

sch



erzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXIII - Nº 235 - Noviembre 2008 - 6,50 €

ERWIN SCHROTT
CUERPO Y ALMA

DOSIER

Pablo de **Sarasate**
100 años

ENCUENTROS

Monica **Huggett**

ACTUALIDAD

Alfred **Brendel**
Christoph von
Dohnányi

ANIVERSARIO

Claude **Lévi-Strauss**

REFERENCIAS

La donna del lago
de **Rossini**



9 778402 11348071 00235



100 cd's
79 €

Friedrich Gulda, Henryk Szeryng, Jean-Pierre Rampal, Alfred Brendel, Heinrich Schiff, Kurt Masur, Sir Colin Davis, Royal Concertgebouw, Wiener Philharmoniker, Gewandhausorchester...

Jordi Savall, Jaap ter Linden, Edith Mathis, Lucia Popp, Berliner Soloisten, The Sixteen, Trevor Pinnock, Pieter-Jan Belder, Bob van Asperen, Paul Agnew, Chamber Choir of Europe, Emma Kirkby, The Choir of King's College Cambridge, Brandenburg Consort...



155 cd's
79 €



Magníficos intérpretes, compositores universales y excelentes grabaciones que encontrará en el catálogo Brilliant Classics. Está en su espacio de música de El Corte Inglés



Scherzo

AÑO XXIII - Nº 235 - Noviembre 2008 - 6,50 €

2	OPINIÓN		Un artista controvertido	114
	CON NOMBRE PROPIO		Andrés Ruiz Tarazona	114
6	Christoph von Dohnány		El ídolo de Sherlock Holmes	122
8	Pablo L. Rodríguez		Jesús Ángel León	122
	Alfred Brendel		Itinerario discográfico	
	Rafael Ortega Basagoiti		Ana Belén González Malvárez y Marta Ruiz Vicente	130
10	AGENDA		ENCUENTROS	
18	ACTUALIDAD NACIONAL		Monica Hugget	136
46	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		Pablo J. Vayón	136
60	ENTREVISTA		ANIVERSARIO	
64	Erwin Schrott		Claude Lévi-Strauss	142
	Ana Mateo		Blas Matamoro	142
	Discos del mes		EDUCACIÓN	146
65	SCHERZO DISCOS		Pedro Sarmiento	146
	Sumario		JAZZ	148
113	DOSIER		Pablo Sanz	148
	Pablo de Sarasate		LIBROS	150
			LA GUÍA	154
			CONTRAPUNTO	160
			Norman Lebrecht	160

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Julio Andrade Malde, Íñigo Arbiza, Roberto Andrade Malde, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, Jacobo Cortines, Pierre Élie Mamou, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Germán Gan Quesada, Joaquín García, José Antonio García y García, Juan García-Rico, Antonio Gascó, Ana Belén González Malvárez, José Guerrero Martín, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Norman Lebrecht, Jesús Ángel León, Fiona Maddocks, Bernardo Mariano, Santiago Martín Bermúdez, Leticia Martín Ruiz, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Aurelio Martínez Seco, Blas Matamoro, Ana Mateo, Erna Metdepenninghen, Juan Carlos Moreno, Antonio Muñoz Molina, Rafael Ortega Basagoiti, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi Francisco Ramos, Arturo Reverter, Barbara Röder, Pablo L. Rodríguez, David Rodríguez Cerdán, Justo Romero, Andrés Ruiz Tarazona, Marta Ruiz Vicente, María Sánchez-Archidona, 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, Carlos Vílchez Negrín, Reinmar Wagner.

Traducciones:

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

Impreso en papel 100% libre de cloro

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

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

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



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

Esta revista ha recibido una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año 2008.

LA MÚSICA QUE NO INTERESA

De un tiempo a esta parte se viene produciendo un fenómeno preocupante en la prensa escrita: el desinterés creciente por las críticas de la llamada música clásica. Los diarios conceden cada vez menos espacio —y a veces con inexplicable retraso— al juicio de los conciertos y la corriente general, no se sabe muy bien por qué, aboga por el fin de las críticas dejando, curiosamente o no tanto, un espacio para la ópera, quizá por considerarla un espectáculo que responde a un cierto *glamour* que tiene que ver con eso que ahora se llaman tendencias. Para dejar al margen a la música clásica debiera haber razones de peso pero éstas brillan por su ausencia. Si se trata de plantearse seriamente que el asunto no interesa el error parece mayúsculo pues, frente a la cacareada crisis del disco —que afecta menos que a ningún otro epígrafe al de la música clásica— la creciente asistencia a los conciertos viene a desmentir ese presunto desinterés de los públicos que, en este caso, son también lectores. A modo de ejemplo: cada fin de semana acuden al correspondiente concierto de la Orquesta Nacional entre cinco y seis mil espectadores, bastantes más que a los de una sesión de pop en una sala cualquiera los mismos días. Pretender que la clásica pertenece a un auditorio de edad proveya y tratar de captar lectores a través del interés de los jóvenes por el rock parece una dudosa coartada a la vista de que no son precisamente estos quienes compran los diarios. Tampoco el vuelco que a la lectura de la información diaria ha dado su acceso a través de internet sería razón suficiente. Más bien al contrario, las ediciones digitales de los periódicos permiten ampliar sus contenidos sin que crezcan los costes y ahí la información sobre música clásica tendría un espacio adecuado a un consumidor que, por otra parte, compra sus grabaciones cada vez más a través de la red, es decir, está familiarizado con su funcionamiento.

Pero hay también una cuestión de lesa cultura que afecta a la receptividad de la obra de arte como continuo creador a través del tiempo. Si queremos saber cuál fue la reacción crítica frente a las obras del pasado —incluso del más inmediato— hallaremos en las hemerotecas lo que les pareció su estreno a los comentaristas del ramo. Pero desde hace tiempo muchos de los estrenos de la música llamada clásica quedan sin reacción crítica por escrito y pasan sin pena ni gloria, de modo que en el futuro nadie hallará rastro de ellos. No ocurre lo mismo con las estrellas más o menos rutilantes del pop mejor o peor, de quienes sí quedará memoria escrita a pesar de que el tiempo las haya devorado tan inmediata como implacablemente. Teniendo en cuenta el buen estado de la actual creación española, dejarla de lado es también caer en una cierta dejación de funciones cultural que implica un desprecio demasiado ligero hacia la música y, en definitiva, un desligarse por parte de los medios de lo que siempre fue para ellos una orgullosa responsabilidad histórica. La función de los críticos —y de los periódicos—, acertaran o no a la luz de la posteridad, ha sido la de reflejar una actualidad que luego juzgará el tiempo pero que ellos tenían la obligación moral de testificar a través de su criterio propio. Y hoy —no ya la función sino su mero ejercicio— es, no se sabe muy bien por qué, más difícil que nunca.

La situación nos obliga especialmente a las revistas especializadas a cubrir un ámbito que antes nos correspondía compartir y del que hoy somos casi únicos testigos. Y esa habrá de ser también una de las razones de nuestro existir hecho necesidad. Cada vez debemos comprometernos más con lo que aparece de nuevo en las salas de conciertos, juzgar con tino lo más preciso posible aquello que ha pasado a convertirse en nuestra responsabilidad cada vez más exclusiva.



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
Uli Weber / Decca

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

Presidente: Santiago Martín Bermúdez

scherzo

REVISTA DE MÚSICA

Director: Luis Suñén

Redactor Jefe: Enrique Martínez Miura

Edición: Arantza Quintanilla

Maquetación: Iván Pascual

Fotografía: Raía Martín

Secciones

Discos: Juan Manuel Viana

Educación: Pedro Sarmiento

Jazz: Pablo Sanz

Libros: Enrique Martínez Miura

Página Web: Iván Pascual

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

Departamento Económico: José Antonio Andújar

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

Relaciones externas: Barbara McShane

Suscripciones y distribución: Choni Herrera
suscripciones@scherzo.es

Colaboradores: Cristina García-Ramos

Impresión

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

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

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

© Scherzo Editorial S.L.

Reservados todos los derechos.

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

La música extremada

EL MUNDO EN UN MINUTO

Como hace sesenta años que se escuchó por primera vez la *Música concreta* de Pierre Schaeffer, Radio Clásica dedica un domingo a intercalar entre sus programas habituales minutos de ruido atrapados o manipulados por compositores europeos. La experiencia es rara, y con frecuencia cae en esa lánguida categoría de lo "interesante", que es el adjetivo educado que aplicamos a tentativas estéticas que deberían inquietarnos o provocarnos y sólo nos aburren, o como máximo nos producen fastidio, minutos medidos de fastidio en este caso. Es el problema de la vanguardia extrema, que intenta convertir en método lo que por su propia naturaleza sólo puede ser golpe de sorpresa, gesto singular de audacia. Expuesto en una galería por primera vez, el urinario de Marcel Duchamp sería una invitación a reconsiderar el estatuto sagrado de las obras de arte ironizando sobre él y también, en el sentido opuesto, a valorar la belleza que puede encontrarse en cualquier objeto de la vida cotidiana. Pero si junto al urinario se expone un bidet, una taza de retrete, una bañera, un lavabo, lo que estaremos viendo será una tienda de cuartos de baño. Los cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio de John Cage nos inducen a apreciar las texturas sonoras a las que nunca prestamos atención, los sonidos múltiples que pueden percibirse cuando parece que no hay nada que escuchar. Pero si después de esa pieza se incluyera en el programa otra idéntica de cuarenta y cinco minutos no habría ningún motivo para no irse de la sala de conciertos, porque la reflexión sobre el silencio ya estaba hecha, y también porque puestos a disfrutar de él lo mismo podemos hacerlo en un parque o en la soledad de nuestra casa.

El filósofo señala con el dedo a la luna, dice el proverbio, y el bobo, en vez de a la luna, mira al dedo índice. Los sonidos de trenes de Pierre Schaeffer tienen sobre todo el valor de instalar en nosotros una actitud de alerta hacia los sutiles patrones de ritmos y las cualidades musicales que pueden disfrutarse en medio del espectáculo de la vida diaria. Poner oído en la sala de concierto y cancelar la atención al salir de ella es como vendarse los ojos al salir de un museo, como emocionarse hasta las lágrimas leyendo una novela y no prestar atención al sufrimiento o a la ternura de las personas de carne y hue-



so que estarán cerca de nosotros cuando cerremos el libro. En los años cincuenta, después de una década pintando densas composiciones abstractas, Philip Guston sintió de pronto la necesidad de callar, de no hacer nada, de dejar limpia la mesa, como él mismo escribió, y empezar de nuevo, desde la pura nada. En una gran lámina de papel de dibujo trazaba una raya mínima, un punto. Ese gesto del lápiz revelaba con su laconismo la plasticidad del espacio vacío, la materia delicada y ligeramente áspera del papel, su calidad de silencio. El arte representa al mundo, lo sugiere, es un dedo índice que apunta hacia él, pero no un sustituto. Las *Percussions* de John Cage son en sí mismas hermosos objetos musicales, pero también invitaciones a escuchar con los oídos muy abiertos las cadencias sonoras con las que nos encontramos en la vida, la gran música del mundo. Disfrutamos de la música de Messiaen inspirada por los cantos de los pájaros, pero también, gracias a él, de los cantos de los pájaros mismos. Compositores y técnicos de sonido pueden probar nuestra paciencia manipulando ruidos sin ningún interés para invocar el nombre de Pierre Schaeffer, pero gracias a él tenemos, por ejemplo, los *Different trains* de Steve Reich.

Antonio Muñoz Molina

Prismas

PRESAGIOS

De vez en cuando nos llega una información desde los medios de comunicación, que nos devuelve al pesimismo. Así una bien reciente que sitúa en el lugar 128 a la primera universidad española en una clasificación rigurosa e imparcial acerca de los centros de enseñanza superior en el mundo. La única palabra que se me ocurre es desolador. Ya se puede hinchar pecho todo lo que se quiera y pensar en los triunfos españoles en fútbol, tenis, carreras de automóviles, baloncesto, etc. De lo que se trata es de que nuestro país no acaba de arrancar. Cuando el fantasma cada vez más amenazador de una recesión económica se puede llevar por delante muchas ilusiones y desde luego la vida de millones de personas en un Tercer Mundo cada día más empobrecido, la noticia de que la enseñanza en España —sí, la Enseñanza, con mayúsculas— sigue siendo lo que las almas cándidas llaman, recordando una mediocre película de los años setenta, “una asignatura pendiente”, es una malísima noticia. Porque si los nefastos presagios se cumplen España necesitaría más que nunca una enseñanza ágil y sólida a la vez, el retorno a unas humanidades que fueron masacradas a sangre fría a principios de los años ochenta sin que nadie más que unos pocos protestara, tomarse en serio el estudio de idiomas y asumir la consciencia de que el esfuerzo de un puñado de hombres y mujeres inteligentes y capaces no es suficiente para conseguir un desarrollo profundo y estable de las ciencias.

¿Qué tiene que ver esto con la música? se dirán algunos



de ustedes. Bueno, uno es un antiguo y cree que las artes florecen allí donde existe una alta cultura media y piensa que conseguir que la música ocupe un lugar importante en nuestra vida social no depende de bravatas casticistas y abstrócticas ni de cuotas. Gremiales. Es algo mucho más sencillo y complicado a la vez. Pero de eso hablaremos otro día.

Javier Alfaya



MÁS SOBRE LA NOCHE CROMÁTICA

Sr. Director:

Los directores y presentadores del programa *La noche cromática* contestamos por alusiones a don Fernando Palacios, director de Radio Clásica, quien ofrece su respuesta a la carta colectiva de protesta contra la retirada del programa. Ambas cartas aparecen en el número de octubre de 2008 de la revista que usted dirige. Deseamos aclarar que la decisión de suprimir *La noche cromática* nos fue comunicada en febrero de 2008 por el Sr. Palacios, tan sólo un mes después de su nombramiento como director de la emisora. En la reu-

CARTAS AL DIRECTOR

nión que mantuvimos entonces nos informó, unilateralmente, de su decisión de retirar el programa en septiembre. De ninguna manera nosotros pactamos o acordamos con él la supresión del mismo. Queremos agradecer públicamente a don José del Rincón, que encabeza la carta de protesta, y a los 106 firmantes que la rubrican, su apoyo a un programa que nosotros no hemos dejado voluntariamente y mucho menos por cansancio, como insinúa el Sr. Palacios en su res-

puesta. En la actualidad tenemos una demanda interpuesta ante la justicia por despido, y estamos pendientes de la resolución de este proceso.

Atentamente,

Jacobo Durán-Loriga y
María Santacecilia
Madrid

NOTA de SCHERZO:

Con esta carta, a la que Fernando Palacios no ha considerado pertinente responder, damos por concluida la presente polémica en torno a la nueva programación de Radio Clásica.

Música reservata

TRES PECIOS

(Con permiso de Rafael Sánchez Ferlosio)

UNO: Eternidad.

Si se contempla un objeto tridimensional desde lugares diferentes, su apariencia experimenta modificaciones ocasionalmente drásticas, salvo que se trate de una esfera: toda vez que el cambio de perspectiva, amén de una transformación espacial lo es también temporal, la esfera —¿el acorde perfecto mayor?— se ofrece como representación geométrica de la eternidad y de la ubicuidad. Desde Einstein, sabemos que el tiempo puede experimentarse también desde diferentes perspectivas: no existe un tiempo absoluto, salvo el correspondiente a la velocidad de la luz, en el que todos los tiempos (todos los espacios) pasados, presentes y futuros, coexisten en un instante único e inmutable (esfericidad: un sonido que es todos los sonidos). Orden de lo sucesivo y orden de lo simultáneo: melodía (contrapunto) y armonía, las dos dimensiones de la música —a las que quizá quepa añadir el timbre: la *Klangfarbenmelodie*, considerada como un desarrollo melódico que se extiende exclusivamente en esa tercera dimensión abierta por el color— suponen dos perspectivas diferentes y opuestas (complementarias) de un tiempo único. Así, cabe entender la armonía como *proyección vertical* del tiempo melódico: el transcurso, cristalizado en la simultaneidad de principio y de fin. El color (el inimaginable color que contiene todos los sonidos posibles) se sintetiza en el blanco de la luz solar: el *ruido blanco* de los generadores, que contiene simultáneamente todas las frecuencias del espectro sonoro. A la postre, la esfera (el acorde) de la eternidad resulta indiscernible, inescrutable, inaudible.

DOS: Ética de la forma.

En la música tonal hay una funcionalidad que, en último extremo resulta *consoladora*: el atonalismo enfrentó por primera vez —pero no es del todo cierto: antes estuvo Gesualdo— al sujeto con el vacío fundamental del ser, precipitándolo en un territorio donde la forma parecía haber abdicado definitivamente de su immanencia, de su naturaleza ontológica: más o menos contemporáneamente (en 1900, con la publicación de la *Traumdeutung*) Freud enunciaba el descubrimiento capital de la excentricidad del sujeto con respecto a la conciencia. Naturalmente, el fenómeno ya se gestaba dentro del propio universo institucional —¿quién discerniría, sin recurrir a la partitura, las relaciones estructurales de la sonata en la inabarcable inmensidad de los dos primeros movimientos de la *Quinta Sinfonía* de Mahler— pero, al aceptar el sistema de relaciones armónicas, esa disolución formal se percibe sobre un fondo que, en definitiva, mantiene su gravitación incólume, de modo que la sensación de pérdida aún podía enmascararse tras la evidencia de que, pese a todo, las ataduras funcionales persistían. Por el contrario, una obra de tan significativa brevedad como los *Altenberg-lieder* pone sin

embargo en cuestión esa funcionalidad, pese a que (o más precisamente: a causa de que) los dispositivos estructurales regresan y configuran el discurso con la más nítida certidumbre (como sucede en la *passacaglia* conclusiva), pero haciéndolo al margen de toda la gramática tonal, dejando la mirada (la escucha) huérfana de esa especie de *prótesis moral* con que la armonía funcional tan eficazmente la apuntalase. La realidad es que en Alban Berg (tradicionalmente considerado como el más estéticamente *conservador* de los tres vieneses) hay un potencial disgregador mucho más elevado que en Webern, justamente en tanto que su anclaje en la tradición formal clasicista es deliberadamente asumido hasta el extremo de su propia imposibilidad, de su absurdo en tanto que forma que gravita en el vacío.

TRES: Exotismo.

Desde comienzos del XVIII, el arte occidental ha experimentado una fuerte atracción hacia lo extra-europeo: el hinduismo del pabellón real de Brighton diseñado por John Nash inicia su construcción en 1715, cuando las *1001 noches*, en la traducción francesa de Galland editada en 1704, se leían con la máxima fruición en toda Europa: las *turqueries*, las óperas de inspiración otomana, desde Gluck o André hasta Haydn o Mozart, abrieron una trocha posteriormente dilatada por las músicas pretendidamente *zigeuner* de románticos como Schumann o Brahms o los nombres no menos ilustres de Bizet, Saint-Saëns, Debussy o Ravel, cultivadores de un orientalismo que se extendía ya hacia el Pacífico y el lejano oriente. La fascinación actual por las sonori-

dades presuntamente *originales* de instrumentos reconstruidos o tañidos de formas inactuales no es, en el fondo, sino el modo particularmente refinado bajo el que en el presente se manifiesta la almoneda del objeto exótico: la palpación momentánea de *Lo Otro* que retorna una vez más tan sólo para reafirmar el imperio de *Lo Mismo*, la música tonal de toda la vida. Alguien tan poco sospechoso como Nikolaus Harnoncourt señaló con pertinencia el carácter fuertemente reaccionario de cierto tipo de público hipnotizado de la contemplación de un pretérito que comparecía con nuevos ropajes tan sólo para justificar su ignorancia y desdén hacia el arte de su tiempo. Desaparecida la lejanía espacial por el turismo, o fantasmáticamente amortiguada por efecto de la televisión o el cinematógrafo, el aficionado conservador persigue el éxtasis del exotismo a través de una, más que conjetural y cuestionable, lejanía en el tiempo. Por lo demás, la realidad de la ejecución de esa música nunca antes escuchada es hiperbólica, fantasmagórica e inalcanzable, como lo fue la idea ilustrada de la naturaleza: porque, como ella, es un *objeto ideal*, un significante ayuno de significado.



Astrid Westvang

CON NOMBRE PROPIO

Un director que traduce el pasado con oídos actuales

CHRISTOPH VON DOHNÁNYI



Stefan Malzkorn

Christoph von Dohnányi (Berlín, 1929) suele decir que la mejor época de la historia de la música fue aquella en la que compositores como Haydn, Mozart o Beethoven tocaban o dirigían sus propias obras. Para él, la progresiva tradición

de tocar música del pasado ha supuesto un reto cada vez mayor para el intérprete. Sin embargo, lejos de recrear idealmente los instrumentos o las prácticas pretéritas —como su coetáneo Harnoncourt—, Dohnányi ha optado por traducir esa música con los

medios sonoros actuales de la orquesta moderna, y ese interés por hacer música de cincuenta, cien o doscientos años atrás con oídos actuales no sólo le ha llevado a cultivar también la música contemporánea sino incluso a renovar la tradición directorial alemana vinculada a la música sinfónica de los siglos XVIII al XX, manteniendo para ello un amplísimo repertorio que abarca principalmente desde Haydn hasta Webern.

Nacido en el seno de una familia húngara de gran raigambre musical —su abuelo era el compositor Ernő Dohnányi—, este veterano maestro alemán se formó en su Berlín natal durante una infancia marcada por las bombas de la Segunda Guerra Mundial y las tragedias familiares —su padre y su tío fueron ejecutados como parte de la resistencia antinazi. La obtención en 1951 del Premio de dirección orquestal “Richard Strauss” en Múnich decantó su carrera hacia el podio, siendo entre 1952 y 1957 asistente de Solti en Fráncfort. Tras una breve carrera en centros menos importantes como Lübeck o Kassel, entre 1968 y 1984 fue director musical en las óperas de Fráncfort y Hamburgo, en donde promovió la renovación escénica del *Regietheater* junto a jóvenes directores artísticos hoy tan conocidos como Gérard Mortier o Peter Mussbach.

En 1984, abandonó Alemania, en parte desencantado con la situación artística de los teatros germanos, y aceptó convertirse en el sexto director titular de la Orquesta de Cleveland tras Szell y Maazel. Este nuevo puesto impulsó notablemente su discografía, que hasta ese momento apenas se limitaba a su registro en DG de la ópera de Henze *Der junge Lord*. Vinculado a Teldec, Telarc o London-Decca, y con las ventajas acústicas del Severance Hall, registró estupendas integrales sinfónicas de Beethoven, Brahms y Schumann, así como brillantes versiones de Mendelssohn, Bruckner, Chaikovsky, Dvorák y Strauss, sin olvidar alguna rareza, como el concierto pianístico de Busoni, o los clásicos del siglo XX, especialmente Bartók y Webern. Dejando a un lado su frustrado proyecto de grabar el *Anillo wagneriano* con la Orquesta de Ohio, sus principales grabaciones de ópera en estudio las ha realizado con la Filarmonía de Viena (Beethoven, Wagner, Strauss, Schoenberg y Berg).

Además de Cleveland, Dohnányi ha



Andreas Garrels

sido titular de la Orquesta Philharmonia entre 1997 y 2008, y con ella ha realizado exitosos montajes operísticos en el parisino Théâtre du Châtelet. Desde 2002, en que abandonó la titularidad en Cleveland, ha fortalecido considerablemente su labor como director invitado en numerosas orquestas y teatros europeos y americanos. En 2004 volvió a vincularse con su país al suceder a Eschenbach al frente de la Sinfónica NDR de Hamburgo, con la que regresa este mes a Ibermúsica, después de tres años de ausencia, para dirigir la *Sinfonía “Primavera”* de Schumann y *Vida de héroe* de Strauss. En ambas interpretaciones podrá apreciarse su

intelectual acercamiento a la música de natural objetivo, la cuidada preparación de sus interpretaciones —lo que le permite dirigir sin el menor asomo de tensión—, pero también el brío de su sonido, el equilibrio que consigue entre secciones o su exquisito sentido de la entonación musical, especialmente en la sección de viento-madera. Y es que Dohnányi es un director que siempre gana mucho en directo, tal como demuestran sus grabaciones en vivo publicadas en los últimos años por el sello de la Orquesta de Cleveland y por Signum Classics.

Pablo L. Rodríguez

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

BEETHOVEN: *Sinfonías*. ORQUESTA DE CLEVELAND. 5 CD TELARC CD-80200.

BERG: *Wozzeck*. WAECHTER, SILJA. FILARMÓNICA DE VIENA. 2 CD DECCA 417348-2.

BRAHMS: *Sinfonías n.ºs 2 y 4*. ORQUESTA PHILHARMONIA. 2 CD SIGNUM SIGCD132.

BRUCKNER: *Sinfonía n.º 6* (+ Bach-Webern: *Fuga ricercata*). ORQUESTA DE CLEVELAND. DECCA 436153-2.

BUSONI: *Concierto para piano*. OHLSSON. CORO Y ORQUESTA DE CLEVELAND. TELARC CD-80207.

DVORAK: *Sinfonías n.ºs 7-9*. Orquesta de Cleveland. 2 CD DECCA 452182-2.

MENDELSSOHN: *Sinfonía n.º 3. Die Erste Walpurgisnacht*. ORQUESTA DE CLEVELAND. TELARC CD-80184.

SCHUMANN: *Sinfonías n.ºs 3-4*. ORQUESTA DE CLEVELAND. DECCA 421643-2.

STRAUSS: *Vida de héroe. Till Eulenspiegel*. ORQUESTA DE CLEVELAND. DECCA 436444-2.

CHRISTOPH VON DOHNÁNYI COMPACT DISC EDITION. Grabaciones en vivo entre 1984 y 2001 de obras de Schoenberg, Wagner, Bruckner, Shostakovich, Chaikovsky, Lutoslawski, Bartók y otros. ORQUESTA DE CLEVELAND. 10 CD CLEVELAND ORCHESTRA SKU MAA01032.

CHRISTOPH VON DOHNÁNYI IN REHEARSAL. Ensayo de la *Sinfonía n.º 88* de Haydn. ORQUESTA PHILHARMONIA. DVD ARTHAUS 100 288.

Madrid. Auditorio Nacional. 16-XI-2008. Sinfónica NDR de Hamburgo. Director: **Christoph von Dohnányi**. Obras de Schumann y Strauss.

Último concierto en España

ALFRED BRENDL

“Si yo vengo de una cierta tradición, esa tradición es la que hace que la obra maestra diga al intérprete lo que debe hacer, en lugar de dejar que el intérprete modele la obra o decida lo que el compositor debió haber escrito”.

Alfred Brendel

A quienes hemos disfrutado tanto del arte, la inteligencia y el humor de Alfred Brendel, siempre nos parecerá demasiado pronto para despedirnos de él. Y sin embargo, hemos de hacernos a la idea. Porque cumplidos los 77 años, con más de 60 en los escenarios (cifra alcanzada precisamente este año, se dice pronto), y con algunos problemas físicos (su espalda, sobre todo) que obviamente no mejoran con el paso del tiempo, el espigado pianista moravo ha decidido dejar los escenarios. Aunque no era su voluntad inicial (ésta era más bien seguir dando conciertos y decir un día, una vez terminado el último, “hasta aquí he llegado”), lo hace con una gira de treinta conciertos entre septiembre y diciembre. Podemos encontrar los detalles de la misma en la web <http://www.alfredbrendel.com/>, dentro del apartado *Final concert tour*. Y en la secuencia, ocho conciertos antes del último, que tendrá lugar en Viena el próximo 18 de diciembre, se encuentra la aparición postrera en España. Ésta ocurrirá en Barcelona, en el Palau de la Música, el próximo 27 de noviembre. En el programa se reúnen buena parte de sus autores más queridos (Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert), culminando con una obra inolvidable que es una despedida en sí misma, incluso podría decirse que es la quintaesencia de la despedida: la *Sonata D. 960* de Schubert. Este multifacético y fascinante personaje lleno de humor, de inteligencia y de cultura, aficionado a la pintura, escritor, ensayista, maestro del sinsentido humorístico, capaz del mayor desparpajo y acidez, de preguntarse si la música clásica debe ser totalmente seria en el título de una conferencia (Cambridge, 1984), es un genuino representante de una tradición centroeuropea que escapa por igual al gran virtuosismo y al individualismo extremo, y que ahonda, como señala la entrada de este



Fotos: Rafa Martín

comentario, en la esencia de la obra misma, donde busca el centro de su labor. Casi autodidacta, admirador de Fischer, Kempff o Cortot, Brendel ha descrito la situación del intérprete ante la partitura como “esquizoide”, porque “hay que meterse en ella, pero no tanto como para perder la objetividad, la visión desde fuera”. Y sus interpretaciones se ajustan a tal planteamiento. Intelectual, sonriente, sí, pero también emocionante y sutil. Un equilibrio difícil, sin duda. Para su buen amigo sir Simon Rattle, “lo que Brendel te pide cuando hace música contigo ha pasado de ser declaradamente imposible a convertirse simplemente en endemoniadamente difícil”. Su Schubert no ha sido tan trágico quizá como el de Richter, pero a cambio, qué extraordinario sabor vienés ha conseguido, qué exquisito colorido

ha otorgado a sus interpretaciones schubertianas. Su Beethoven se nos ha aparecido con raro, desconocido humor, de forma especialmente llamativa en su sensacional lectura discográfica de los *Conciertos* con Rattle y la Filarmónica de Viena. Su Mozart siempre tuvo elegancia y refinamiento, pero también en los últimos años se asomó con tanta sencillez como humor y desparpajo. Y Haydn: pocos, por no decir que ninguno, han entendido el humor haydniano como Brendel. Pocos, poquísimos, han entendido la broma, la sorpresa que a menudo encierran sus silencios. Inolvida-

Barcelona. Palau de la Música.
27-XI-2008. **Alfred Brendel**, piano.
Obras de Haydn, Mozart,
Beethoven y Schubert.



ble, en este sentido, el tiempo final de la última *Sonata*, ofrecida en el Auditorio hace pocos años, de forma verdaderamente magistral. Señalé en su día en estas mismas páginas que si algo caracterizaba al último Brendel era la frescura, casi juvenil en la frontera de los 80 años, de sus interpretaciones. Han pasado desde entonces cinco años y hemos seguido teniendo constancia de ello. Cumple ahora Brendel su propósito de retirarse de la escena cuando aún está “en alza”, cuando aún llena los teatros y fascina a los públicos. Se retira cuando su música suena más fresca y juvenil que nunca, y a la vez más madura, equilibrada y sabia que nunca. El ya anciano Brendel se va dejándonos en la memoria veladas musicales en las que el tiempo parece correr en sentido contrario al de su edad. Puede que el autor del poema de los *Tosedores y aplaudidores de Colonia* (<http://www.alfredbrendel.com/books.php>), haya perdido algo de energía física con los años (“hay que tener cuidado cuando se llega a esta edad” decía, “porque el físico ya no responde como antaño”), pero desde luego conserva intacta, incluso diríase que crecida, la chispa de la espontaneidad y la esencia de la sencillez. Siempre, como él mismo ha defendido, partiendo de un conocimiento profundo de la música (“cualquier aproximación a una pieza debe partir del conocimiento intelectual; si no, habrá pasión, amor incluso, pero no se pasará de lo *amateur*”, como declaraba en el documental de la BBC publicado en DVD hace unos años). De ese conocimiento encontramos por ejemplo cumplido testimonio en la serie de

DVDs de EuroArts dedicada a las obras de Schubert, en las que él mismo introduce al oyente en las diferentes obras, mostrando su absoluto dominio de las mismas. Brendel se va sin querer dejar una imagen de decadencia o incapacidad. Se va, antes al contrario, cuando él así lo elige, dejando el recuerdo de su extensa y estupeficiente discografía, de sus ensayos y poemas, de sus escritos y ediciones musicales. Se va galardonado con el

Premio Herbert von Karajan 2008, último ingrediente de un zurrón lleno de éxitos durante su larguísima andadura artística. Poco queda sino admirar esa trayectoria, recordar su arte y su humor, y disfrutar de su legado artístico. Después, seguramente sólo puede decirse un Adiós, maestro. Y mil gracias. De verdad, gracias. Porque lo que nos deja es de imborrable recuerdo.

Rafael Ortega Basagoiti

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

BEETHOVEN: *Sonatas*. 10 CD PHILIPS 449 909-2.

— *Conciertos para piano y orquesta*. FILARMÓNICA DE VIENA. Director: SIMON RATTLE. 3 CD PHILIPS 462 781-2.

HAYDN: *11 Sonatas*. 4 CD PHILIPS 416 643-2.

MOZART: *Conciertos para piano y orquesta n° 22 K. 482 y n° 27 K. 595*. ORQUESTA DE CÁMARA ESCOCESA. Director: SIR CHARLES MACKERRAS. PHILIPS 468 367-2.

MOZART: *Conciertos para piano y orquesta n° 9 K. 271 y n° 25 K. 503*. ORQUESTA DE CÁMARA ESCOCESA. Director: CHARLES MACKERRAS. PHILIPS 470 287-2.

— *Conciertos para piano y orquesta n° 20 K.466 y n° 24 K. 491*. PHILIPS 462 622-2.

— *Sonatas para piano K. 332, 333 y 457. Adagio K. 540*. PHILIPS 468 048-2.

SCHOENBERG: *Concierto*. ORQUESTA DE LA RADIO DEL SUROESTE. Director: MICHAEL GIELEN. PHILIPS 446 683-2.

SCHUBERT: *Sonatas para piano D. 575, 894, 959, 960*. 2 CD PHILIPS 456 573-2.

— *Las 3 últimas Sonatas*. PHILIPS 0440 070 1139 DVD.

EL ARTE DE ALFRED BRENDEL. *Obras de Beethoven, Brahms, Haydn, Liszt, Mozart, Schubert y Schumann*. 25 CD PHILIPS 446 920-2.

EDICIÓN PHILIPS GRANDES PIANISTAS DEL SIGLO XX, Vols. 12-14.

Obras de Beethoven, Brahms, Chopin, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Weber. 4 CD PHILIPS 456 727-2, 730-2 y 733-2.

ALFRED BRENDEL LIVE IN SALZBURG. *Obras de Haydn, Schubert y Liszt*. PHILIPS 470 023-2.

ALFRED BRENDEL IN PORTRAIT. *Documental sobre Alfred Brendel, que incluye interpretaciones completas de obras de Haydn, Mozart y Schubert*. 2 DVD BBC OA 0811 D.

ALFRED BRENDEL interpreta y explica las obras para piano de madurez de Schubert. 5 DVD EUROARTS 2056558.

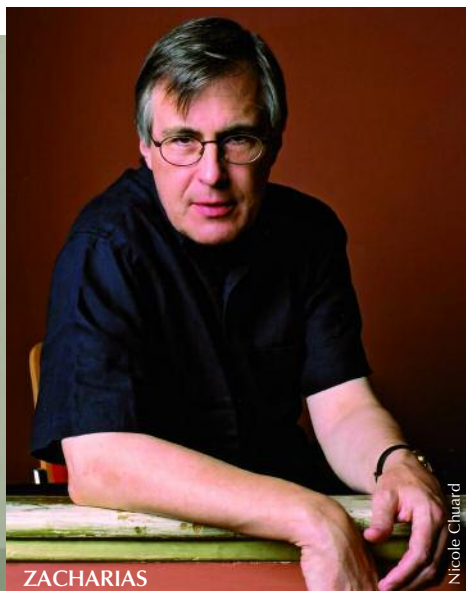
EDICIÓN ALFRED BRENDEL. *Obras de Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Chopin, Liszt, Haydn, Musorgski y Schoenberg*. 35 CD BRILLIANT 93761.

Aimard y Zacharias en el Ciclo de Grandes Intérpretes

DOS DE LOS GRANDES



AIMARD



ZACHARIAS

Felix Broede

Nicole Chuard

A pasionante se presenta el mes de noviembre para los abonados al XII Ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo pues, con sólo una semana de diferencia, podrán escuchar a dos de sus pianistas favoritos: el alemán Christian Zacharias y el francés Pierre-Laurent Aimard. Se trata de dos mundos pianísticos bien diferentes pero que, en ambos casos, se sustentan en una técnica poderosa y un análisis concienzudo de la partitura. A partir de ahí surgen dos personalidades de alto voltaje que son hoy referencia

de la moderna interpretación pianística, sobre todo en esos repertorios de elección con los que acuden este año al Ciclo. Abrirá el fuego Aimard —en su tercera actuación entre nosotros— con un programa absolutamente marca de la casa, alternando fragmentos de *El arte de la fuga* de J. S. Bach con piezas de Carter —a punto de cumplirse su centenario— y Schoenberg

para cerrar con la *Sonata op. 110* de Beethoven. Zacharias, un clásico ya en la programación del CGI, pues ésta es su sexta visita al mismo, empezará y terminará programa con Haydn —*Sonatas n.ºs 39 y 44*— con paradas intermedias en la poco transitada *Gran Humoresca* de Schumann y en seis preludios de Claude Debussy. Piano del grande, pues.

Madrid. Auditorio Nacional. Ciclo de Grandes Intérpretes. 18-XI-2008. **Pierre-Laurent Aimard**, piano. Obras de Bach, Carter, Schoenberg y Beethoven. 25-XI-2008. **Christian Zacharias**, piano. Obras de Haydn, Schumann y Debussy.

Orquesta de Cámara Gallega

EMBAJADA GALLEGA

La Orquesta de Cámara Gallega, cuyo director y concertino es Rogelio Groba Otero, ha realizado una breve pero importante gira por Estados Unidos. No es su primera salida al extranjero. A pesar de su juventud (nació en 1995) la agrupación ya ha estado en

Argentina y en Austria. En Nueva York ha ofrecido tres conciertos con obras de Gaos (*Impresión nocturna*), Carlos Gomes (*Sonata para orquesta n.º 7*), Boccherini (*Sinfonía "La casa del diablo"*) y Rogelio Groba Groba (dos conciertos para piano: *Concerto en arcos y Malleus*

animatus). Actuó como pianista invitado, José Ramón Méndez Méndez. Las actuaciones tuvieron lugar los días 9, 12 y 14 de octubre en el Black Box Theatre, Merkin Concert Hall y Auditorio Stony Brook Hall.

Julio Andrade Malde

XIV Encuentros Manuel de Falla en Granada

DIÁLOGOS EN LA MÚSICA

Organizados por la Fundación Archivo Manuel de Falla y la Orquesta Ciudad de Granada, con la colaboración del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, la Asociación de Amigos de la Orquesta Ciudad de Granada y el Hotel Alhambra Palace y el patrocinio del Ayuntamiento de Granada, el Ministerio de Cultura-INAEM y la Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía, los *Encuentros Manuel de Falla* celebran su XIV edición con conciertos, coloquios, cursos y exposiciones. Los primeros llegan de la mano del Festival “Manuel de Falla de Cerca” que se abrirá con un recital, el día 6, del pianista Javier Perianes. Le seguirán el Trío Consonanza, el Grupo de Cámara de la Orquesta Ciudad de Granada —en un concierto de homenaje a Joaquín Nin-Culmell en el centenario de su nacimiento—, el Ensemble Iris y la Orquesta Ciudad de Granada bajo la dirección —y a solo en varias piezas de Albéniz— de Jean-François

Heisser. Tanto el Trío Consonanza como el Ensemble Iris pertenecen al Grupo de Cámara de la Academia de Estudios Orquestales de la Fundación Barenboim-Said.

Del 27 al 30 tendrá lugar el curso *El lenguaje musical de Olivier Messiaen: fuentes, modelos y técnicas*, impartido por Yvan Nommick y Benet Casablanca, quienes participarán el mismo día 27, junto a Jean-François Heisser, en un coloquio en torno a *La música europea del siglo XX*.

Del martes 4 al viernes 28 podrá verse, en la sala de exposiciones de Caja Rural, la muestra *Atlántida, sonidos y materia* que reúne escenografías de José María García de Paredes y Joaquín Vaquero Turcios.

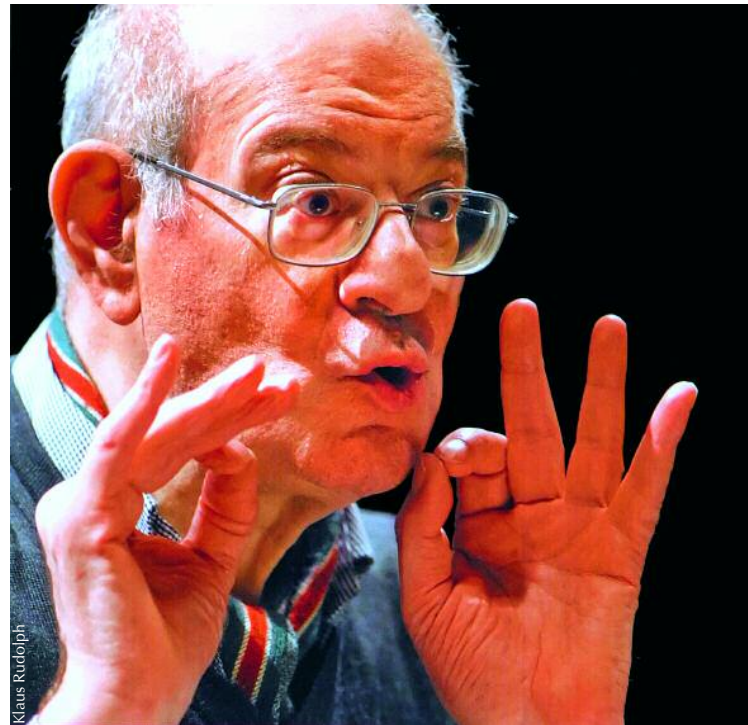
Granada. Encuentros Manuel de Falla. 4/30-XI-2008.
www.manueldefalla.com

Necrología

MAURICIO KAGEL

Con la reciente muerte de Mauricio Kagel, desaparece el que tal vez sea el mayor francotirador de la segunda mitad del siglo XX. Perteneciente a la generación de compositores nacidos en los años veinte y treinta del pasado siglo, los que propiciaran el movimiento de vanguardia de la segunda posguerra, Kagel se distinguió por desmarcarse, dentro de aquel foro de renovación del lenguaje, de la sumisión a los géneros musicales de la tradición. A diferencia de Boulez, Berio o Ligeti, que no abandonarían nunca del todo los márgenes de la gran forma, Kagel supo manejarse a su antojo por los límites. En él se observa una característica principal y que no se da en sus compañeros y es que, en su caso, mantuvo siempre una relación estrecha con el ámbito geográfico y cultural en el que desarrolló su mejor y más productiva etapa, el de la Alemania que renacía del destrozo de la guerra. Es ahí, en las posibilidades que daban medios emergentes como la radio, el teatro y el nuevo cine alemán, donde Kagel va a desempeñar un papel fundamental en la creación de materiales de nuevo cuño. Como artista experimental, Kagel tanto se acerca a la postura de no-intención de Cage como adopta una radical puesta en cuestión del legado clásico occidental, al volver continuamente sobre él desde perspectivas críticas y ensayísticas (*Ludwig van, Staatstheater, Aus Deutschland*).

La variedad de propuestas que hay en su catálogo muestra que Kagel nunca se vio sujeto a un sistema o tendencia determinados, proponiendo con cada obra una nueva regla, unos nuevos elementos con los que poder jugar frente a las convenciones del concierto tradicional y la recepción del público. Para él, casi se podría haber creado la categoría de “músico del absurdo, la ironía y la parodia”, toda vez que es en el campo del espectáculo, del teatro musical/instrumental, donde su producción halla su auténtica razón de ser. Con obras como *Pandora's box*, *Anagrama*, *Acustica* o *Metapiece*, pretendía que el público asistente a sus espectáculos se hallara pendiente sobre todo de la “representación”, dejando en un segundo plano las propias



sonoridades que allí, en el escenario, se intentaban extraer. Kagel nos quiso introducir en el “artesano” del concierto, del espectáculo, de la emisión radiofónica o del film, por citar los cuatro grandes campos en los que se moviera normalmente el músico. A Kagel no le interesaba sumergir al oyente en un mundo de ideas, de emociones o de expresiones. Se trataba, ante todo, de subvertir, de desmitificar las convenciones del aparato de la música.

Francisco Ramos

Alemania y República Checa

LA ORQUESTA DE CÓRDOBA EN GIRA

Con su titular, Manuel Hernández Silva, al frente la Orquesta de Córdoba comienza el día 18 una gira centroeuropea que le llevará a Klagenfurt, Viena —donde actuará en la Grosser Saal, la mítica “sala dorada”, de la Musikverein, Praga y Oloumouc. Previamente, el día 13 —y en colaboración con el VIII Festival de piano Rafael Orozco—, habrá presentado en su sede el programa de la gira, brillante donde los haya, e integrado por *Redes* de Silvestre Revueltas, el *Concierto para piano n.º 1* de Prokofiev, la primera suite de *El sombrero de tres picos* de Falla y la del ballet *Estancia* de Alberto Ginastera. Como solista actuará la pianista coreana Jeong-Won Suh.



Del Liceu al Palau

UN PASO DE GIGANTE

Una de las instituciones privadas con mayor peso en la historia musical de Barcelona es el Conservatori del Liceu, creado en 1837 con el nombre de Liceo Filarmónico-Dramático, y ubicado primero en el convento de Montsió, y desde 1847 en la popular Rambla barcelonesa, en un lateral del mismo edificio que acoge el Gran Teatre del Liceu y el Cercle del Liceu. Sin perder sus raíces, la venerable institución, con 151 años de vida y alumnos tan ilustres como Frederic Mompou, Victoria de los Ángeles, Joan Guinjoan y Montserrat Caballé, ha dado un paso de gigante en su proyección ciudadana abriendo en el corazón del barrio del Raval, tras año y medio de obras, una nueva sede que le permite entrar en el siglo XXI.

Sin grandes aspavientos, como si de una jornada lectiva normal se tratase, el pasado 15 de octubre abrió las puertas de su flamante sede, un edificio de seis plantas diseñado por el arquitecto Dani Freixes, con una superficie construida de 9200 metros, dotado con 90 aulas insonorizadas y situado en la calle Nou de la Rambla (antigua Conde del Asalto, en

aquel Barrio Chino que hoy sólo es ya literatura y memoria ciudadana). Sorprende, una vez más, la capacidad de reacción de una institución privada que, liándose la manta a la cabeza, han construido su nueva sede en un tiempo récord, con un ajustadísimo presupuesto de 18 millones de euros y sin más ayuda económica institucional que la cesión del terreno por parte del Ayuntamiento (que no es poco) por un periodo de 50 años. Las obras no acabarán hasta diciembre: falta concluir un auditorio para 400 personas y dos salas de ensayo para orquesta y coro en el subterráneo, y una tienda y un bar restaurante en la planta baja, pero lo esencial, la actividad pedagógica, ya está en marcha.

No quieren perder sus raíces: su antigua sede acoge la Escuela Superior de Canto y estudios de flamenco no reglados, que forman parte de un ambicioso proyecto —Maria Serrat es su directora general y el compositor Benet Casablancas su director pedagógico— que engloba escuelas de iniciación, grado elemental y medio —tutelan una red de 32 centros asociados— y, la joya de la corona, los estudios de grado superior, que



Antoni Botill

tienen rango universitario tras la revisión europea con el plan de Bolonia, siendo la única institución en Cataluña que imparte este nivel junto a la Escola Superior de Música de Catalunya

(ESMUC). Las nuevas instalaciones permitirán doblar el alumnado de grado superior, pasando de los 300 actuales a 600. En sus diferentes niveles, tienen durante este curso más de 2000 estudiantes. Un 20% de estos alumnos son extranjeros, procedentes de Europa, Estados Unidos, América Latina y diversos países asiáticos. Ha dado un paso de gigante, creando un equipamiento que revitalizará el Raval, pero la ilusión por el futuro no esconde la preocupación por su supervivencia económica. Ante el nivel de endeudamiento, esperan una ayuda institucional que, más allá de las palmadas en la espalda, le permita hacer frente a los gastos y mantener el nivel de calidad de su enseñanza superior. Ha pedido a la Generalitat una aportación económica por la obra y que el Departamento de Enseñanza beque con 6000 euros los cursos que valen 9000, como ya hace con los estudiantes de la ESMUC. Mientras llegan las respuestas, siguen al pie del cañón. Les felicitamos sinceramente por ese compromiso con la educación, por esa pasión por la música.

Javier Pérez Senz

En España y América

CONCIERTOS DE HOMENAJE AL SISTEMA DE ORQUESTAS JUVENILES DE VENEZUELA Y A JOSÉ ANTONIO ABREU

Como reconocimiento y en apoyo del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, de su fundador José Antonio Abreu, y también como estímulo al desarrollo de un Sistema de Orquestas similar en el resto de Latinoamérica, la Fundación SaludArte y la Joven Orquesta Nacional de España, junto con instituciones como el INAEM, la Secretaría General Iberoamericana, la Orquesta Presjovem y Juventudes Musicales de Madrid, entre otras, han organizado una gira de conciertos en España y EEUU durante el mes de noviembre.

Para ello se ha formado una orquesta que realizará la gira con el nombre de "Orquesta Sinfónica Juvenil del Homenaje al Sistema de Orquestas de Venezuela", que

estará integrada por músicos españoles, por jóvenes venezolanos de la Orquesta Sinfónica de la Juventud Simón Bolívar, un representante de muchos de los países latinoamericanos restantes y músicos de la más importante orquesta juvenil estadounidense, la New World Symphony Orchestra. Junto a ellos, actuará como solista el pianista Javier Perianes y será su director Pablo Mielgo.

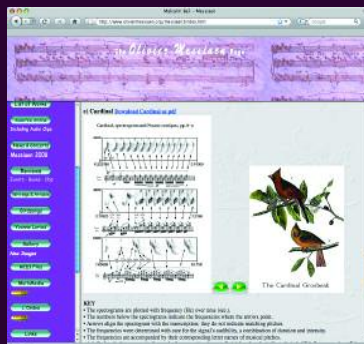
Los conciertos tendrán lugar en Huelva (Auditorio Casa Colón, 26 de noviembre), Madrid (Auditorio Nacional, 27 de noviembre), Valladolid (Auditorio Miguel Delibes, 28 de noviembre), Nueva York (Carnegie Hall, 1 de diciembre) y Miami (Adrienne Arsht Center, 3 de diciembre).

Completará la gira un concierto pedagógico en la Cárcel de Soto del Real de Madrid el 29 de noviembre.

Música en la Red

DE MÚSICAS Y PÁJAROS

<http://www.oliviermessiaen.org>



El próximo mes de diciembre se cumple el centenario del nacimiento de Olivier Messiaen. SCHERZO ofrecerá un amplio dossier sobre quien fuera, sin duda, una de las figuras más importantes de la música de nuestro tiempo pero, para abrir boca, les proponemos adentrarse en los entresijos de una formidable página web ideada y mantenida por el musicólogo y percusionista británico Malcolm Ball.

No se asusten cuando accedan a ella. El diseño tiene algo, a la vez, de llamativo y pasado de moda, peculiar en todo caso, e incluye, naturalmente, el correspondiente pajarito moviendo las alas. A partir de ahí se abre, de forma fácil y lógica, todo el universo messiaeniano y, por así decir, sus derivados, pues hay enlaces siempre que procede pero también podemos acceder directamente a la información precisa sobre Ivonne Loriod —no faltaba más—, Harry Partch, Pierre Boulez, Steve Reich o los Stockhausen: el padre Karlheinz y el hijo Markus. Algunos de estos enlaces resultan sorprendentes por lo que, además, aportan de conocimiento insólito para muchos aficionados. Así por ejemplo el que nos lleva a la página del organista, organero —y colaborador directo de Messiaen— Olivier Glandaz o ese otro gracias al cual conoceremos todo acerca del sorprendente instrumento denomi-

nado *ondéa*, que no es otra cosa sino la versión más actualizada de las ondas martenot y que, una vez visto, cuesta trabajo no encargar para que nos lo envíen directamente a casa. Lo que sí podemos comprar es el polo del centenario por 15 libras esterlinas.

Biografía, bibliografía, lista de obras, fuentes —el propio Ball pone a disposición, para consulta privada, su archivo particular—, noticias, conciertos... Entre toda esa información llama especialmente la atención la relación de cantos de pájaros que pueden escucharse en *Pájaros exóticos* junto a su correspondencia musical. Es verdaderamente impresionante poder oír con toda facilidad el ave correspondiente y enseguida su correlato señalado, además, en la partitura. El sistema de escucha es el MIDI, el mismo que se utiliza para una excelente introducción teórica al lenguaje musical del compositor o para acceder a ejemplos de sus obras interpretados en algún caso por él mismo, tanto en audio como en vídeo. Hay anuncios de próximos conciertos —el enlace con la página oficial, francesa, del centenario, amplía esa información—, así como críticas de los mismos y reseñas de discos y de libros. Una página ejemplar y de consulta imprescindible para los amantes de la música de Messiaen y del siglo XX.

Are-More

VIGO EN MÚSICA

El Festival de Música de Vigo, Are-More, comienza su andadura clásica este año con el concierto que el día 2 ofrecerá la pianista Beatriz Montes. A partir de ahí se sucederán distintos ciclos —*Encontros crepusculares*, *Os espellos da creación*, *Cine con música en directo*, *Mulleres...*. De entre la oferta, que abarca hasta el 16 de diciembre, cabe destacar el homenaje al compositor Eduardo Soutullo, que incluirá dos conciertos y una conferencia. Entre las presencias de mayor calado, la del sorprendente Café Zimmermann con Pablo Valetti, Céline Frisco y Sophie Krathäuser en un programa titulado nada menos que *Todo sobre Bach* y el formidable Cuarteto de Jerusalén. Y como plato fuerte de toda la propuesta, el día 13 de diciembre, la *Euopera 5* de John Cage.

Vigo. Are-More. 30-X/16-XII-2008.
www.festivalaremore.com



CAFÉ ZIMMERMANN

Pablo Valetti

Necrología

FÉLIX HAZEN (1928-2008)



El pasado 14 de octubre fallecía en Madrid, a los ochenta años, Félix Hazen García, una institución musical en la capital de España como lo es la firma fabricante y distribuidora de pianos que lleva el nombre de su familia. Los Hazen comenzaron su negocio en Madrid en 1814 y más de siglo y medio después, Félix hubo de salvar los escollos económicos de la posguerra y hacer de la empresa un modelo en su género que hoy continúan sus hijos. Su traslado del centro a las

afueras de Madrid no supuso para Hazen sino un acrecentamiento de sus posibilidades y el definitivo despegue, por decirlo así, modernizador de la empresa. En su nueva sede se instaló, además, la magnífica colección de pianos de Félix Hazen, coincidiendo con el inicio de la andadura de la Fundación que lleva su apellido y que colabora con la Fundación Scherzo en el Ciclo de Grandes Intérpretes. Vaya desde estas páginas nuestro pésame más sincero y afectuoso para Cristina y Félix Hazen.

XII Festival de Música Antigua ÚBEDA Y BAEZA: ES LA GUERRA



THE TALLIS SCHOLARS

El viernes 21 de noviembre abre su décimo segunda edición el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, este año con el título genérico de *Sones de batalla*. Accademia del Piacere se encargará de ello con un programa en torno a la música sevillana de los siglos XV y XVI. A partir de ahí se sucederán en la doble sede conciertos a cargo del Flanders Recorder Quartet —que presenta un retrato musical de la Reina Isabel la Católica—, Coro y Orquesta Barroca de Andalucía —*Misa de Bomba*, de Pedro Bermúdez y *Una mirada al siglo XVIII*—, Forma Antiqua —batallas, tientos y lamentos—, The Tallis Scholars —*Misa batalla*, de López Capillas— y La Grande Chapelle y el Coro del Festival con lo que parece el descubrimiento más curioso de esta edición: el *Compendio sucinto de la revolución española* (1815) del compositor asturiano Ramón Garay. Dada la temática de la muestra es inevitable la presencia del órgano, en dos conciertos en la iglesia de San Andrés de Baeza a cargo del Trío Organum y de Andrés Cea, respectivamente. Los ciclos dedicados a *La música en los monumentos de Vandelvira*, *Conciertos didácticos* y *Danza en las plazas* completan la programación de este festival que es ya una de las citas obligadas de la temporada en lo que se refiere a la música antigua.

Úbeda y Baeza. XII Festival de Música Antigua.
21-XI/8-XII-2008. www.festivalubedaybaeza.org

Conferencia Internacional BARCELONA CAPITAL CONTEMPORÁNEA

A fin de mes, entre los días 27 y 28, Barcelona se convierte en centro del debate sobre la creación del presente y sus circunstancias con la Conferencia Internacional *Perspectivas de la música contemporánea*, que organizan conjuntamente la Obra Social Caixa Catalunya, el Auditori. El Ministerio de Cultura y la SGAE. En ocho mesas redondas, se repasarán la programación, los festivales, la tecnología, los nuevos soportes, los nuevos públicos, el papel de los creadores y de las instituciones así como el diálogo interdisciplinar. La Conferencia se inaugura con un concierto a cargo del Ensemble Recherche y obras de Soler, Sánchez Verdú, Dufourt y Parra y a lo largo de ella otros dos rendirán homenaje a Kaija Saariaho.

Barcelona. Conferencia Internacional *Perspectivas de la música contemporánea*. 27/28-XI-2008.

Concurso en Varsovia CHOPIN PARA AFICIONADOS



No todo van a ser fuegos artificiales, virtuosismos circenses, éxitos aparatosos o frustraciones sensibles. La Sociedad Fryderyk Chopin de Varsovia convoca para el otoño de 2009 en Varsovia el Primer Concurso Internacional de Piano Amateur Fryderyk Chopin. Es decir, para eso que llamamos aficionados. La convocatoria se refiere a intérpretes que no sean graduados por ninguna escuela e indica que la celebración del certamen será trienal y no coincidirá con el mundialmente famoso Concurso Chopin que organiza la misma institución. Los premios se anuncian sustanciosos, la capital polaca es una hermosa ciudad... ¿quién dijo miedo?

Varsovia. Concurso Internacional de Piano Amateur Fryderyk Chopin. www.chopin.pl

Necrología GIANNI RAIMONDI



Gianni Raimondi con Mirella Freni en *La bohème*

Muchos tenores han merecido ser considerados como poseedores de una voz dorada, pero ninguno tanto como Gianni Raimondi cuya voz tenía del ansiado metal el color, el brillo y la densidad. Se destacaba por la amplitud de un registro que en el agudo encontraba su mejor expansión, de ahí que se fueran sus lógicos caballos de batallas el Arturo belliniano y el Arnoldo rossiniano. De hecho, su primer disco grabado en solitario se denominó con justicia *Il do di petto* (Ricordi, 1963) con comentarios incluidos del terrible Celletti por una vez ecuanimes y generosos. Una voz capaz de suplir otras carencias por el lado expresivo, el de la variedad de acentos. Cantó por primera vez en público en un concierto en Bolonia en 1946, su ciudad natal, a punto de cumplir 23 años, realizando su debut escénico en noviembre del año siguiente como Duque de Mantua, otro de sus papeles referenciales. Se abrió camino gallardamente en época donde ya triunfaban o se disponían a hacerlo Del Monaco, Di Stefano, Corelli, Bergonzi, Kraus y tantos más. Tenor esencialmente lírico, como tantos otros colegas la madurez profesional le permitió personajes más complicados como Arrigo de Verdi, Enzo de Ponchielli o Pollione de Bellini. Triunfó en diversas oportunidades en las temporadas de Oviedo y Bilbao, Madrid y Barcelona, donde ya retirado (en 1980) acudiría como jurado (junto a la Olivero) del Premio Viñas de 1993, en cuyo pregón final fue con 70 años capaz de interpretar, pletórico, dos canciones napolitanas. Cantó con las grandes divas de su tiempo, participando como Lord Percy con la Callas en la mítica *Anna Bolena* de la Scala en 1957. Su escasa discografía de estudio (*Traviata* con Scotto) se vio compensada por el film de Zeffirelli-Karajan de *La bohème* y con Freni, la Mimì por antonomasia, y con una extensa lista de grabaciones *live*, que le permitieron conservar algunos llamativos personajes como los donizettianos Fernando y Edgardo, Arturo (con Moffo, Sutherland y Gencer, un trío de damas bien dispar), Arnoldo y los verdianos Duque de Mantua, Arrigo, Adorno y Carlo de *Masnadiere*. Raimondi murió en Bolonia el 19 de octubre a los 85 años.

Fernando Fraga

schetzo

Liceu
2008
2009

Es emoción

Es la nueva temporada del Liceu.

Es ópera.

Tiefland de Eugen d'Albert

Terra baixa

Octubre de 2008 días 2, 4, 5, 8, 9, 11, 14, 15, 17 y 20

M. Boder · M. Hartmann · V. Hintermeier · S. Bühler ·
J. Hoffmann · S. Ortel · T. Rotemberg · Opernhaus Zürich.
P. Seiffert / J. Dowd, P. M. Schnitzer / S. Friede, A. Titus /
E. Silins, A. Reiter / J. Tilli, V. Murga, J. Lascarro, M. Reijans,
M. M. Cook, R. Mateu, J. Juon.

Le nozze di Figaro de W. A. Mozart

Noviembre de 2008 días 11, 13, 14, 16, 17, 18, 21, 22,
24, 25, 26, 28, 29 y 30

A. Ros-Marbà · Ll. Pasqual · P. Azorín · F. Squarciarino.
Gran Teatre del Liceu / Welsh National Opera (Cardiff).
E. Bell / M. Alberola, O. Sala / A. Garmendia, S. Koch /
J. Perez, L. Tézier / D. Menéndez, K. Ketelsen /
J. Martín-Royo, M. McLaughlin / M. Obiol, F. Röhlig /
J. M. Ribot, R. Giménez / V. Ombuena, R. Padullés,
V. Lanchas, E. Bayón / N. Intxausti.

Simon Boccanegra de Giuseppe Verdi

Diciembre de 2008 días 23, 27 y 30

Enero de 2009 días 2, 3, 5, 7, 8, 10, 11, 13 y 14

P. Carignani · J. L. Gómez · C. Fillion · A. Andújar.
Gran Teatre del Liceu / Grand Théâtre de Genève.

C. Álvarez / A. Gazale, K. Stoyanova / B. Haveman,
N. Shicoff / M. Giordani / S. Secco, G. Prestia / S. Palatchi,
M. Vratogna / C. Bergasa, P. Kudinov, J. de León,
C. Schneider.

El retablo de Maese Pedro

de Manuel de Falla

Enero de 2009 días 3, 4, 5 y 10

J. Vicent · E. Lanz · Compañía Etcétera.

M. Martins / O. Saitua, J. Martín-Royo / M. Canturri,
X. Moreno / M. Atxalandabaso.

L'incoronazione di Poppea

de Claudio Monteverdi

Febrero de 2009 días 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 14 y 15

H. Bicket · D. Alden · P. Steinberg · B. Shiff · P. Collins ·
Bayerische Staatsoper (Munich) / Welsh National Opera
(Cardiff).

M. Persson / I. Bayrakdarian, V. Kasarova / S. Connolly,
M. Beaumont / M. Rodríguez-Cusi, C. Mena / J. Domènech,
F. J. Selig / M. Palazzi, D. Visse / X. Sabata, R. Rosique,
J. van Wanroij, M. Martins, G. de Mey, W. Berger, F. Vas,
J. M. Ramon.

Los maestros cantores de Nuremberg

Die Meistersinger von Nürnberg de Richard Wagner

Marzo de 2009 días 17, 23 y 29

Abril de 2009 días 3, 8, 14 y 18

S. Weigle · C. Guth · C. Schmidt · J. Seeger · Sächsische
Staatsoper Dresden.

A. Dohmen, B. Skovhus, R. Dean Smith, V. Gens,
N. Surguladze, R. Hagen, N. Ernst, Y. Saelens, R. Padullés,
J. Ferrero, A. Rodríguez, K. Gysen, R. Bork, J. M. Ribot,
T. Schabel, M. Baldivinsson.

La cabeza del Bautista de Enric Palomar

Estreno Absoluto

Abril de 2009 días 20, 22, 23, 24, 26, 28, 29 y 30

Mayo de 2009 día 2

J. Caballé-Domènech · C. Wagner · A. Flores · M. Paloma.
Gran Teatre del Liceu / Opéra de Halle.

À. Blancas / R. Mateu, A. M. Buhrmeister / M. Kraus,
J. M. Zapata, F. Vas, M. Kraus.

Fidelio de Ludwig van Beethoven

Mayo de 2009 días 18, 21, 22, 24, 26, 27, 30 y 31

Junio de 2009 día 2

S. Weigle · J. Flimm · R. Israel · F. von Gerken · Metropolitan
Opera House (New York).

K. Mattila / G. Fontana, C. Forbis / I. Storey, T. Stensvold /
L. Gallo, S. Milling / F. Röhlig, E. de la Merced / C. Obregón,
M. Klink / D. Alegret, A. Larson.

Salome de Richard Strauss

Junio de 2009 días 19, 20, 22, 25, 28 y 29

Julio de 2009 días 1, 2, 4, 5 y 7

M. Boder · G. Joosten · M. Zehetgruber · H. Kastler.
Gran Teatre del Liceu / Theater La Monnaie-De Munt
(Bruselas).

N. Stemme / E. Sunegardh, M. Delavan / R. Bork,
R. Brubaker / G. Siegel, J. Henschel / V. Tierney, S. Heibach /
F. Vas, A. Tobella, J. M. Ribot, C. Löschmann, S. Shvets,
J. Plazaola, J. Fadó, J. Casanova, A. Feria, K. Gysen,
J. Ferrer, P. Kudinov.

Turandot de Giacomo Puccini

Julio de 2009 días 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 30 y 31

G. Carella · N. Espert · E. Frigerio · F. Squarciarino.
Gran Teatre del Liceu / Asociación Bilbaina de Amigos
de la Ópera.

M. Guleghina / G. Lukacs / A. Shafajinskaia, M. Berti /
C. Tanner / F. Armiliato, A. Arteta / N. Amsellem / D. Dessi,
S. Palatchi / G. Giuseppini, G. Bermúdez, E. Santamaría,
V. Esteve Madrid, P. Cutlip, J. Ruiz.



Es emoción. Es el Liceu. Es único.

Es danza.

Ballet de São Paulo

Balé Da Cidade de São Paulo

Septiembre de 2008 días 3, 4, 5 y 6

Dualidade@br G. Ismailian.

Canela fina C. Soto.

Perpetuum O. Naharin.

Compañía Pina Bausch

Tanztheater Wuppertal

Septiembre de 2008 días 10, 12, 13 y 14

Café Müller P. Bausch.

La consagración de la primavera P. Bausch.

Nederlands Dans Theater I

Marzo de 2009 días 19, 20, 21 y 22

Silent Screen P. Lightfoot y S. León.

Tar and Feathers J. Kylián.

Ballet Ángel Corella

Julio de 2009 días 9, 10 y 11

La Bayadère M. Petipa.

Es un regalo.

Requiem de Giuseppe Verdi

Octubre de 2008 día 22

A. Brown, L. d'Intino, J. Bros, R. Pape.

E. Mazzola

Concierto Haendel

Noviembre de 2008 días 23 y 27

I. Rey, D. Barcellona

A. Vitiello

Concierto Final Concurso «Francesc Viñas»

Enero de 2009 días 16 y 18

G. Voronkov

Requiem de Antonín Dvorák

Febrero de 2009 días 17 y 18

R. Merbeth, I. Komlosi, C. Ventris, A. Jerkunica

J. Kout

Concierto Mozart

Abril de 2009 días 21 y 25

E. Gruberova

S. Weigle

Recital Matthias Goerne

Febrero de 2009 día 12

Recital Anne Schwanewilms

Mayo de 2009 día 28

Recital Thomas Quasthoff

Junio de 2009 día 17

Recital Edita Gruberova

Junio de 2009 día 21

Recital Ian Bostridge

Julio de 2009 día 3

Es una sorpresa.

(Sesiones en el Foyer)

Eugen d'Albert y Àngel Guimerà

"A propósito de *Tiefland*"

Octubre de 2008 día 18

L'Ape Musicale

"A propósito de *Le nozze di Figaro*"

Noviembre de 2008 día 12

Cortesanías en la ópera

"A propósito de *L'incoronazione di Poppea y Salome*"

Febrero de 2009 día 16

Albéniz

"A propósito del centenario de la muerte de Isaac Albéniz"

Mayo de 2009 día 17

Richard Strauss

"A propósito de *Salome*"

Julio de 2009 día 8

Es una noche mágica.

(Sesiones "golfas")

Simply Barbra

Steven Brinberg en recital

Octubre de 2008 días 24 y 25

The Best Is Yet To Come

Los mejores temas de Carolyn Leigh

Diciembre de 2008 días 12 y 13

Encaje

Adriana Varela en la Sala Principal

Febrero de 2009 días 21 y 22

Yvonne Printemps, una diva mise à nue

Amy Burton en recital

Marzo de 2009 días 6 y 8

Me llaman la primorosa

Ángeles Blancas en recital

Junio de 2009 días 5 y 7

Es un descubrimiento.

(El Petit Liceu)

Cantant amb el Cor

La Ventafocs

Els músics de Bremen

El retablo de Maese Pedro

La petita Flauta Màgica

Pere i el llop

El Superbarber de Sevilla

La primera cançó

Allegro Vivace

Venta de localidades



ServiCaixa

902 53 33 53

servicaixa.com

LiceuDirecte

www.liceubarcelona.com

TaquillesLiceu

Sant Pau, 1

Información

Tel. 93 485 99 13

www.liceubarcelona.com

Orquesta Sinfónica y

Coro del Gran Teatre del Liceu

M. Boder · S. Weigle · J. L. Basso



Gran Teatre del Liceu

De Guimerà a Hartmann

LA PASIÓN CLONADA

Barcelona. Gran Teatre del Liceu. 2-X-2008. D'Albert, *Tiefland*. Petra Maria Schnitzer, Eva Liebau, Peter Seiffert, Alan Titus. Director musical: Michael Boder. Director de escena: Matthias Hartmann. Producción de la Opernhaus Zürich.



Bofill

Peter Seiffert y Petra Maria Schnitzer en una escena de *Tiefland* de D'Albert en el Teatre del Liceu

BARCELONA La ópera de Eugen d'Albert esta basada en *Terra baixa* de Àngel Guimerà, donde contrapone la pureza de la tierra alta con la corrupción de la tierra baja, en un ambiente rural sito en el Pirineo catalán. Matthias Hartmann, como es ya habitual, cambia totalmente el contexto y plantea la producción en el prólogo, en una especie de laboratorio donde clonan seres y así surge el nuevo Manelic/Pedro, tal como es el pedido de Sebastiano y luego desarrolla el resto de la obra en una especie de despacho, apto para todos los servicios, de un molino surrealista, convirtiendo a las sirvientas en personajes de vodevil, acabando la obra con una especie de hibernación de los dos protagonistas, como una especie de ascensor para ir a la tierra alta. En medio de todo ello, la acción dramática

nafraga, dado que se diluye la fuerza de los personajes, a lo que se une las incoherencias de la acción, tanto por el desarrollo escénico, como por las continuas contradicciones con el texto. En esta ocasión, las habituales muestras de desaprobación superaron con creces unos tímidos aplausos.

Afortunadamente la cuestión musical tuvo un nivel más coherente. La ópera es de una cuidada inspiración, con un planteamiento postwagneriano, con un uso del *leitmotiv* de forma muy indicativa, con momentos de estilo Straussiano, pero también aquella fuerza que imprime la música verista italiana, ante un drama tan vivo, pero todo ello a partir de la personalidad de D'Albert, que crea una partitura coherente y llena de vitalidad. Michael Boder, en su primera actuación como

director musical del teatro, consiguió un buen rendimiento de la orquesta, con cohesión, bello sonido y contrastes, remarcando los momentos más sutiles, la narración de Pedro o el monólogo de Nuri, y dando fuerza a los más densos. El gran triunfador de la noche fue sin duda Peter Seiffert, que supo expresar la inocencia de Pedro, pero también la fuerza de su carácter, con una gran profundización del rol. Su pareja, Petra Maria Schnitzer, es una buena profesional, que se entregó en la desgraciada Marta, aunque quizá le falta una cierta densidad para el papel, y el personaje malvado estaba a cargo de Alan Titus con una prestación impecable, con una voz que ha perdido algo de fuerza, lo que superó con su calidad interpretativa.

Albert Vilardell

Temporada de la OEx

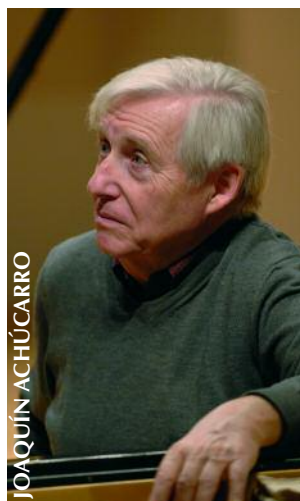
UN GRAN ACHÚCARRO EN BADAJOZ

Palacio de Congresos. 4-X-2008. Joaquín Achúcarro, piano. Orquesta de Extremadura. Director: Jesús Amigo. Obras de Weber, Beethoven y Schumann.

BADAJOZ La apertura de temporada de la Orquesta de Extremadura contó con el aliciente de la presencia de Joaquín Achúcarro (Bilbao, 1932), quien volvía a colaborar con el conjunto (y con su paisano Jesús Amigo) después del *Concierto* de Grieg de hace cuatro años. En ese tiempo, y según testimonios dignos de toda fiabilidad (incluido el del propio Achúcarro), la formación extremeña ha progresado notabilísimamente. Amigo ha conseguido agrupar a sus músicos en torno a un proyecto ilusionante y eso se nota en la actitud entusiasta de un grupo que se siente comprometido con la tarea artística que desarrolla, lo que termina por reflejarse en un sonido penetrante, redondo

y bien equilibrado, al que acaso sólo le falta terminar de empastar los metales para completar la construcción de una personalidad sonora muy estimable.

Un titubeante comienzo con la *Obertura de Oberón* de Weber, a la que faltó vuelo poético y opulencia tímbrica, derivó en un *Cuarto* de Beethoven espléndido, en el que, a sus 75 años, Achúcarro demostró encontrarse en excelente forma. Recién llegado de Dallas, el bilbaíno mostró no sólo el sonido bello y personalísimo de siempre, sino también que sus facultades técnicas no sufren merma pese a la intensa actividad y que su sensibilidad se muestra bien despierta y aparece de continuo, ya sea en la exposición



Rafael Martín

JOAQUÍN ACHÚCARRO

pianista fue admirablemente arropado por el sonido oscuro y tenso de una OEx soberbia. Fue un momento de excepcional intensidad que se encuadró bien en la visión global de una obra cerrada con luminosa vitalidad.

Fue esa misma luz la que Jesús Amigo impuso en su visión de la *Sinfonía "Renana"* de Schumann, dirigida con un ímpetu que fue arrollador en los movimientos extremos, sobre todo en el radiante inicio. Si al Scherzo le faltó un metal más empastado, el *Nicht schnell* sonó con gran calidez y en el cuarto movimiento la mirada se posó en el edificio sonoro en su conjunto más que en los detalles contrapuntísticos.

Pablo J. Vayón

del primer tema del Allegro moderato inicial como en un Andante con moto emocionante en su trágica y contenida exquisitez, en el que el

Temporada de Cambra

UN MONUMENTO SIN VISITANTES

Barcelona. L'Auditori. 25-IX-2008. Bertrand Chamayou, piano. Messiaen, *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*.

Se esperaba con gran interés, incluso con ansiedad por los más entendidos, el que sin duda era a priori uno de los programas cumbre de la temporada, incluyendo en ésta tanto la música de cámara como la concertística y sinfónica. Y a fe que los resultados colmaron las expectativas sobradamente. *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* es una obra monumental, ciclópea, fundamental del pianismo del siglo XX, que por su naturaleza y duración no suele programarse con frecuencia. Con el objetivo último de celebrar el poder de la gracia y el triunfo del amor divino, Olivier Messiaen dio al mundo, en marzo de 1945, en la Salle Gaveau de París, un conjunto de reflexiones musicales en torno al misterio de la encarnación y de la naturaleza de



Rafael Martín

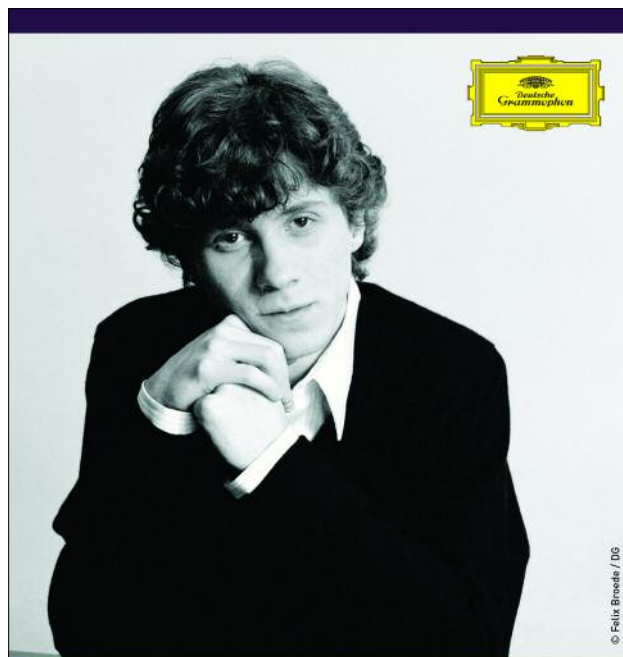
BERTRAND CHAMAYOU

Dios. Estamos ante el Messiaen que basa su música en el binomio sonido-color; el Messiaen del sentido religioso de la existencia, del sentido íntimo de la naturaleza como fuente primigenia del sonido; el místico que medita sobre los misterios del cristianismo. El Messiaen utópico que persigue la idea de un lenguaje musical ecuménico

y ahistórico, que aúne lo antiguo y lo moderno, lo exótico y lo surreal, lo espiritual y lo material en pobladas nebulosas de ritmos, timbres y colores armónicos. Todo esto servido magistralmente por el joven Bertrand Chamayou, nuevo y brillante valor del pianismo francés, quien en un agotador *tour de force* de dos horas sin descanso, sólo

interrumpido de vez en cuando para beber un poco de agua y enjugarse el sudor, mantuvo al público como hipnotizado, casi sin respiración, hasta el punto de desaparecer las toses en este umbral de la estación de los catarros y las gripes. Y es que la originalidad y la consistencia de Messiaen se aunaban a la maestría de este joven que, impasible pero sabiendo muy bien lo que tenía entre manos, iba desgranando nota a nota el contenido de una partitura difícil y misteriosa pero sorprendente y atractiva a la vez. Lástima que monumento tan formidable no tuviera los visitantes que merecía. Éramos en la sala menos de cien personas. A lo peor es que no hay tanta afición como se dice.

José Guerrero Martín



© Felicitas Bredele / DG

"SONATAS" HAYDN, MOZART, BEETHOVEN

Rafal Blechacz, piano



CD 0028947774532

Después de sus *Preludios* de Chopin, Rafa Blechacz posa su mirada sobre las sonatas de tres grandes maestros vieneses del género: Haydn, Mozart y Beethoven.

Las sonatas elegidas aquí forman parte del repertorio habitual de Blechacz, con el cual ha obtenido gran éxito de público y crítica.

"Es un arquitecto del sonido. Cada matiz, aunque sutil, parece emerger exactamente del modo que Blechacz quiere. . . Sensatamente medurado y con una sensibilidad profunda de madura interpretación." (Süddeutsche Zeitung)

Este pianista revelación, que actúa regularmente en nuestro país, es un artista elegante y exquisito en sus interpretaciones.

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

espacio
de música



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Festival Mozart

CLASICISMO CON PERFUME FRANCÉS

Barcelona. Auditori. 19, 24, 31-IX-2008. Maria Lourdes y Lluís Pérez Molina, Martina Filjak, piano; Mireia Farrés, trompeta; Natalie Chee, violín. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. **Christian Zacharias**, piano y director. Obras de Mozart, Haydn, Ravel y Poulenc.



Rafa Martín

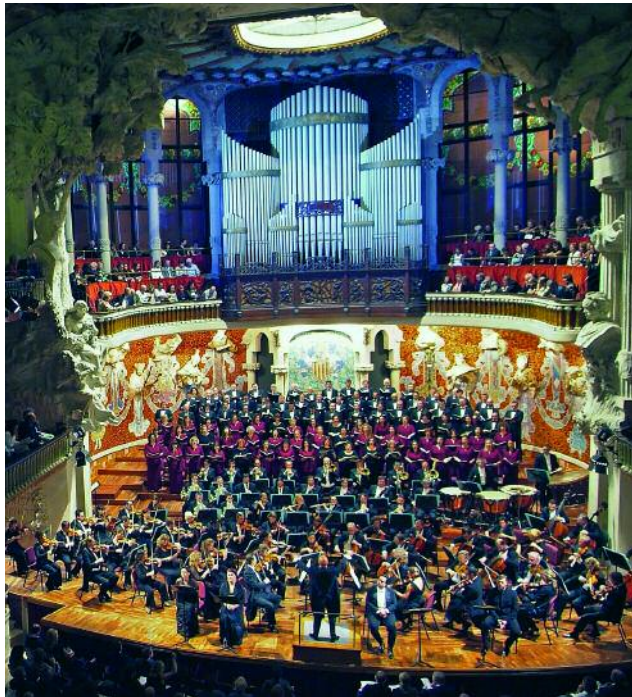
La serena presencia de Christian Zacharias un año más como director del Festival Mozart que abre la temporada de la Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) ha dado óptimos resultados. Mozart y Haydn han compartido protagonismo en esta edición, titulada *Mozart en París*, con dos músicos franceses que supieron visitar la herencia y las formas musicales del pasado desde una nueva, refinada y sensual sonoridad: Ravel y Poulenc. En la primera cita, tras una sólo correcta versión de *Le tombeau de Couperin*, lo mejor vino con la actuación de Zacharias en su doble condición de director y solista del *Concierto n.º 17, K. 453*: suaves contrastes, jugosos diálogos, sonoridades cristalinas y un modélico equilibrio. En la segunda parte, el director jugó con los colores, el vigor rítmico, la ironía y los jugosos contrastes de la *Sinfonietta*, de Poulenc, y cerró la velada con una arrolladora versión de la obertura de *Las bodas de Figaro*. La orquesta se mostró en buena forma, atenta a los detalles, con una ágil y precisa sección de cuerda guiada con enorme eficacia por la violinista australiana Natalie Chee como concertino invitada. La segunda cita propició el debut de tres pianistas con la OBC: los hermanos María Lourdes y Lluís Pérez Molina, uno de los dúos pianísticos más sólidos del panorama musical catalán y la pianista croata Martina Filjak, última ganadora del Concurso Maria Canals de Barcelona, que tocaron respectivamente el *Concierto para dos pianos*, de Poulenc, y el *Concierto en sol mayor*, de Ravel. Zacharias les sirvió en bandeja de plata las oportunidades de lucimiento con un sutil y delicado acompañamiento. Y ellos derrocharon virtuosismo y entrega. En cuanto al tercer y último programa, hay que destacar la maravillosa actuación de la trompetista Mireia Farrés en el *Concierto en do mayor* de Haydn —encantó al público por musicalidad, belleza del sonido y aplomo— y la refinada versión de *Ma mère l'oye*, exquisitamente dirigida y tocada por la OBC con gran acierto. En la misma velada, Natalie Chee bordó el *Rondó para violín en do mayor K. 373* en una impecable actuación solista que supo a poco.

Javier Pérez Senz

Nobleza obliga: comienzo del Ciclo Palau 100

LA VOZ Y EL ESTILO

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 19-X-2008. Hasmik Papian, soprano; Luciana d'Intino, mezzo; Josep Bros, tenor; René Pape, bajo. Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. Coro y Sinfónica del Gran Teatre del Liceo. Director: Enrique Mazzola. Verdi, *Réquiem*.

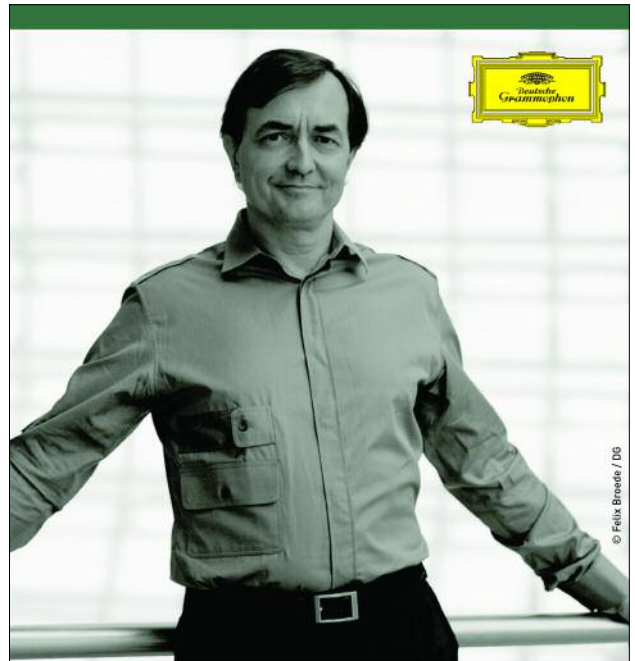


El Gran Teatre del Liceo se ha querido unir al homenaje al Palau de la Música en su centenario y lo ha hecho programando una obra tan emblemática como la *Messa da Requiem*, de Verdi, en unas funciones, que inauguraban la temporada Palau 100 y que también se dará en el coliseo de las Ramblas. Lo más destacable de la tarde fue la actuación de los coros, que supieron expresar toda la fuerza necesaria y a la vez resaltar aquellos momentos de alta emotividad, siguiendo el ritmo marcado por el director, que en algún momento sonaba algo lento. Creo que Enrique Mazzola tiene posibilidades de ser un interesante director, por la fuerza que imprime, por el dominio de la partitura, aunque en los *tempi* más relajados debe atemperar su vitalidad, consiguiendo de la orquesta un nivel superior al habitual en el repertorio italiano, especialmente en los

momentos brillantes, quedando algo monótono en los de transición.

Los resultados vocales mantuvieron un nivel correcto, destacando el timbre potente de Hasmik Papian, con un canto vital, al que quizá falta un cierto refinamiento, mientras que Luciana d'Intino confirmó su innata musicalidad y la integración en su parte. En el lado masculino, había dos grandes cantantes, que sin embargo estaban algo fuera de repertorio. Josep Bros es un musical y brillante tenor, pero su timbre, penetrante, aun debe evolucionar para este tipo de canto, mientras que René Pape, que tanto impresionó en *Die Walküre*, evidenció su clase, pero también que el *Requiem* requiere una vocalidad más flexible y a la vez penetrante, que a veces no tiene la escuela alemana.

Albert Vilardell



HOMENAJE A MESSIAEN

Pierre-Laurent Aimard,
piano



CD 0028947774525

El pianista Pierre-Laurent Aimard rinde su personal homenaje a Olivier Messiaen (1908-1992) en el 100 aniversario del nacimiento del compositor.

Un recorrido por el amplio espectro de las obras para piano del gran compositor que incluye los tempranos *8 Preludios* (1928-29), *Cuatro estudios de ritmo* (1949-50) y extractos del ciclo *Catálogo de pájaros* (1956-58).

Este pianista, con un vínculo muy personal con el compositor (estudió piano con Yvonne Loriod, la mujer de Messiaen y ganó el Concurso Messiaen en 1973), se ha convertido en uno de los intérpretes de referencia del compositor y del repertorio contemporáneo en general, así como en uno de sus defensores en los escenarios y creador de nuevos públicos.

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

espacio
de música



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Estreno de temporada

LA NOCHE VERDIANA

Palacio Euskalduna. LVII Temporada de la ABAO. 20-IX-2008. Verdi, *Il trovatore*. Francisco Casanova, Fiorenza Cedolins, Irina Mishura, Ambrogio Maestri, Oren Gradus. Coro de Ópera de Bilbao. Sinfónica de Euskadi. Director musical: **Fabrizio Carminati**. Director de escena: **Paul Curran**. Producción del Teatro Comunale di Bologna.

BILBAO Con *Il trovatore* se recuperaba la norma no escrita, incumplida con *El castillo de Barba Azul* y *Elektra* ahora hace un año, de abrir la temporada abaística con una ópera de repertorio y, de paso, se avanzaba un trecho en ese largo camino que es el *Tutto Verdi*, este curso con parada además en dos títulos tan (¿justificadamente?) infrecuentes como *I due Foscari* y *Aroldo*.

Ópera de grandes pasiones, pues todas están en ella, *Il trovatore* es también una ópera de grandes voces; no de voces grandes, sino de grandes voces, o sea, de grandes cantantes. En ese sentido, en el foso, Fabrizio Carminati y la Orquesta Sinfónica de Euskadi cumplie-

ron como acompañantes y aburrieron, si se les pide serlo, como narradores. Por lo demás, destacó la Leonora de la italiana Fiorenza Cedolins, con su voz ancha y bella —que sólo en las más elevadas alturas pierde algo de calidad— y con su exquisito canto de serena melancolía, cercano a lo excelso en *D'amor sull'ali rosee*. A su mismo nivel, la rusa Irina Mishura demostró tener unos medios rotundos, oscuros y sonoros y, ante todo, el temperamento de la gitana; así, su relato del segundo acto alcanzó una gran intensidad. Lo escuchaba atento el dominicano Francisco Casanova, figura oronda, limitado actor, cantante honesto, voz bien timbrada, gran fraseador, Manrico de escaso heroísmo,



Moreno Esquivel

Irina Mishura y Francisco Casanova en *Il trovatore* de Verdi

muy lírico y sin bocinazos de mal gusto. Naufragó obviamente en la *Pira*, atropellada y bajada de tono, mas dejó a cambio un *Ab sí, ben mio* de muy altos vuelos. Peor anduvo el barítono Ambrogio Maestri en el Conde, una voz sólida, grande y de hechuras verdianas manejada por un artista rudo y poco sutil, por suerte aún con mucho margen de mejora. Tampoco el bajo norteamericano Oren Gradus dio demasiada relevancia a Ferrando, quedándose en la corrección en la que se movieron los demás secundarios, con Nuria Orbea y Manuel de Diego a la cabeza. Las masas corales,

a su mejor nivel.

Al fin, la puesta en escena boloñesa, firmada por Paul Curran y resuelta en Bilbao por Oscar Cecchi, parte de la acertada premisa de que con *Il trovatore* no se puede tratar de explicar ni de entender el mundo. Con dejarla fluir es suficiente. Parece así que, entre Aragón y los montes vizcaínos, se nos quiso evocar lo que en esta ópera uno más admira, que no es sino la sombría oscuridad de su música, haciendo del drama un largo, denso, hermoso y luciente nocturno.

Asier Vallejo Ugarte



VII FESTIVAL DE PIANO RAFAEL OROZCO

**Córdoba 2008
del 6 al 23 de noviembre**

—

- Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco
- Gran Teatro de Córdoba
- Centro Cívico Fuensanta
- Conservatorio Profesional de Música
- Centro Cívico Norte

**Entrada libre hasta completar aforo
menos en Gran Teatro de Córdoba**











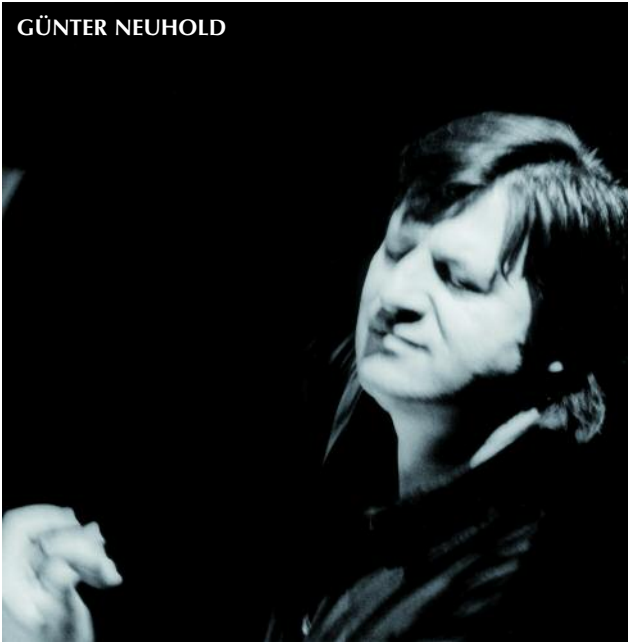
www.cultura.cordoba.es

Nuevo titular

UN AUSTRIACO EN BILBAO

Bilbao. Palacio Euskalduna. 3-X-2008. Coro Araba. Coro Biotz Alai. Coro Easo. Coro Voces Graves de Pamplona. Sinfónica de Bilbao. Director: **Günter Neuhold**. Obras de Beethoven y Cherubini.

GÜNTER NEUHOLD



El *Réquiem* de Cherubini es una obra de singular importancia en la historia reciente de la Orquesta Sinfónica de Bilbao. Así lo prueba el programa de mano al recordar que en los ochenta sonó bajo la batuta de Urbano Ruiz Laorden, en los noventa subió a Juanjo Mena por vez primera a su podio y ahora, en esta era naciente, abrió la temporada del estreno de Günter Neuhold al mando del timón.

El arte del austriaco cabe en una palabra: seriedad. Está casi de más recordar que no es ningún desconocido en estos lares, y no sólo porque ya sepa lo que es dirigir a la orquesta bilbaína (lo ha hecho tanto en ópera como en conciertos sinfónicos), sino porque parte de su discografía, con el *Anillo* wagneriano a la cabeza, ha logrado entrar en la esfera de lo popular sin necesidad de renunciar al visto bueno de la crítica. Viene, desde luego, de una tradición cen-

troeuropea de la que escoge un gesto claro, formal, no demasiado amplio, y una visión precisa y refinada de las partituras, con colores y texturas en la línea de los viejos maestros. Todo ello quedó reflejado en una *Primera Sinfonía* de Beethoven fiel a sí misma, suntuosa en la cuerda, con los acentos en su sitio, las tensiones bien resueltas y los *tempi* debidamente dirigidos. Más intensa nos pareció la lectura del *Réquiem*, de una emotividad hiriente en su sobrio dramatismo, con cuatro fuerzas corales, una alavesa, otra vizcaína, otra guipuzcoana y la cuarta navarra, rotundas en empuje y sonoridad, y una orquesta atenta que crece luciendo un sonido que alcanza, al menos cuando hablamos del siglo XIX, un color distinguido y reconocible en cuyo favor, por el mero hecho de serlo, todo queda dicho.

Asier Vallejo Ugarte

cuando sueñas, tú ganas



Realia, un gran grupo inmobiliario participado por FCC y Caja Madrid

REALIA
tú ganas

www.realia.es 902 33 45 33

Excelente *Katiuska*

RUSITA, RUSA DIVINA

Bilbao. Teatro Arriaga. 24-IX-2008. Sorozábal, *Katiuska*. Maite Alberola, Ángel Ódena, Jon Plazaola, Enrique Baquerizo, Mikeldi Atxalandabaso, Milagros Martín, Trinidad Iglesias, Lander Iglesias. Coral de Bilbao. Sinfónica de Bilbao. Director musical: **David Giménez Carreras**. Director de escena: **Emilio Sagi**. Nueva producción del Teatro Arriaga en coproducción con el Teatro Calderón de Valladolid, Teatro Campoamor de Oviedo y Teatro Español de Madrid.



Escena de *Katiuska* de Sorozábal en el Teatro Arriaga de Bilbao

Si hay en esta tierra un género musical popular, he ahí la zarzuela. Si lo hay manoseado y maltratado, hela ahí también. Así, es de esperar que con la llegada de Emilio Sagi el Teatro Arriaga recupere para ella la dignidad que un día tuvo, y cabe en ese sentido saludar, al margen de los logros alcanzados en escena, las cuatro representaciones reservadas y la decencia de los programas de mano, sustitutos de los panfletillos de las temporadas pasadas. En esta *Katiuska* del director asturiano la miseria está en las mismas puertas del mesón de Boni y rodea a unas masas bien dibujadas bajo una bella iluminación e incómodas en sus reiteradas travesías por las ruinas. Drama y comedia, todo fluyó.

En lo musical mandó la importante autoridad vocal del barítono catalán Ángel Ódena en un Pedro Starkof entero y poderoso, ruso divino, atraído por el instrumento joven, sano y gozoso de la valenciana Maite Alberola, rusita divina, cantante aún por crecer. Al lado de ambos, el tenor

donostiarra Jon Plazaola dijo con sensibilidad las frases del Príncipe Sergio, mas su voz ligera, fácil y clara sonó débil en el centro y forzada en la zona alta. Más sólido y activo apareció Enrique Baquerizo vestido del Coronel. Por su parte, la parejita de enamorados tuvo en Mikeldi Atxalandabaso un Boni simpático en escena y sonoro en lo vocal, también rusito divino, y en Milagros Martín una Olga de similar desparpajo pero menor caudal. Al fin, la réplica teatral de Trinidad Iglesias y Lander Iglesias nos habló de dos artistas que, además del apellido, comparten el dominio de las tablas.

Asomado al escenario, David Giménez Carreras puso color, emoción y pasión en el fino y suntuoso paisaje sonoro de Sorozábal. Asomadas a su historia, coro y orquesta parecieron sentirse grandes. Asomada al futuro, esta *Katiuska* abre para el Arriaga una etapa que esta ciudad recibe con la ilusión de quien estrena una nueva vida que se espera más feliz.

Asier Vallejo Ugarte

Castellón, capital cageana

SONIDOS HÍBRIDOS SIN CALENDARIO

Castellón. Espai d'Art Contemporani. 3-X/28-XII-2008. *John Cage, Paisajes imaginarios, Conciertos & Musicircus*.



Miquel González

CASTELLÓN John Cage (Los Ángeles, 5 de septiembre de 1912 - Nueva York, 12 de agosto 1992) ha sido un artista inclasificable y, sin duda, una de las figuras más influyentes de la música contemporánea. Su singular personalidad hizo que su producción fuera un acontecimiento para unos y una provocación para otros. El Espai d'Art Contemporani de Castellón, ha montado un proyecto expositivo titulado *John Cage. Paisajes imaginarios, Conciertos & Musicircus*, comisariado por Joan Cerveró, en el que presenta la figura de este creador como viva y actual, posibilitando con esta exposición una inmersión total en su pensamiento y obra. La sala del Espai d'Art Contemporani de Castellón se ha convertido en un espacio de conciertos; en un escenario múltiple; en definitiva, en un lugar de reunión y de encuentro donde se producen actos continuos y donde la relación con John Cage se realiza no solamente como simples espectadores sino de forma participativa. El público sigue con interés esta apuesta informativa y didáctica a un tiempo. Una de las iniciativas de esta exposición consiste en la teatralización de diferentes escenarios, a modo de *Imaginary Lands-*

capas —paisajes imaginarios—, donde se interpretan las obras de Cage. Estos espacios, específicamente diseñados para el EACC, han convertido la sala en una gran instalación sonora. Entre los espacios recreados se escenifica desde el *Living Room Music* hasta la instalación de su obra *33 1/3*, en la cual el público puede incidir en la interpretación de la pieza con la elección y manipulación de las fuentes sonoras. También se ha realizado una representación del jardín de *Ryoanji* y de la cámara anecoica —cámara sin eco donde se puede experimentar la "sensación de silencio". Todo ello sirve como base para explicar algunas de las experimentaciones que Cage llevó a cabo con el sonido. De octubre a diciembre que dura esta exposición-conciertos, que incluye mesas redondas, conferencias, cursos, audiciones, actividades de danza, talleres, ciclos de cine y óperas, se interpretarán más de 100 obras de John Cage, convirtiéndose en el acontecimiento más importante celebrado en España en torno a la figura de este artista. El repertorio abarca desde sus más tempranas propuestas hasta la última composición.

Antonio Gascó

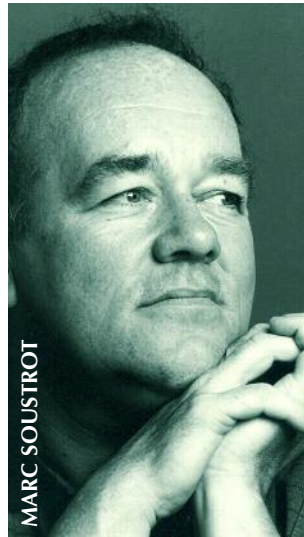
Ciclo de la Orquesta Ciudad de Granada

ENFANTS DE BOHÈME (Y DE FRANCIA)

Palacio de Exposiciones y Congresos. 11-X-2008. Orquesta Ciudad de Granada. Director: **Stanislav Bogunia**. Obras de Vítězslav Novák y Dvořák. 19-X-2008. OCG. Director: **Marc Soustrot**. Obras de Fauré, Ravel, Roussel y Debussy.

GRANADA Conciertos complementarios, algo estropeado el bohemio por la inclemente acústica de la sala García Lorca del Palacio de Congresos, verdadero agujero negro de los graves, en todo secundada por los murmullos del aire acondicionado, más rememoradores del patio de la acequia o de la escalera del agua del Generalife que de una sala de conciertos. Mejor acústica en el programa francés. Ambos incluyeron obras desprecupadas, melancólicas o nostálgicas, lejanas de la seriedad y grandilocuencia a las que puede ser tan propenso el poderoso vecino teutón. Estilos diferentes en los directores, metronómico el checo, danzante el francés.

Del primero de los conciertos, dedicado a músicos bohemios, destaca un sentimiento de extrañeza al descubrir a Vítězslav Novák, tan diferente a Schubert a pesar del sobrenombre de "Schubert checo" y de compartir amistad, profesión de sus padres, veneración por Beethoven y temprana muerte. Su *Sinfonía en re mayor* incorpora elementos de la tradición beethoveniana, de la más estricta contemporaneidad, a la vez que mantiene la mirada al pasado de Mozart. Punto en común con la obra de Martinu, la *Sinfonietta "La Jolla"*, para orquesta de cámara y piano, es su negación del folclorismo bohemio, tan del gusto de los compositores alemanes, en el caso de Martinu por el carácter decididamente neoclásico de la *Sinfonietta*. La obra de Martinu, pese a la inclusión del piano, no es nada concertística, tratando el piano como un instrumento más de la orquesta, más próxima a la sinfonía concer-

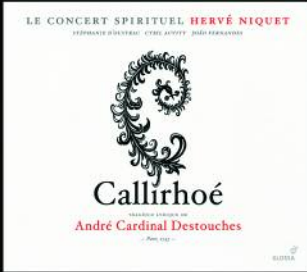


tante que al concierto. Por el contrario, la *Suite checa* de Dvořák viene animada por una consciente voluntad eslavista en la abundancia de temas y sonoridades populares. Estupenda interpretación de las obras de Martinu y Dvořák.


El programa francés dirigido por Soustrot ofreció unas deslumbrantes versión orquestal de la *Pavana para una infanta difunta* de Ravel y *Preludio para la siesta de un fauno* de Debussy. En un nivel semejante de excelencia, las de Fauré y Roussel (la suite de *Pelléas et Mélisande* del primero y la entomológica *El festín de la araña* del segundo). Y constituyó una agradable sorpresa la poco interpretada *Caja de juguetes* de Debussy, orquestada por Caplet, obra de ambición en las proporciones y la intención, bajo la inocente apariencia de las citas de conocidas canciones infantiles. Excelente final para los conciertos de otoño de la temporada de la Orquesta Ciudad de Granada.

Joaquín García


DESTOUCHES
MARAIIS
LULLY



GCD 921612
2 CDS





GCD 921614
2 CDS



GCD 921615
2 CDS

LE CONCERT SPIRITUEL
HERVÉ NIQUET





GLOSSA www.glossamusic.com

Zarzuela sin pena ni gloria

ACTUALIDADES RANCIAS

Teatro Villamarta. 27-IX-2008. Chueca y Valverde, La Gran Vía. Ana M^a Hidalgo, Francesca Calero, Marta Moreno, Santos Ariño, Ángel Walter, Juan Manuel Cifuentes, Javier Ibarz, Carmen Arribas, Didier Otaola. Ensamble Instrumental de Madrid. Coral Universitaria de Cádiz. Ballet Concerto XXI. Director musical: **Carlos Cuesta.** Director de escena: **Francisco Matilla.**

JEREZ En *Confessions of a Book Reviewer* un Orwell recién arribado a un éxito para él mismo inespereable por apenas perseguido —casi acababa de aparecer por entonces su primera novela de verdadera resonancia internacional, la “fábula política” *Animal farm*— defendía la idea de que un crítico auténticamente sincero sería sólo aquel tan osado como para encabezar nueve de cada diez reseñas con la siguiente afirmación: “Este libro no me interesa en absoluto y no escribiría sobre él si no me pagaran”. Demasiado a menudo, por desgracia, este humilde escritor se vería tentado de suscribir —valga aquí como suerte de meaculpa— tan incómodo como valiente exabrupto.

Por más que sucumba gustoso al embrujo innegable de la pluma de Chueca y se me antoje tan imposible como injusto negar el melodismo pródigo, exultante y contagiosamente feliz de sus mejores páginas, no deja de parecerme *La Gran Vía* paradigma de eso que los entendidos suelen denominar un “apropósito”, esto es, una “breve pieza teatral de circunstancias” según la escuetísima definición que pregunta el diccionario de la RAE.

Una obra tal suele ser, demasiado a menudo, un apunte de actualidad cuya actualidad hace ya tiempo voló. Las notas a pie de página, que tan bien quedan en el ensayismo y las monografías, casan mal, sin embargo, con el espíritu del teatro, arte vivo y que, como el pan, debe ser del día para no resultar “duro”. Ligada a su lugar y su tiempo, queda de *La Gran Vía* apenas la música de Chueca, pero no la obra en sí, insufrible por su flébil arrevistamiento sin sus-



Escena de *La Gran Vía* de Chueca y Valverde en el Teatro Villamarta

tancia o, por decirlo en castizo, su inopia de “chicha” y de “limoná”. Desde luego, no

suficiente para las dos horas que venía a durar la lectura comentada, en la que se

insertaban materiales no habituales y no pocas “morcillas” de las que buscan la sonrisa cómplice y la liberal carcajada de la claqué del aplauso flojo.

Tampoco es que la producción, ni en lo musical ni es lo dramático, diera para muchas alegrías. La propuesta escénica, firmada por Ópera Cómica de Madrid y Concerto XXI, se mostraba funcional, es cierto, mas escasa de ideas. De otro lado, la vertiente musical del espectáculo, de la que se podría haber sacado petróleo, resultó francamente irregular. Pues si bien es cierto que el Ensamble Instrumental de Madrid, pulcramente guiado por Carlos Cuesta, se mostró fino y dúctil en su ágil y vivaz dibujo de la caligrafía juncal y castiza de Chueca, también lo es que otros varios elementos implicados chispearon lo suyo: así, por ejemplo, una Coral Universitaria de Cádiz sin los reflejos ni la cintura indispensables para sortear los numerosos escollos que una partitura tan dada al vértice del ripio y el cimbreante esquinazo les planteaba; o así también, otro poner, la Menegilda a todas luces discretita y de dudosa afinación de Ana María Hidalgo.

Sobre el papel, la apuesta segura del elenco era el Caballero de Gracia de Santos Ariño. Sobre el papel, ya digo; pues sin que se pueda afirmar que se tratara de un verdadero fiasco, lo cierto es que el otras veces tan eficaz barítono tampoco acertó a brillar a la altura esperada. Así las cosas, bien puede decirse que la noche se nos pasó sin pena ni gloria, dejando apenas rastro en la memoria.

Orquesta
Filarmónica de
Gran Canaria

Pedro Halffter
director artístico y titular

AUDICIONES PARA LA SIGUIENTE PLAZA VACANTE:



1 Viola Solista

31 enero 2009 – Madrid
4 febrero 2009 – Las Palmas de Gran Canaria

Fecha límite de solicitudes: 21 enero 2009

Candidatos: todas las nacionalidades

INFORMACIÓN

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA
Paseo Príncipe de Asturias s/n · 35010
Las Palmas de Gran Canaria
rojeda@ofgrancanaria.com
www.ofgrancanaria.com

Bases e inscripciones disponibles en nuestra página web



CECILIA BARTOLI

despierta la
partitura original de “LA
SONÁMBULA”



Una nueva y extraordinaria grabación
que vuelve, por primera vez, a los orígenes
de la ópera de Bellini escrita para mezzosoprano.
Una ocasión única para disfrutar de Cecilia Bartoli
y Juan Diego Flórez juntos.

En definitiva, una versión de “La sonnambula”
que pasará a la historia del repertorio grabado.



 espacio de música



LIM/BBK 016

CELIA ALCEDO

Soprano

LIM

Laboratorio de
Interpretación Musical

Ravel

Berio

Dallapiccola

Wolf

Bernaola

Coria

DISTRIBUIDO POR:



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

LVI Festival de Ópera

BROCHE DE ORO (Y BRILLANTES)

Teatro Colón. 17-IX-2008. Mariola Cantarero, soprano; Fabio Capitanucci, barítono. Real Filharmonía de Galicia. Director: Paul Daniel. Obras de Mozart, Schubert, Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi. **Palacio de la Ópera.** 19, 21-IX-2008. Chaikovski, Evgeni Onegin. Ainhoa Arteta, Alexev Markov, Ismael Jordi, Anna Smirnova, Stafano Palatchi. Coro y Sinfónica de Galicia. Director musical: Miguel Ángel Gómez Martínez. Director de escena: Horacio Rodríguez Aragón. Producción del Teatro Villamarta de Jerez. **Teatro Colón.** 27-IX-2008. Marcello Giordani, tenor. Sinfónica de Galicia. Director: Steven Mercurio. Obras de Rossini, Verdi, Bizet, Chaikovski, Puccini y Cilea.



Miguel Ángel Fernández

Alexev Markov y Ainhoa Arteta en *Evgeni Onegin* de Chaikovski

LA CORUÑA Se cierra con enorme brillantez el LVI Festival de Amigos de la Ópera, uno de los más completos de su historia. La representación de la obra de Chaikovski fue un doble éxito (dos representaciones, 3500 personas que aclamaron repetidamente a los intérpretes). Todo funcionó a la perfección. Muy bien, los cantantes con mención especial para Arteta, tanto en lo vocal como en lo escénico. Markov, discreto en los dos primeros actos, extraordinario en el tercero. Excelente, el Coro de la Sinfónica, aclamado al salir a saludar su director, Joan Company. Impresionante, la orquesta en partitura difícil. Gómez Martínez, soberbio. Y estupenda puesta en escena de Horacio Rodríguez Aragón, muy querido

en la ciudad donde transcurrió su infancia.

Magnífico recital a dúo de Cantarero y Capitanucci; una y otro ya habían triunfado en La Coruña: ella en el extraordinario *Viaje a Reims* de 2002 y en la notable *Lucia* de 2004; él en *Don Pasquale*, el pasado año. Cantarero es una joven soprano lírica con ciertos ribetes dramáticos, ideal para un *Addio del pasato*, de *La traviata*, aunque el dominio de la coloratura le permite resolver más que satisfactoriamente el *Bel raggio lusinghier*, de *Semiramide*. Capitanucci es un barítono lírico, excelente para el *Di Provenza*, de *La traviata*, y para el *Vien, Leonora*, de *La favorita*, si bien su notable vis comica le permite abordar con éxito papeles de bajo bufo. Muy bien, la Real

Filharmonía, dirigida por Paul Daniel. La voz impresionante y el arte del canto del tenor Marcello Giordani cerró el LVI Festival de Ópera. Con su timbre bello y vibrante y su buen decir y bien cantar conquistó por completo al público que lo aclamó una y otra vez. No fue ajena al éxito la Sinfónica de Galicia, dirigida por un músico de primer nivel, Steven Mercurio.

Dentro de la sección del Festival *As novas voces galegas*, actuó la mezzo Nuria Lorenzo acompañada por el pianista Carlos E. Lorenzo: las dos *Canciones* con viola, de Brahms, las *Canciones negras*, de Montsalvatge, y algunas arias de ópera y romanzas de zarzuela.

Julio Andrade Malde

Artificios en el espejo

TORNASOLES VARIOS

Madrid. Teatro Real. 28-IX-2008. Verdi, *Un ballo in maschera*. Violeta Urmana/Indra Thomas, Marcelo Álvarez/Francesco Hong, Marco Vratogna, Elena Zarembo/Malgorzata Walewska, Alessandra Marianelli/Sabina Puértolas, Borja Quiza, Miguel Sola, Scott Wilde, Orlando Niz, César San Martín. Director musical: Jesús López Cobos. Director de escena: Mario Martone. Escenógrafo: Sergio Tramonti.



Javier del Real

Violeta Urmana y Marcelo Álvarez en *Un ballo in maschera* de Verdi en el Teatro Real

MADRID Una de las óperas más interesantes, no de las más logradas, de Verdi, que se presta al guiño, a la prospección, al juego especular. Situaciones equívocas, mutantes estados de ánimo, psicologías cambiantes. Aspectos que intenta resaltar Martone. Su propuesta tuvo su mejor baza en la primera escena del tercer acto, cuando Riccardo (se hace la versión censurada del estreno) se enfrenta a su propia imagen. Luego, el reflejo de ese baile gatopardiano en el piso inferior se queda en mero artificio efec-tista, aunque efectivo. Numerosos detalles de una ingenua guardarropía —esas torpes cortinas que separan a los conjurados del resto,

los gestos teatrales de aqué- llos—, la poco inspirada recreación del segundo cuadro, el decorado realista para el segundo acto lastran la visión escénica, en la que se sustituye la pintura del Conde por una especie de bajorrelieve.

Sobre esta propuesta la batuta del cesante y aplaudido López Cobos supo controlar *tempo* y dinámica hasta conseguir un ejemplar *crescendo* final. Económica de gestos, enjuta, un tanto seca, la dirección fue complaciente con las voces en ciertos pasajes del gran dúo del segundo acto —ese maravilloso instante, auténtico núcleo de la partitura, cuya importancia marginan los artículos del libro-pro-

grama—, con abuso de *rallentandi*.

Urmana, fácil en esta ocasión arriba, sólida en el grave, cantó musicalmente y dijo con fervor su aria del tercer acto, aunque no supo llegar al corazón de su gran frase de su salida en el primero. Thomas es, por el contrario, insegura, de defectuoso *legato*, bien que su voz, de la estirpe de su raza negra, no deje de tener atractivos. Álvarez atrae por su cálido timbre, algo falto de brillo, y por su calurosa dicción; pero abre en el agudo, engola y está en el límite del carácter del personaje, que pide un lírico-*spinto*. Cosa a la que se aproxima Hong, de rechoncha figura y timbre no especialmente

bello, pero que canta *sul fia-to*, incluso a media voz y no usa trucos. Posee una muy respetable franja aguda, segura y penetrante. Vratogna, que sustituyó en el estreno al indispuesto Carlos Álvarez, tiene una voz engolfada y cavernosa poco agradable, aunque dijo algunas frases de mérito. De los dos Óscar, mejor Puértolas, por actitud y limpieza vocal, con mayores recursos para la coloratura. Zarembo es más oscura y tonante para Ulrica que la opaca Walewska, pero tiene demasiado vibrato y desafina que da gusto. Buenas prestaciones del resto y muy aceptables coro y orquesta.

Arturo Reverter

Deber cumplido

BELLEZAS PARCIALES

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 21-IX-2008. Nin-Culmell, *La Celestina*. Alain Damas, Gloria Londoño, Alicia Berri, Carolina Barca, Belén Elvira, Soledad Cardoso, José A. García Quijada, Andrés del Pino. Coro del Teatro de La Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director musical: **Miquel Ortega**. Director de escena: **Ignacio García**. Escenografía: Domenico Franchi. Vestuario: Lluís Juste de Nin.

Es *La Celestina* música que bucea en el pasado, eso que se ha llamado Neoclasicismo, tratamiento de la música de antaño con inevitable espíritu del propio tiempo; y música de la tierra, modos y temas, motivos y maneras, esto es, lo que se ha llamado Nacionalismo. Nacionalismo y Neoclasicismo dan lugar en Nin-Culmell a músicas muy bellas, a varios números (o partes, o movimientos) vocales acompañados de alto nivel artístico, aunque posean un carácter "antiguo" que nos haga pensar que esa música pertenece en exceso al pasado. Y esa belleza no consigue que el engarce de los números se convierta en una ópera. *La Celestina* de Nin-Culmell es apresurada en la acción, inmotivada en las situaciones, y apenas dura 75 minutos. Más hubiera valido que este compositor de grandes recursos, sabio y de gran olfato para las líneas vocales, para las mágicas intervenciones del pequeño coro fuera de escena, con gran sentido del color orquestal, se hubiera planteado unas "Escenas de *La Celestina*" al modo de Schumann y su *Fausto*, y no una ópera que desmerece del original literario, que es profuso y que aquí queda reducido a casi nada. Sobre todo, si el autor le añade poemas de Juan del Encina, como es el caso. El resultado es pobre, aunque los mimbres que lo forman sean bellos, a veces muy bellos. Pero, caramba, pasar de la merienda erótico-festiva al asesinato de Celestina, así, de repente... Hay muchas óperas con libretos malos, pero que funcionan; y muchas óperas que no han dado en el clavo por basarse en originales demasiado buenos. Aunque esto es otra cosa, acaso Nin-Culmell habría hecho



Alicia Berri y Gloria Londoño en *La Celestina* de Joaquín Nin-Culmell en el Teatro de la Zarzuela

mejor en procurarse otro libreto a partir de otro asunto. El caso es que hay muchas *Celestinas*, desde Pedrell a Marisa Manchado, pasando por Ohana. No puedo comparar, no conozco ninguna de ellas. Esta *Celestina* de ahora está llena de muy buena música, de música en la que de repente abundan los tresillos durante escenas y escenas, qué curioso; y de música que evoca la polifonía de metales del Renacimiento y el Prebarroco.

El Teatro de la Zarzuela ha cumplido con su deber (esta vez, sí) al estrenar *La Celestina* en el centenario de Nin-Culmell. Y lo ha hecho con excelentes cantantes, especialmente del lado femenino: la soprano colombiana Gloria Londoño compone una muy lírica Melibea con

un timbre muy bello. La mezzo argentina Alicia Berri logra transformarse en la diabólica Celestina con cierta verosimilitud (de todas maneras, no hay mucho de diabólico en esta propuesta sonora, por mucho que la invocación o algún otro momento así lo pretendan); Belén Elvira, Carolina Barca y Soledad Cardoso sacan adelante con muy buenas prestaciones unos cometidos que habrían requerido un tratamiento lírico-dramático más amplio. El venezolano Alain Damas consigue "salvar" a Calisto, al menos hasta cierto punto, de su relativa indefinición vocal, que es sobre todo lírica. Espléndido el dúo con Gloria Londoño; lástima que termine tan torpemente en lo dramático. José A. García Quijada y Andrés del Pino cum-

plieron en los papeles de los golfantes que rodean al encendido Calisto. Miquel Ortega concertó espléndidamente esas líneas y esos acompañamientos bellos y a veces más que bellos.

La puesta en escena de Ignacio García es funcional, esto es, permite que aquello tome aspecto teatral. Aunque da la impresión de que el director de escena ha tenido algún que otro pie forzado y se ha tenido que mover entre más de una dificultad. Los figurines de Lluís Juste de Nin nos sugieren que Nin-Culmell ha compuesto una ópera para la estética sonora y visual de los teatros del año en que él nació, 1908. Son figurines más para ver en el cartón que en la escena.

Santiago Martín Bermúdez

CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES
VALLADOLID

Ópera y Grandes Voces

NOVIEMBRE DE 2008/MAYO DE 2009

◆ Domingo 23 NOVIEMBRE 2008. 18 HS
Croft/Pendatchanska/Fink
Im/Tarver/Rivenq/Tittoto
FREIBURGER BAROCKORCHESTER
Rias Kammerchor/René Jacobs
MOZART *Idomeneo* (Único concierto en España)

◆ Lunes 15 DICIEMBRE 2008. 20 HS
Joyce DiDonato
LES TALENS LYRIQUES
Christophe Rousset
HANDEL *Furor*

◆ Martes 27 ENERO 2009. 20 HS
Elina Garanča
KAMMERORCHESTER BASEL
Karel Mark Chichon
MOZART Y HAYDN

◆ Domingo 15 FEBRERO 2009 • 19 HS
Prina/Gauvin/Ek/Basso/Williams
IL COMPLESSO BAROCCO/A. Curtis
HANDEL *Tolomeo*

◆ Jueves 16 ABRIL 2009 • 20 HS
Cecilia Bartoli/Sergio Ciomei
Soirée Rossiniana

◆ Domingo 24 MAYO 2009 • 19 HS
Bernarda Fink
IL GIARDINO ARMONICO/G. Antonini
Orquesta barroca residente en el CCMD
CALDARA, MARINI, MONTEVERDI, VIVALDI
CONTI, PISENDEL, WEISS Y FERRANDINI

Centro Cultural Miguel Delibes
Av. Monasterio Ntra. Sra. de Prado, 2
47014 Valladolid • Tel 983 385 604
f.orquestra@jcy.l.es • www.fundacionsiglo.es

 Junta de
Castilla y León
Consejería de Cultura y Turismo
Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León

Centro Cultural 
Miguel Delibes

Cecilia Bartoli
Mezzosoprano

Ciclo de la ORCAM

MAGNIFICENCIA

Madrid. Auditorio Nacional. 30-IX-2008. Celia Alcedo y Mercedes Lario, sopranos; Cecilia Díaz, mezzo; Jörg Dürmüller, tenor; Detlef Roth, barítono. Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: Michel Corboz. Mendelssohn, *Elias*.

Con la misma sabiduría y el apoyo del conocimiento de sus antecesores que Mendelssohn compuso este oratorio, con ese mismo bagaje o uno parigual afrontaba Corboz, el veterano director, la tarea no desdeñable de poner de pie esta obra. Contó con la labor entregada y brillante de los conjuntos de la Comunidad de Madrid.

Indispuesta la soprano anunciada, su parte se cubrió por dos destacadas integrantes del coro. No pareció descollante la mezzosoprano, con medios algo destemplados y, por tanto, falta de redondez. Todo lo contrario del tenor Dürmüller, ajustado, grato y bri-

llante. Bien el barítono.

Con todo, lo más interesante se dio en la reproducción global. Esta obra de efectivos copiosos, que mantiene en el grupo orquestal de viento cuatro trompas, tres trombones y tuba, tuvo de la mano sabia y nada efectista del director suizo magnificencia y solemnidad, o sea, lo requerido. Los bloques y la ardua polifonía de tantos y tantos fragmentos sonaron limpios y bien estructurados, en una visión coherente y apropiada, que fue largamente ovacionada por el público al final de cada una de las dos partes de la obra.

José A. García y García



MICHEL CORBOZ

Trio B3 Classic

Disponibile

www.nonprofitmusic.org

Próximo Lanzamiento

ARAM KHACHATURIAN
CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA
MASQUERADE SUITE

ARA MALIKIAN
EXTREMADURA SYMPHONY ORCHESTRA

JESÚS AMIGO

Promociona
PRIMO SAPIENS
91 326 65 12

**KATIA
KABANOVA**
Leoš Janáček

Vive la impactante producción de
Robert Carsen donde el agua
dibuja una trágica historia de amor

Ópera en tres actos

Jiří Bělohlávek,
director musical

Coro y Orquesta Titular del Teatro Real
Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid

Diciembre: 2, 4, 5, 8, 11, 14,
16, 17, 20, 23, 20.00 horas
domingo, 18.00 horas

PARA TODOS

Comprar tu entrada es realmente fácil

www.teatro-real.com • 902 24 48 48 • Taquilla

Juventudes Musicales

ENCUENTRO ENTRE BRAHMS Y SCHUBERT

Madrid. Auditorio Nacional. 9-X-2008. Coro Monteverdi. Orquesta Revolucionaria y Romántica. Director: **John Eliot Gardiner**. Obras de Brahms y Schubert. 16-X-2008. **Janine Jansen**, violín. Orquesta de Cámara de Europa. Director: Yannick Nézet-Séguin. Obras de Beethoven y Mendelssohn.

Los corifeos de John Eliot Gardiner llevaban tiempo entonando sus alabanzas brahmsianas, cuya integral sinfónica —la de JB—, derivados corales y antecedentes remotos, nos propone en disco con maneras cortesanas. Sí, los corifeos han sido especialmente locuaces esta vez, y nadie quería quedarse fuera del recinto. El propio Gardiner, musicólogo paciente, había concedido entrevistas, plenas de interés, en las que reverenciaba a Brahms como supremo conocedor de los secretos de la *cocina* musical, del contrapunto y la armonía, cuyo talento se encargó de ir forjando esas obras complejas que, con

independencia de su duración, son cumbres.

Como director coral, faceta indiscutible de su quehacer, propuso un encuentro Schubert-Brahms, sellado ya en la primera intervención: *Las notas del arpa suenan fuera*, un Brahms para coro femenino, de gran delicadeza en lo que al canto atañe, e impulsado —como por un céfiro— por el sonido de las arpas. Schubert aportó el melodismo de *El brillo de la luna*, que explota símbolos caros al imaginario romántico y lo hace a través de una combinación insólita cual es el quinteto de dos tenores y tres bajos, con coro masculino. Tacto estilístico pleno,

sobre todo el del delicado tenor solista, y perfecta armonía de un ensamble que se movió siempre en dinámicas suaves. La decoración, empero, cambió radicalmente en la segunda parte. En la *Tercera Sinfonía*, atildado y danzante, el buen Gardiner nos largó una cursilada con alguna pretensión, bastante plana y poco atmosférica, romántica nada, y pese a bellísimas frases sueltas (algunos contracantos...), insuficiente a todas luces.

De concepto y formato más tradicional fue la velada que ofrecieron Yannick Nézet-Séguin y Janine Jansen dentro del mismo ciclo. Y la revelación un director canadiense de maneras enérgicas,

contagiosa vitalidad y morbi-deces de pastaflora al servicio de esa maravilla del romanticismo temprano que es otra *Tercera*, en este caso la de Mendelssohn. Hubo buenos contornos orquestales, pan bien repartido entre todas las *familias* y algún desajuste en trompas o un fagot solista demasiado frágil en su momento del rondó del concierto de Beethoven. Muestra violinística, la de este tiempo —la de todos— que contó con una intensa y luminosa Jansen, de cuyos muchos merecimientos puede difundirse la buena noticia de que ya no son noticia.

J. Martín de Sagarmínaga

Temporada del CDMC

NUEVA MÚSICA: LOS PIONEROS

Madrid. Auditorio 400 del MNCARS. 20-X-2008. Solistas de la ORCAM. Director: **Carlos Cuesta**. Ramón Barce, José Luis Pérez de Arteaga, José Luis Téllez, conferenciantes. Obras de Barce, Franco, García Abril, Moreno Buendía, Blancafort, Carra, C. Halffter, De Pablo y Ember.

Muchos son los compositores, siguiendo el camino abierto por estos creadores, que desde 1958 han dedicado su vida a crear y a buscar nuevos caminos por los que dirigir la música, pero sin lugar a dudas el grupo homenajeado en este concierto, denominado de forma más que apropiada *Nueva Música*, fue el primero. Compositores, intérpretes y un crítico, Enrique Franco, que fueron capaces de romper los moldes impuestos por la sociedad restrictiva del momento. Este concierto celebra que cincuenta años después muchos de ellos siguen trabajando y también homenajea a los que ya no están. En la primera parte, a modo de nexos, la propuesta de Barce *Coral hablado*, realizada por pri-



mera vez en 1970 y ahora recuperada con dos de las voces originales, Téllez y Barce, a las que se une, quizá uno de los timbres más reconocibles por todos los melómanos, Pérez de Arteaga. La sucesiva intervención ha servido de presentación y nexos a todas las obras de la

primera parte, breves canciones y piezas de piano compuestas entre 1957 y 1959, obras con lenguajes que hoy ya nos pueden sonar lejanos pero que fueron rompedores en su momento y que en muchos casos marcaron un incipiente camino hacia Europa. En la segunda parte,

se han combinado obras de esos primeros años con otras mucho más recientes que nos muestran los caminos seguidos. *Tinguel y fanfarria* (1996), de Cristóbal Halffter y *La Patum* (1959), de Luis de Pablo, han sido dirigidas por Carlos Cuesta, joven director que está consiguiendo ocupar el lugar que merece en nuestros escenarios. Un cuarteto de cuerda de solistas de la ORCAM ha realizado una interpretación brillante de una obra de Moreno Buendía de 1990 y el concierto se ha completado con unos tríos de Barce de 1959, este compositor también está de aniversario, ochenta años generando pensamientos y creaciones de forma siempre vanguardista y rompedora.

Leticia Martín Ruiz

Liceo de Cámara

BRAHMS ARDIENTE

Madrid. Auditorio Nacional. 7, 8-X-2008. Renaud Capuçon, violín; Gautier Capuçon, violonchelo; Nicholas Angelich, piano. Obras de Haydn y Brahms.



RENAUD Y GAUTIER CAPUÇON
NICHOLAS ANGELICH

Alix Laveau

El XVII Liceo de Cámara prolonga la programación del pasado curso, bien que ampliando su mirada, puesto que ahora su ciclo principal se articula en torno a los nombres de Haydn, Brahms y Ligeti, merced a una curiosa —y esperemos que fructífera— genealogía estética. Los dos primeros conciertos estuvieron a cargo de los hermanos Capuçon y el pianista con el que colaboran tan frecuentemente, Nicholas Angelich, que casi podría hablarse de un “tercer hermano”. No es Haydn un compositor con el que los tres músicos parecieran simpatizar especialmente; no lo tienen normalmente en repertorio y las versiones escuchadas pudieron entenderse como más bien de compromiso. No sólo es que obviamente Haydn estuviera lejos de alcanzar en este terrero sus logros portentosos en el cuarteto de cuerda, es que las obras escuchadas se encontraban más cerca de la idea de la sonata para tecla acompañada que de la auténtica música de cámara para trío. La parquedad del papel del violonchelo, a distancia de lo que hubiera sido

una realización del continuo, no hizo sino sumarse a lo que fue la primacía total del por lo demás brillante piano de Angelich. Confiamos en que esta incursión en el trío del autor de *La Creación* no contribuya al pequeño “empacho haydniano” que empieza a detectarse entre algunos (pocos) de los habituales al ciclo. Otro mundo bien diferente es desde luego el de los *Tríos* de Brahms, obras cruciales de su catálogo que no suelen programarse con frecuencia, quizá por la no fácil tarea de encontrar el grupo estable o los solistas que sepan medir el punto exacto entre pasión y equilibrio instrumental. En las dos veladas sí se dio con el tono, bien que algo a favor del fuego interpretativo, nota distintiva sin duda de los fabulosos intérpretes y ejecutantes que son los Capuçon y Angelich. Pero no sólo hubo arrebatos en el acercamiento, ya que también se pudo disfrutar del lirismo de la mejor ley —y la extraordinaria sonoridad del chelo— en pasajes como el Adagio del *Trío op. 8*.

Enrique Martínez Miura



© Detlef Schneider / DG

CHOPIN Conciertos para piano nº 1 y 2

Lang Lang, piano
Wiener Philharmoniker
Zubin Mehta



A la venta
18/11/08

CD + bonus DVD 0028947779827

Lang Lang aborda con profunda madurez interpretativa, dos de las obras más apasionantes, increíblemente bellas y comprometidas del repertorio pianístico.

Para interpretar estos conciertos, ligados de manera muy especial a la trayectoria musical del pianista, lo acompañan la legendaria Orquesta Filarmónica de Viena y el prestigioso director Zubin Mehta.

La interpretación de Lang Lang es sencillamente extraordinaria.

Edición limitada en digipack: CD + bonus DVD

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

espacio
de música
El Corte Inglés

www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET



© Jim Bakke / DG

HAYDN: Arias italianas

Thomas Quasthoff
Genia Kühmeier
Freiburger Barockorchester
Gottfried von der Goltz



CD 0028947774693

Anticipándose al 200 aniversario de la muerte de Haydn, Thomas Quasthoff rinde homenaje al compositor, con una selección de sus arias de ópera cómica y seria.

Debuta con este disco en DG, La Freiburger Barockorchester, conjunto de instrumentos originales muy aclamado que acompaña habitualmente al artista.

Esta bella e inusual selección de arias, revive en una de las voces más expresivas del panorama musical.

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



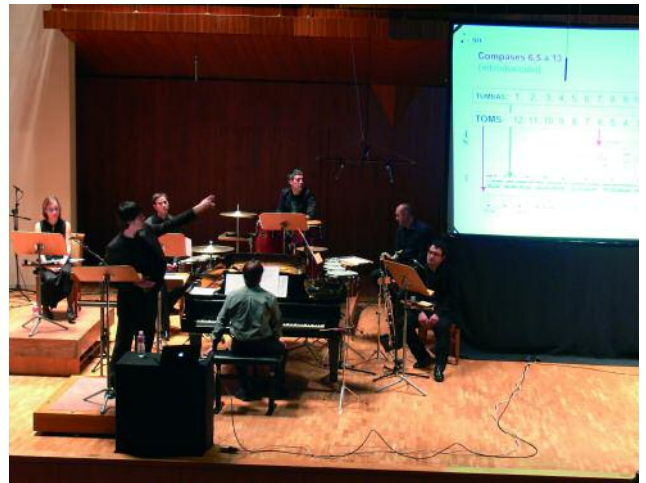
www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Producción propia del Auditorio

JORNADA STOCKHAUSEN

Madrid. Auditorio Nacional. 10-X-2008. Stockhausen Project, Neopercusión. Drumming. Orquesta Nacional de España. Directores: Arturo Tamayo, José Ramón Encinar y Nacho de Paz. Juan Andrés Beato, electrónica; Juan Carlos Garvayo, piano.



Este otoño ha comenzado la tan esperada producción propia del Auditorio Nacional de Música, promovida por José Manuel López López, y ha tenido una puesta de largo espectacular con la Jornada Stockhausen (1928-2007), en el primer aniversario de su muerte. Esta ha sido una buena excusa para mostrarnos algunas de las obras más emblemáticas del compositor alemán, algunas de ellas, a pesar de contar ya con cincuenta años, de plena actualidad y totalmente vigentes tanto como repertorio a conservar como vanguardia.

El Stockhausen Project, con la colaboración de Neopercusión, y bajo la dirección de Nacho de Paz, uno de los jóvenes directores con más experiencia en música contemporánea de nuestro país y al que esperamos ver en muchos escenarios en los próximos meses, presentaron una versión de *Kreuzspiel* a la que acompañó una exhaustiva explicación del director. La obra más esperada de la jornada fue la interpretación de *Gruppen*, una obra todavía sorprendente a

pesar de haber sido compuesta en 1957 a la que la ONE y sus tres directores se entregaron con verdadero ahínco. Arturo Tamayo, que ha dirigido la obra en varias ocasiones, acompañado de José Ramón Encinar y Nacho de Paz hicieron una versión que mostró la riqueza de esta obra, que tanta literatura escrita y musical ha generado.

Además de estos dos "platos fuertes" pudimos disfrutar de diferentes vertientes de la obra de Stockhausen, la electrónica en *Gesang der Jünglinge*, la música mixta en *Mikrophonie*, *Kontakte* y *Vibra-Elufa* y la instrumental pura en la *Klavierstücke*. Quizá pudimos echar de menos la presencia en la programación de otras épocas del compositor alemán, más recientes o que mostrarían los caminos seguidos por él mismo, pero en cualquier caso se trata de una experiencia musical enriquecedora a la que el público del Auditorio respondió con entusiasmo, esperemos que cunda el ejemplo.

Leticia Martín Ruiz

Gabriel Erkoreka, ganador del XXV Premio Reina Sofía de Composición

BRILLANTE IMAGINACIÓN

Madrid. Teatro Monumental. 10-X-2008. Nils Mönkemeyer, viola; Solveig Kringelborn, soprano. Sinfónica de RTVE. Director: Adrian Leaper. Obras de Erkoreka, Sakuma, Lutoslawski y Montsalvatge.



GABRIEL ERKOREKA

Por primera vez, la XXV edición el Premio Reina Sofía de Composición de la Fundación Ferrer Salat ha tenido dos finalistas, que asistieron a la escucha de sus obras y a la determinación del jurado, en esta ocasión presidido por Antón García Abril y formado por David del Puerto, Joan Cerveró, Benet Casablancas y Jesús Rueda. Las obras de Gabriel Erkoreka, *Fuegos*, y de Takahiro Sakuma, *Concertino para viola y orquesta*, fueron escuchadas en la primera parte del concierto. La Orquesta de RTVE, que cada vez muestra más interés y más virtuosismo en la interpretación de la música contemporánea, primero nos llevó por la obra de Erkoreka en la que dominaba el ritmo, la presencia de la percusión, y los diferentes colores tímbricos de la orquesta. Una obra plagada de matices y que mostraba la brillante imaginación sonora del compositor vasco, que le hizo merecer el premio por unanimidad.

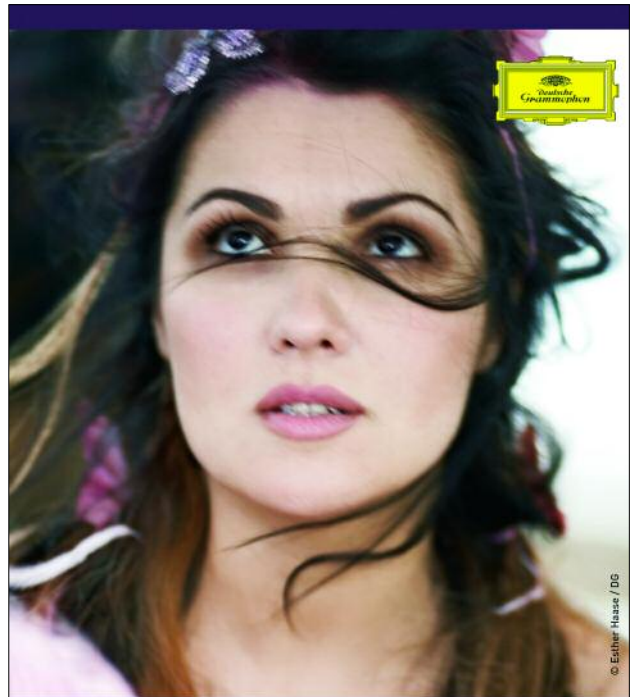
La obra de Takahiro

Sakuma, compositor japonés que tiene una importante influencia de la música del norte de Europa y Latinoamérica, además de sus propias sonoridades orientales, nos presentaba una obra en la que la orquesta y el instrumento solista se movían en planos paralelos, con sus raíces en la música minimalista.

A estas obras acompañaron, casi apadrinaron tras la entrega del premio a Erkoreka, dos compositores que recibieron el Premio Reina Sofía al conjunto de su obra, Lutoslawski (1913-1994), con su obra *Chantefleurs et Chantefables*, ciclo de canciones sobre poemas de Robert Desnos, y Montsalvatge (1912-2002), con una obra estrenada por la ORTVE en el año 1971, *Laberinto*.

Estos cuatro compositores sirvieron para celebrar un premio que en su vigésimo quinta edición cuenta con la misma salud que el primer día y que muestra la riqueza compositiva de todo el mundo.

Leticia Martín Ruiz



© Esther Haase / DG

SOUVENIRS

Anna Netrebko
Elina Garanca
Piotr Beczala
Andrew Swait
Prague Philharmonic Choir
Prague Philharmonia
Emmanuel Villaume



CD + bonus DVD 0028947774518

Souvenirs es una selección personal de Anna Netrebko de arias, canciones, melodías románticas, recuerdos y joyas musicales.

Un despliegue de diferentes estilos e idiomas en los que se incluyen dos piezas en castellano: el aria de *La Tempranica* "La tarántula é un bicho muy malo" y la canción de Guastavino *La rosa y el sauce*, así como la famosa Barcarolla de *Los cuentos de Hoffmann* junto a la mezzosoprano Elina Garanca o arias como "Depuis le jour" de *Louise* de Charpentier.

Edición limitada en caja de lujo con bonus DVD, postales y póster.

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



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Robert Carsen y Emilio Sagi seducen con sus propuestas

PRECIOSO POULENC, VISTOSA BOHÈME

Teatro Campoamor. 20-IX-2008. Poulenc, *Dialogues des carmélites*. Marc Barrard, María Bayo, José Luís Sola, Viorica Cortez, Pamela Armstrong, Kristine Jepson, Elena de la Merced, Mercè Obiol, María José Suárez. Coro de la Ópera de Oviedo. Coro Intermezzo. Sinfónica del Principado de Asturias. Director musical: **Maximiano Valdés**. Director de escena: **Robert Carsen**. 12-X-2008. Puccini, *La bohème*. Carlos Cosías, Carlos Daza, Enric Serra, Martina Zadro, Manuel Lanza, Miguel Ángel Zapater, Ruth Rosique, José Tablada. Coro de la Ópera de Oviedo. Sinfónica del Principado de Asturias. Director musical: **Yves Abel**. Director de escena: **Emilio Sagi**.

OVIEDO La LXI temporada de Ópera de Oviedo dio comienzo con la dirección de escena como claro protagonista. Por una parte Robert Carsen, que planteó una preciosa versión de *Dialogues des carmélites* y por otra Emilio Sagi, que actualizó con gran éxito la lectura escénica de *La bohème* que ya hiciera en el 2000 para el Campoamor. La estética de la propuesta de Carsen resultó espectacular, con muy pocos elementos escénicos y un uso de la luz entre sutil y expresivo que nunca pasó inadvertido. La versión dejó tres momentos impactantes: la muerte de Madame de Croissy, en manos de una Viorica Cortez diezmada vocalmente pero soberbia en lo dramático; la aparición en escena de Constance, llena de vida y de las deliciosas cualidades líricas y escénicas de Elena de la Merced, que fue de las más destacadas de la producción; y el final de la ópera, magníficamente resuelto en lo musical por Maximiano Valdés y la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias.

María Bayo debutó con acierto en el papel de Blanche, pero la que cantó mejor de todo el reparto fue Kristine Jepson, que interpretó a una Mère Marie de gran dulzura lírica y refinado gusto estético. Pamela Armstrong —Madame Lidoine— estuvo algo justa de medios, con un vibrato algo exagerado, pero sacó adelante su personaje con garantías. El resto del reparto estuvo bien elegido: Marc Barrard y José Luis Sola fueron, respectivamente, un marqués de carácter y un caballero refinado. Diezmar Kerschbaum dio forma al personaje de capellán con



Carlos Cosías y Martina Zadro en *La bohème* de Puccini en el Teatro Campoamor de Oviedo

acierto y Luis Cansino cerró el extenso reparto con la calidad debida. Max Valdés ofreció una versión musical muy enfática, algo pasada de volumen puntualmente, pero expresiva y extraordinariamente bella y ponderada en la escena final.

Por su parte, Emilio Sagi fue, junto con el director franco-canadiense Yves Abel, el verdadero triunfador del segundo título de la temporada. Situó la acción de *La bohème* en la posguerra parisina contaminada por la fresca y sugerente pureza ideológica del Mayo francés. Luego rodeó la producción de interesantes detalles: unos graciosos, otros emotivos, y obtuvo otro éxito por su talento y por el planteamien-

to final esperanzador. Abel también hizo un buen trabajo con la OSPA, de quien exigió un sonido pulcro y refinado como rara vez ofreció la agrupación. También podría haber cuidado más su relación con las voces, o dejarse llevar por el romanticismo desbordante de la obra, pero prefirió contener la emoción y trabajar el sinfonismo puro y duro con gran personalidad.

Del reparto, el que mejor cantó fue Manuel Lanza, que interpretó a un Marcello lleno de carácter y prestancia escénica, aunque al que más se aplaudió fue a Carlos Cosías, un Rodolfo nada sobrado de voz, pero con una línea de canto elegante y templada. Cosías cantó con

gusto y estuvo a la altura de las circunstancias, si bien es cierto que el papel dio la sensación de quedarle algo grande. La soprano Martina Zadro vino a sustituir a Inva Mula, nada menos. El resultado no aguantó la comparación, ni falta que hacía. Zadro planteó una Mimí quizás algo fría, pero correcta en el trato lírico. En escena convenció más a medida que avanzaba la obra. Miguel Ángel Zapater fue un Colline espléndido, Ruth Rosique, una Musetta extrovertida, estilo Amy Winehouse, que se movió mejor que cantó. Carlos Daza, Enric Serra y José Tablada acompañaron con calidad.

Aurelio M. Seco

DECCA

BEL CANTO SPECTACULAR

El nuevo álbum de arias y duetos de Juan Diego Flórez

GRABADO EN EL PALAU DE LES ARTS CON LA ORQUESTRA DE LA COMUNITAT VALENCIANA.

Juan Diego Flórez junto a artistas de la talla de Anna Netrebko y Plácido Domingo nos presenta las arias y duetos más grandiosos del bel canto.

Un derroche de técnica y arte.



BEL CANTO SPECTACULAR:

Juan Diego Flórez

Artistas invitados: Plácido Domingo,
Anna Netrebko, Patrizia Ciofi,
Daniela Barcellona, Mariusz Kwiecien

Cor de la Generalitat Valenciana
Orquesta de la Comunitat Valenciana
Daniel Oren

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


espacio
de música



XII Concurso Internacional de Canto Julián Gayarre

TRONOS VACANTES

Teatro Gayarre. 10-IX-2008. Prueba final. Sinfónica de Navarra. Director: Cristóbal Soler.

PAMPLONA Los seis participantes en la prueba final del Concurso Gayarre atesoraban alguna cualidad positiva, pero faltaba en ellos el polvo del teatro y sus interpretaciones fueron en general poco exaltadoras. Así debió de entenderlo el jurado presidido por Teresa Berganza al dejar desierto el primer premio en su doble categoría masculina y femenina, pareciendo claro que con ello se intentaba preservar el alto nivel al que aspira el certamen.

La soprano española Auxiliadora Toledano ganó con justicia el segundo premio femenino. Exhibió una voz muy clara, que no oscurece ni ensancha artificialmente, con el crédito de una emisión sana y franca, y un abordaje de las líneas largas y de la coloratura del Bellini de *Puritanos* sin pro-



De izq. a dcha.: Armaz Darashvili, Itxaso Moriones, Christopher Bolduc, Teresa Berganza, Juan Ramón Corpas, Auxiliadora Toledano y Nuria García

blemas de *fiato*, con agudos dignos y resoluciones generosas. En *Sonámbula* captó bien la melancolía dominante de *Ab! non credea mirarti*, aunque en la misma falte expresar aún con mayor variedad acentos y colores.

Los avales del estadounidense Christopher Bolduc (segundo premio masculino) fueron su simpática desenvoltura y un notable sentido musical. Barítono de condición muy lírica, algo gutural también, su fraseo posee tal vez una

cierta impronta hampsoniana, aunque hoy por hoy su juventud le preserva de los sonidos destimbrados que a veces cosecha el hipotético modelo. Lo mejor de su aria de *Fausto* fue la sección central, en la que fraseó con plena suavidad y delicadeza. En el *Barbero* no intenta ser gracioso todo el rato, como es común en el *Largo al factotum*, si bien hacia el final esa comicidad sí le tentó y jugara un poco a hacer de ventrílocuo. Un par de premios menores, en fin, fueron a manos del tenor georgiano Armaz Darashvili, grata vocalidad inicial, empañada por las irregularidades de su línea de canto y por una pedestre dicción. Si los rumores valen algo, se dijo sobre él que había estado mejor en las fases previas.

J. Martín de Sagarmínaga

Temporada de la Fundación Kursaal

ELEGANCIA Y GUSTO

San Sebastián. Auditorio del Kursaal. 17-X-2008. Klara Ek, soprano; Maite Beaumont, mezzo. Il Complesso Barocco. Director: Alan Curtis. Obras de Haendel.

SAN SEBASTIÁN La Fundación Kursaal inició su nueva temporada en colaboración con la Asociación de Cultura Musical con la siempre interesante presencia de Alan Curtis, quien volvió a mostrar ser una de las más destacadas figuras en el campo de las interpretaciones historicistas junto a Il Complesso Barocco. El conjunto instrumental causó buena sensación, aunque la gran protagonista de la velada resultó ser la mezzo navarra Maite Beaumont, cantante que aún no se había dejado escuchar en el auditorio donostiarra. Lo hicimos, y con mucho gusto, tanto como con el que ella cantó todas sus intervenciones en

un recital donde se mostró cómoda con la batuta de Alan Curtis, que le permitió lucirse poniendo al conjunto instrumental siempre en un segundo orden. De hecho, la propuesta estuvo basada en la interpretación de arias y dúos de óperas haendelianas, de principio a fin, con la presencia asimismo de la soprano nórdica Klara Ek. El de la Beaumont es un género de cantantes que no abunda, con sus elegantes modos de interpretar, siempre con un gusto exquisito basado en una voz atractiva, de un color cálido y una técnica impecable como mostró en las arias *Scherza infida* y *Dopo notte* de *Ariodante*, además de *Bramo di trionfar*

de *Alcina* con generosas coloraturas que lejos de las vulgares pirotecnias a las que nos acostumbran algunas cantantes, sencillamente se dedicó a ese algo más que siempre se agradece, me refiero a transmitir sentimiento, a lograr algo más que pura técnica, el arte.

Si escuchar a la Beaumont fue algo placentero, no lo fue menos la sorpresa que supuso el canto de la soprano Klara Ek, quien arriesgó también lo suyo en sus intervenciones, equilibrándose perfectamente en los dúos con la navarra. No le fue a la zaga y supo estar en todo momento a la altura de las circunstancias con un timbre muy apropiado para ese

repertorio y con una impresionante capacidad para emitir unos pianísimos extremos confiriendo a su canto de grandes dosis de expresividad. Precioso el dúo de Clotilde y Adolfo *Caro, tu m'accendi* de *Faramondo*. Alan Curtis confió en sus músicos, tanto que en ocasiones les dejó hacer sin apenas él intervenir. Buen resultado, que lamentablemente no fue suficientemente valorado por gran parte del público como evidenciaron numerosas localidades vacías tras el intermedio, o las grandes colas de gente en las pasarelas de salida mientras esperábamos a los bises.

Íñigo Arbiza



Leonhardt, Huggett, Kuijken, Coin... una orquesta española, referente indiscutible en el panorama europeo, puesta al servicio de las mejores batutas internacionales para reinterpretar con estilo propio y excelencia la música barroca universal.

Orquesta Barroca de Sevilla

temporada 2008 - 2009



MONICA HUGGETT

OH, DE BELÉN

Monica Huggett, directora
Monica Piccinini, soprano
Temporada Cajasol:
18-12-08: Córdoba / 19-12-08: Cádiz
20-12-08: Jerez / 21-12-08: Sevilla

ANIVERSARIO HAYDN

Christophe Coin, director y violonchelo
27-01-09: Sevilla. Universidad

MÚSICA ACUÁTICA

Alfredo Bernardini, director y oboe
30-03-09: Sevilla (FEMAS)

LA PASIÓN SEGÚN SAN JUAN J. S. BACH

Coro Arsys Bourgogne
Pierre Cao, director
Temporada Cajasol:
02-04-09: Córdoba / 03-04-09: Cádiz
04-04-09: Sevilla (FEMAS) / 05-04-09: Jerez

GIULIO CESARE – HANDEL

Andreas Spering, director
22/24/26/28-11-08: Sevilla. Teatro de La Maestranza

UNA MIRADA AL S.XVIII. HOMENAJE A BAGUER

Manfredo Kraemer, director
Olga Pitarch, soprano
23-11-08: Cádiz. Festival de Música Española de Cádiz
25/27-11-08: Sevilla. Teatro de La Maestranza
29-11-08: Úbeda. Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza

EL MESÍAS – HANDEL

Pierre Cao, director
Coro Arsys Bourgogne
Cornelia Samuelis, Carlos Mena, Lluís Vilamajó, Thomas Bauer
9/10-12-08: Donosti. Teatro Victoria Eugenia
12/13-12-08: Santa Cruz de Tenerife. Teatro Guimerá



PIERRE CAO



CHRISTOPHE COIN



ENRICO ONOFRI

© Courtney Gibson

ESPLENDOR DEL BARROCO ITALIANO

Enrico Onofri, director y violín
Temporada Cajasol:
11-06-09: Córdoba / 12-06-09: Cádiz
13-06-09: Jerez / 14-06-09: Sevilla

ISRAEL EN EGIPTO – HANDEL

Coro Arsys Bourgogne
Pierre Cao, director
Gira francesa
22-08-09: Vezelay.
24-08-09: Chaise-Dieu.
11-09-09: Pontoise.



PROGRAMAS ABIERTOS A NUEVAS CONTRATACIONES

Nona Arola Management – info@orquestabarrocadesevilla.com

955 112984

www.orquestabarrocadesevilla.com



Amigos de la Orquesta Barroca de Sevilla

La Asociación de Amigos de la Orquesta Barroca de Sevilla ha nacido con el objetivo de apoyar desde el tejido cívico la labor musical de la orquesta. Sus miembros reciben información de las actividades de la orquesta, asisten a ensayos y a encuentros con los solistas y directores invitados, tienen prioridad o descuentos para adquirir entradas a los conciertos, etc. Para más información o hacerse socio: amigos@orquestabarrocadesevilla.com



Temporada de la OSE

ORQUESTA CONTRA BATUTA

San Sebastián. Auditorio del Kursaal. 13-X-2008. **Ainhoa Arteta**, soprano. Sinfónica de Euskadi. Director: **Christopher Hogwood**. Obras de Mendelssohn, Strauss y Elgar.

Comenzó la nueva temporada sin batuta titular de la OSE, y lo hizo de la mano del maestro Hogwood con un programa bello, atractivo y a la vez complicado, junto a la soprano Ainhoa Arteta cuyas capacidades vocales están pasando por un dulce momento. Suficientes ingredientes como para que el resultado hubiera sido más destacable. Estuvo todo más o menos correcto, pero le faltó llegar a nota, y en gran medida a causa de la visión que Hogwood tuvo sobre todo de los *Lieder* straussianos, muy a la barroca y profundizando poco en

la densidad de las partituras ejecutadas. La orquesta supo lo que debía hacer, pero siempre un poco a la deriva, sin una dirección realmente concisa.

Las Hébridas de Mendelssohn sonaron acertadas, pero los *Cuatro últimos Lieder* de Strauss fueron a un *tempo* tan ágil que se perdieron decenas de momentos donde sacar más matices. Se echó de menos algo más de recreación, con los que las canciones habrían ganado en intensidad, en expresividad. Arteta las cantó con absoluta corrección, con una arrolladora fuerza en el inicial

Frühling, destacando en el precioso pianísimo que regaló en la conclusión del *September* o el gusto con que se bandeó en todo momento en el hipnótico *Beim Schlafengehn*. En la última, *Im Abendrot*, mostró algunas inseguridades que la batuta a duras penas pudo resolverle. La soprano salió airosa, mostró oficio, y la orquesta también, pero no fue una versión de las de dejar huella.

Donde, sin embargo, la batuta sí supo lucirse y hacer que la cosa estuviera más redonda fue en la *Serenata para cuerdas en mi menor* de Elgar, subrayando contrastes

de volúmenes y reguladores en el *Larghetto*, así como en algunas de las *Variaciones Enigma*, concretamente en la novena, Nimrod, y la duodécima, B.G.N., con un chelo perfecto. Por lo tanto, si bien es cierto que el concierto resultó en líneas generales acertado, denotó una orquesta no siempre de sonido redondo, y en muchas ocasiones por delante de la batuta de Hogwood, que desaprovechó un precioso programa, con el cual podría haberse lucido mucho más, sin haber pasado tanto de largo.

Íñigo Arbiza

IX Ciclo de Lied

CICLO FRANCÉS POR INGLESES

Teatro Principal. 10-IX-2008. **Anne Schwanewilms**, soprano. Obras de Fauré, Debussy y Berlioz. 15-IX-2008. **Peter Harvey**, barítono. Obras de Chausson, Duparc, Del Adalid, Debussy y Poulenc. 30-IX-2008. **Elisabeth Watts**, soprano. Obras de Hahn, Debussy, Roussel y Poulenc. **Thomas Allen**, barítono. Obras de Duparc, Fauré y Ravel. **Roger Vignoles**, piano (en los cuatro).

SANTIAGO El IX Ciclo de Lied, no se le va cambiar por una ocasión un nombre ya consolidado, estuvo dedicado este año íntegramente a la canción francesa. Quizás por ser Vignoles codirector de los ciclos, todos los intérpretes fueron ingleses, salvo la soprano alemana Anne Schwanewilms, que abrió el ciclo. Inició su recital con cinco *mélodies* de Fauré, que cantaba por primera vez, para ofrecer una excelente interpretación de las poco frecuentadas *Proses lyriques*, cuatro canciones con textos del propio Debussy. Dedicó la segunda parte a *Les nuits d'été*, que puede considerarse el ciclo iniciador de un género específicamente francés y del que supo extraer todo su refinamiento y exquisita sensualidad, aunque es inevitable echar de menos la posterior versión orquestal realizada por el propio Berlioz.

El barítono Peter Harvey, que había presentado en julio su nuevo conjunto Magdalena Consort durante el festival Via Stellæ, pasó en esta ocasión del barroco a la *mélodie*, con un variado recital que incluía obras de siete compositores, entre ellos el gallego Marcial del Adalid, toda una novedosa curiosidad, agradable aunque un tanto simple. Los puntos fuertes estuvieron al final: Debussy con sus *Trois ballades de François Villon* y siete *mélodies* sobre poemas de Apollinaire, entre las muchas compuestas por Poulenc sobre textos de este gran poeta. A pesar de su redonda y bien timbrada voz, Harvey dejó una cierta sensación de frialdad, de modo que correcto nada más, no enganchó con el público.

Su compatriota Elisabeth Watts, sí que lo logró. Sin llegar aún a los 30 años, está dotada de una gran capacidad de comunicación, posee

un soberbio registro medio y no tiene ningún temor a acometer unos brillantes agudos. Su recorrido por la delicadeza de Hahn, la profundidad de Debussy y las trivialmente simpáticas *Deux lettres d'enfants* de Jacques de Menasce, tuvo su culminación en las siete canciones que forman *La courte paille* de Poulenc que tiernas unas, chispeantes otras, a todas supo sacar el máximo partido. Una gran artista y con la vida por delante.

Cerró el ciclo todo un gran señor del canto, sir Thomas Allen. Con sus 64 años recién cumplidos, puede decirse aquello de que quien tuvo, retuvo: clase y estilo. Se notó desde *L'invitation au voyage*, primera de las cuatro canciones de Duparc que abrían el recital y continuó con las también cuatro que integran *L'horizon chimérique* de Fauré, tan extraordinariamente refinadas. El resto estu-

vo dedicado a tres ciclos de Ravel: *Don Quichotte a Dulcinée*, las *Cinq mélodies populaires grécques* y las cinco *Histoires naturelles*. Extraordinaria, inolvidable, su interpretación de las tres canciones que llegaron tarde para la película *Don Quijote* de Pabst, expuestas por el gran barítono inglés con plenitud de intención y sentido. También se mostró gran conocedor del mundo raveliano en las humorísticas historias naturales.

De Roger Vignoles, que el día antes de comenzar el ciclo dio la habitual conferencia de presentación, hay que decir lo de todos los años, siempre musical y atento al diálogo con los cantantes, pareció encontrarse especialmente a gusto en las obras de Ravel, no sabemos si por las obras en sí mismas o por la personalidad de quien las cantaba.

José Luis Fernández

Estreno en España del *Doktor Faust* de Busoni

LA ESCENIFICACIÓN DE FAUSTO

Teatro de la Maestranza. 21-X-2008. Busoni, *Doktor Faust*. Christopher Robertson, Robert Brubaker, Mary Mills. Sinfónica de Sevilla. Coro de la A. A. del Teatro de La Maestranza. Coro Intermezzo. Director musical: **Pedro Halffter**. Director de escena: **Peter Mussbach**.

SEVILLA A pesar de la sólida versión de Goethe sobre el mito de Fausto, el personaje, como el mítico Don Juan, necesitaba romper barreras, traspasar fronteras y conquistar nuevos territorios expresivos; entre ellos, la música. Berlioz, Schumann, Liszt, Mahler abordaron desde la orquesta algunos episodios; Gounod y Boito, desde el escenario, convertían en espectáculo las andanzas del nigromante, cuya compleja personalidad no se agotaba en esas versiones. Y así, Ferruccio Busoni se dispuso a dar la muy peculiar suya tras una intensa indagación en el sentido y significado de aquel que pacta con el diablo para multiplicar sus posibilidades de acción y satisfacer sus ansias de conocimiento. Durante la última década de su vida, mucho fue lo que reflexionó el compositor a la hora de escribir su ópera más ambiciosa: *Doctor Faust*. *Poesía para música en dos prólogos, dos intermedios y tres cuadros*, que dejaría levemente inconclusa a su muerte y sería ter-



Escena de *Doktor Faust* de Busoni en el Teatro de la Maestranza

minada por su discípulo Philip Jarnach. (El final de 1925 es el que se ha seguido aquí frente al más "fiel" de Antony Beaumont sesenta años después). Busoni se esforzó cuanto pudo en liberarse de la sombra de Goethe, y se sirvió de Marlowe, pero sobre todo de las representaciones populares de guiñol, para su innovadora lectura del mito. Una dramaturgia musical que resultaba muy original tanto por la concepción escénica, antirrealista, como por la uti-

lización de voces y orquesta, una extraña y atractiva mezcla de refinamiento tonal y severidad expresionista.

Fiel a ese espíritu de gran teatro de guiñol ha sido la escenificación de Peter Mussbach, ya conocido del público sevillano por *El sonido lejano*, pero aquí ha dado un paso hacia delante, entre lo onírico y lo metafísico. La sobria y sugerente escenografía de Erich Wonder, una gran caja donde se siente el frío y el vacío, recreaba la atmósfe-

ra de tristeza y misterio que se desprendía de un texto, del propio compositor, difícil y complejo, que en la puesta en escena de Mussbach podía a veces resultar confuso en una primera visión. Pero los aciertos expresivos (el impresionante y gigantesco ojo de Helena; las figuras grotescas de los tres estudiantes de Cracovia; las llamas en los cuerpos de los espíritus infernales o en el carrito del niño muerto; la nevada final, etc.) fueron muchos y dotaron de gran coherencia dramática los diferentes cuadros de esta interesante ópera, felizmente recuperada. Faltaron, sin embargo, voces. Pequeña la de Robertson, tapada por una orquesta que sonó empastada con las otras; la mejor, la de Brubaker, aunque con excesiva tendencia al *forte*; delicada la de Mary Mills en su corto papel, y pasables los coros. Un buen comienzo de temporada del estreno en España de este *Fausto* proveniente de la Staatsoper Unter den Linden de Berlín.

Jacobo Cortines

XVI Concurso Internacional de Piano José Iturbi

ORIENTE BARRE

Palau de la Música. 12/17-IX-2008. Orquesta de Valencia. Director: **Max Bragado**.

VALENCIA El Concurso de Piano José Iturbi, que patrocina e impulsa junto a otras entidades la Diputación Provincial de Valencia, posee menor relumbrón que alguno más famosos, pero ha de situarse en la élite de los importantes; por la personalidad de su director artístico, el pianista y docente español Joaquín Soriano; por la cuantía de sus premios (desde 18000, una grabación y conciertos) y por la entidad del jurado que cada dos años

discierne galardones.

Hemos de destacar la alta calidad media de los concursantes, en especial los dos primeros clasificados, el chino Zhengyu Chen, que se mostró consumado intérprete del *Concierto n° 1* de Liszt, seguro en el ataque, espectacular en las escalas, y la coreana Soyeon Kim, más controlada y serena, aplomada y firme, que en el *Concierto n° 1* de Chaikovski evidenció limpieza, fraseo de corte clásico y sonoridad plena. Dos jóve-

nes pianistas, de 24 y 26 años, ya dueños de una técnica y unas dotes expresivas de primer orden. Podían haberse intercambiado.

Nos gustó también el cuarto premio, que debía haber sido el tercero a nuestro juicio, el español Ángel Cabrera, que desgranó con propiedad y adecuado sentido del *rubato*, el *Concierto n° 2* de Chopin, que tocó también el quinto clasificado, el italiano Angelo Arciglione, aún dubitativo en sus maneras

expositivas. El *Concierto n° 1* del compositor polaco estuvo en las manos del tercer premio, la española de origen ruso Marianna Prjevalskaia, cuadrada y elegante, aunque de escaso vuelo poético. El sexto recayó en otra coreana, Yu mi Lee, poderosa y arrebatada, pero de discurso irregular y desgachadas maneras. La firme batuta de Max Bragado acompañó a todos con eficacia y flexibilidad.

Arturo Reverter



A Auditorio Nacional de Música
Director artístico: José Manuel López López

CICLO
pluralensemble
2008

www.pluralensemble.com
www.auditorionacional.mcu.es

c1 - España en Varsovia
19 de septiembre, 19:30 h

c2 - La Canción de la Tierra
6 de octubre, 19:30 h

c3 - Pájaros Exóticos
29 de octubre, 22:30 h

c4 - Conciertos de Cámara
27 de noviembre, 19:30 h

c5 - Era de Acuario
15 de diciembre, 19:30 h

Venta de entradas
a partir del 22 de septiembre
Conciertos 1 y 2: gratuitos
Resto de conciertos: 5 euros
Abono 3 conciertos: 10 euros

Organizan: **A** Auditorio Nacional de Música
GOBIERNO DE ESPAÑA MINISTERIO DE CULTURA
Colaboran: **EM** La Suma de Todos
COMUNIDAD DE MADRID
MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA
CICLO DE BELLAS ARTES

OSCyL y formaciones invitadas

VERSATILIDAD Y VIRTUOSISMO

Auditorio. 25-IX-2008. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Rubén Gimeno.** Obras de Barry, Horner, Manzini, Rota y Williams. 10-X-2008. Concierto Extraordinario Jóvenes Intérpretes. **Erzhan Kulibaev**, violín; **Georgina Sánchez**, violonchelo. Director: **Alejandro Posada.** Obras de Bruch y Dvorák. 16-X-2008. **Martin Grubinger**, percusión. Director: **Alejandro Posada.** Obras de Dorman y Holst. 13-X-2008. **Janine Jansen**, violín. Orquesta de Cámara de Europa. Director: **Yannick Nézet-Séguin.** Obras de Beethoven y Mendelssohn.

VALLADOLID Después de un septiembre pleno (magnífica prestación con Petrenko en el *Macbeth* de Verdi en La Coruña, Conciertos en Barcelona, Zamora, Soria y León) la Orquesta Sinfónica de Castilla y León vuelve a mostrar su extraordinaria versatilidad. Veintidós fragmentos de música de cine acompañados de imágenes de las películas, con interpretaciones muy bien dirigidas por Rubén Gimeno.

Como segundo prelude de la temporada acompaña a jóvenes solistas, apunten un nombre: Erzhan Kulibaev, al que le falta muy poco para ser figura, quizá algo de fuerza en el último tiempo del *Concierto n.º 1* de Max Bruch. Por lo demás, sonido precioso, emotividad, profundidad como signos positivos. Georgina Sánchez no pudo con el concierto de Dvorák. Tono bajo, lentitud, que forzó a la orquesta. Bien Posada con acompañamientos cuidadosos. Éxito para el joven Kulibaev (virtuosista propina de Paganini) y generosidad para la violonchelista vallisoletana.

El canadiense Yannick Nézet-Séguin es un gran director, enérgico y vital. Dirige sin batuta y con movimientos exactos. Su versión de *la Escocesa* fue muy interesante, con un magnífico primer tiempo muy matizado y un brillante final. Acompañó estupendamente a la atractiva Janine Jansen, de precioso sonido y muy pasional en su versión beethoveniana. La orquesta de



cámara, una joya. El concierto fue preparado en el Auditorio para la gira por España asistiendo a los ensayos, buena medida, alumnos del conservatorio.

Un programa original. Estreno de un virtuosista Concierto para percusión (veinte instrumentos) y orquesta, de Avner Dorman, de sólida y original factura, interpretado por un excepcional solista que en la obra y en los regalos ofrecidos mostró su grandísima calidad. *Los planetas* se ha quedado un tanto vieja, aun con algunos momentos brillantes (el lento de *Júpiter*) y Posada lo llevó con corrección destacando en los momentos más líricos.

Fernando Herrero

Ciclo de Música Clásica Expo Zaragoza 2008

AGUA Y DESARROLLO SOSTENIDO

Auditorio. 12-IX-2008. Sharon Rostorf-Zamir, soprano. Al Ayre Español. Director: **Eduardo López Banzo.** Obras de Haendel.



Luis Montesdeoca

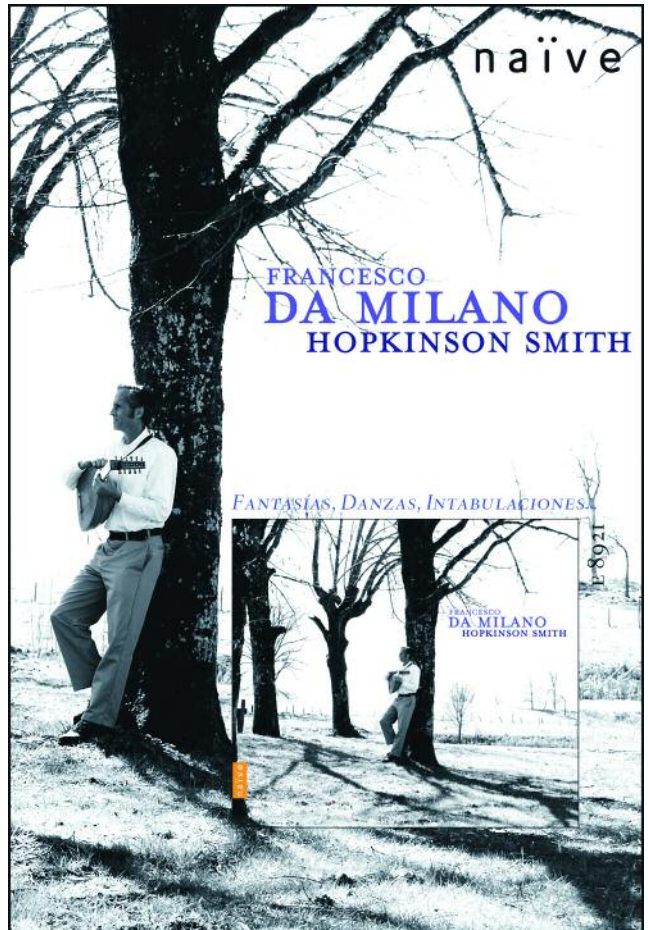
EDUARDO LÓPEZ BANZO

ZARAGOZA El usual sopor estival zaragozano fue aliviado este año por el ciclo de la Exposición Internacional, mucho mejor en escena que sobre el papel, tanda oportunamente clausurada por ese conjunto en desarrollo sostenido que es Al Ayre Español. López Banzo, que nos malacostumbra yendo de diana en diana, no se tomó la *Música acuática* como música ocasional sino que —me consta— estudió a conciencia la literatura existente sobre una partitura que, a falta de un original seguro, es un *puzzle* que cada director ha de recomponer. Pero el estudio de poco serviría sin el instinto musical y dramático de Banzo, motivo de una lectura sencillamente deslumbrante: ligera sin ser trepidante, contrastante sin violencias, de color subida, en los ritmos vigorosa, precisa en la articulación, elegante en el

fraseo, reveladora en el subrayado de contracantos e iluminación de los detalles... en suma una gozosa fiesta sonora demostrativa una vez más de la gran inteligencia existente entre el director zaragozano y su orquesta.

En rasgo muy original Banzo, como si de un concierto antiguo se tratara, entreveró la *Música acuática* con algunas piezas vocales de Haendel: el bellissimo arioso inicial de la *Oda para el cumpleaños de la reina Ana*, y varias arias de las óperas *Semele* y *Alcina*, soberbiamente realizadas por Rostorf-Zamir, cuya voz de gran calidad sirve a un talento dramático capaz de llegar a la conmoción. Tras los saludos de rigor, el *encore*, un aria del infrecuente oratorio *Alexander Balus*, cerró sesión y ciclo entre ruidosas muestras de satisfacción.

Antonio Lasiera



OP 30457



ANTONIO VIVALDI (1678-1740)
CONCIERTOS PARA VIOLONCHELO II

CHRISTOPHE COIN
IL GIARDINO ARMONICO - GIOVANNI ANTONINI

TAMBIÉN DISPONIBLE
CONCIERTOS PARA VIOLONCHELO I

OP 30426



www.naiveclassique.com
www.diverdi.com

Un ritual fúnebre

TEATRO Y REALIDAD

Deutsche Oper. 19-IX-2008. Puccini, *Turandot*. Lise Lindstrom, Marco Berti, Inna Los, Paata Burchuladze. Director musical: Pinchas Steinberg. Director de escena: Lorenzo Fioroni.



Bettina Stoess

Lise Lindstrom como Turandot en la Deutsche Oper de Berlín

BERLÍN Lorenzo Fioroni ha repuesto *Turandot* de Puccini en la Ópera Alemana. Le ha dado un doble aire de ritual fúnebre y juego grotesco, llevado éste por los tres ministros, vocalmente equilibrados por Simon Pauly, Jörg Schörner y Yosep Kang, quienes se cambian continuamente de trajes, encarnan a los personajes de la *Commedia dell'Arte* y permanecen haciendo sus números en la rampa. Se burlan de Turandot y sus víctimas, así como de Calaf, representando su boda con Liù, en tanto en un palco, los agentes de seguridad imperiales preparan su coronación como emperador.

La escena de Paul Zoller, construida en madera, renuncia a todo colorido y, en el último acto, una luz helada y gris juega con un velo aventado, blanco y con

puntillas, en una atmósfera de ensayo. La cosa sigue: un esbirro abre las venas de los pulsos de Liù mientras ella canta su aria, Timur vagabundea como un gamberro con una botella de aguardiente y, al final, Turandot y Calaf apuñalan a sus padres. El público armó una pelotera de abrigo.

Musicalmente, la versión resultó gozosa. Ante todo, por el coro dirigido por William Spalding, con los niños de Schöneberg (Gerhard Hellwig), capaces de dar a la música de Puccini su grandioso efecto. Katharina Gault, especialista en cachivaches, se lució sobre todo en la escena de los enigmas, rematados por el coro que ofreció flores, besos y manos estrechadas a Calaf, tratado como el ganador de un concurso, mientras Altoum — perfecto muñeco senil de

exposición encarnado por Peter Maus— le entregaba el vestido nupcial a la princesa, que se defendía con un revólver. Lise Lindstrom, rubia Turandot, una Evita Perón de opereta, cantó con medios acerados y potentes, aunque de un fuerte *vibrato* en el centro. Marco Berti hizo un flemático Calaf de esmoquin y enérgicos medios que, en el dúo final, tuvo momentos de deleitable seducción. Inna Los fue una Liù de cálidos y líricos medios, algo nerviosa al principio pero tocante e intensa en la segunda aria. Paata Burchuladze acongojó a su Timur con su afinación. Pinchas Steinberg condujo la orquesta del teatro con variado colorido y expresión decidida. La coordinación con el escenario resultó perfecta.

Bernd Hoppe

Tormenta sentimental

NÚMEROS DE CIRCO EN BLANCO Y NEGRO

Berlín. Staatsoper. 27-IX-2008. Chaikovski, **Evgeni Onegin**. Roman Trekel, Rolando Villazón, Anna Samuil, Maria Gortsevskaja, René Pape. Director musical: **Daniel Barenboim**. Director de escena: **Achim Freyer**.

Achim Freyer ha acertado en sus puestas del barroco, Gluck y Mozart pero erró al abordar *Evgeni Onegin* de Chaikovski. Se trata de unas escenas líricas, realistas y de sesgo íntimo y camerístico. En un escenario pelado, muebles blancos y negros fueron el único dispositivo. Éstos aparecieron patas arriba para simbolizar el conflicto Onegin/Lenski. Los personajes, vestidos en la misma gama, fueron marcados con actitudes estereotipadas, a veces con pasos de danza, siempre en contrapunto con la música.

ca. La luz sufrió bruscas alteraciones y el coro, de negro con detalles blancos, se lució cogiendo las sillas y balanceándolas. Los figurines se deben a Lena Lukjanova y Amanda Freyer. Apenas los personajes franceses rompieron esta gris monotonía, vestidos de rojo y amarillo. Durante el cumpleaños de Tatiana unas pelotas encarnadas, acaso sugiriendo enormes lágrimas de sangre, rodaron por el suelo y cuando sonó la polonesa todo el escenario se tornó negro y brillante.

Roman Trekel fue un

protagonista pálido, desdichado y poco definido. En ocasiones logró sorprender, como en el diálogo enérgico con Tatiana tras la escena de la carta o en actitudes homoeróticas respecto a Lenski. Lo incorporó Rolando Villazón, con su habitual y cálido énfasis, nostálgico, soñador y con un matiz de tristeza y resignación en su aria. La voz no siempre fluyó con libertad y, en el agudo, se oyó apurada. Anna Samuil hizo de Tatiana. Su voz áspera y tremolante resultó poco adecuada, no obstante algunos pianísimos muy persuasivos.

Encantadora y de bella sonoridad fue la mezzo Maria Gortsevskaja en Olga. El resto del reparto fue desigual, destacando René Pape en el príncipe Gremin. Pasó de largo hasta el aria que cantó con notable energía y distinción. Hermosa sonoridad y brío mostró el coro (Eberhard Friedrich), más allá de las grotescas evoluciones de la puesta. Daniel Barenboim logró de la Capilla Estatal berlinesa una tormenta sentimental matizada con agudeza, filiosidad y excitación.

Bernd Hoppe

Estreno de una ópera de Jens Joneleit

SOMBRAS Y LUZ

Ópera. 29-IX-2008. Joneleit, **Piero, Ende der Nacht**. Johannes M. Kösters, Michael Autenrith, Nina Keitel. Ensemble Modern. Director musical: **Yuval Zorn**. Directora de escena: **Katharina Thoma**.

FRÁNCFORT Jens Joneleit llama a su ópera "pieza de sonido y lamento". Fue estrenada en la Bienal de Múnich el corriente año en coproducción de la Capital Regional Múniquesa y la Ópera de Fráncfort.

Venecia es la ciudad de los sueños, las visiones y las proyecciones, el lugar de los poetas, los músicos y los visionarios. Alfred Andersch, autor de posguerra, envía a una mujer a Venecia, en su novela *La Roja*. En un monólogo interior mezcla el carácter de la ciudad lagunar con los encuentros de "los Rojos". Los sonidos de la urbe, su pulso íntimo, el aire, el golpeo de las olas, se convierten en el emplazado lugar de los Rojos. Ella, en medio de la noche, encuentra a Piero, un viejo pescador de nasas que medita con infinita monotonía sobre lo abismal de la existencia, la niebla de la laguna, el frío y el temblor que lo invaden cuando se enfrenta con su destino.



Wolfgang Runkel

Los espectadores se sientan en una estructura parecida a un largo teatro romano, una suerte de andamio estrecho a cuyos lados se ven los canales de Venecia. En el medio, un cauce donde Piero navega en su bote. Todo se observa y se oye desde aquella posición. Las fuentes de sonido están bajo la estructura. En ese "vientre de la estructura" tocan exquisitamente los músicos del Ensemble Modern. Por cada rendija pasan los sonidos electrónicos. Piero tose, entu-

mecido, y observa fijamente la negrura de las aguas muertas, como atesorando sombras. Parece un viajero por el Reino de las Sombras, el País de los Muertos, evocado por las voces del coro. Las sirenas se mezclan en la noche con sus pensamientos.

En la astuta y meditada escenografía de Katharina Thoma, Piero, servido por la honda voz baritonal de Johannes M. Kösters, es un hombre quebrado. Cercano a la muerte, lucha con sus íntimas sombras. En la parte

hablada, Piero fue compuesto en impresionante bosquejo por el actor Michael Autenrith. La ambientación de Anemone Bold descolló en la vestimenta del coro. Eran doce mujeres y hombres cubiertos de telas espejantes, blancas, que representaban diversas épocas históricas. También la Roja de Andersch, encarnada y cantada ricamente por la mezzo Nina Keitel, apareció de blanco y con la cara maquillada al tono. Así fueron subiendo al escenario no sólo el ceniciento pasado del pescador sino los mitos de tiempos remotos. Eran imágenes envueltas en el hechicero sonido electrónico que las coloreaba, producido por el Estudio Experimental Informático de Friburgo. Cada espectador sintió y pudo meditar su experiencia sonora. Colaboró asimismo la dirección de Yuval Zorn, estricta, enérgica de pulso, intencionada.

Barbara Röder

Christophe Rousset dirige *Ariodante* de Haendel

BARROCO EN VIENA

Theater an der Wien. 22-IX-2008. Haendel, *Ariodante*. Caitlin Hulcup, Danielle de Niese, Luca Pisaroni, Maria Grazia Schiavo, Vivica Genaux. Director musical: **Christophe Rousset**. Director de escena y decorados: **Lukas Hemleb**. Vestuario: Marc Audibet. Iluminación: Dominique Bruguère.

VIENA En una coproducción con el Théâtre des Champs-Élysées de París, cuyo actual director, Dominique Meyer, será a partir de 2010 intendente de la Staatsoper, el Theater an der Wien ha presentado *Ariodante* de Haendel. Al margen de que esta ópera sea una de las obras maestras del compositor, el proyecto es interesante porque Meyer ha anunciado que quiere presentar en Viena también óperas barrocas, un género que lleva décadas descuidado aquí.

Con Christophe Rousset y las hermosas y nobles sonoridades de sus Talens Lyriques, el aspecto musical de esta producción estuvo en las mejores manos. El director francés resaltó ante todo el lado más lírico de la parti-



Caitlin Hulcup y Danielle de Niese en *Ariodante* de Haendel

tura, lo que concordaba plenamente con la sólida producción de Lukas Hemleb, situada en un blanco espacio abstracto con algunas pinceladas que sugerían un castillo. Los personajes están dejados a su propio talento, y los bailes y la pantomima animan la escena. Todo es muy bello, pero apenas logra

reflejar las emociones de la obra.

Después de Londres y Madrid en 2007, Caitlin Hulcup ha sustituido también en Viena a Angelika Kirchschlager en el papel titular. La mezzo canadiense domina con aplicación las agilidades, pero le faltó una mayor personalidad en momentos tan

esperados como el *Scherza infida*, el aria en la que el héroe se lamenta de la aparente infidelidad de su amada Ginevra y por ello quiere ir a la muerte.

Tras una cierta incertidumbre inicial, Danielle de Niese estuvo excelente en este personaje, aunque fue quizá Vivica Genaux con su explosiva técnica quien más destacó como el rival Polinesso, al igual que el autoritario bajo Luca Pisaroni como rey de Escocia.

Magnífico, como de costumbre, el Coro Arnold Schoenberg, al igual que los demás integrantes del reparto, el tenor Topi Lehtipuu en un aplicado Lurcanio y la soprano Maria Grazia Schiavo en una desenvuelta Dalinda.

Christian Springer

La ópera de Gluck vuelve a su ciudad natal

ORFEO EN EL MUSIKVEREIN

Viena. Theater an der Wien. 19-X-2008. Gluck, *Orfeo ed Euridice*. Bejun Mehta, Miah Persson, Sunhae Im. Coro Arnold Schoenberg. Orquesta Barroca de Friburgo. Director musical: **René Jacobs**. Director de escena: **Stephen Lawless**. Decorados: Benoît Dugardyn. Vestuario: Sue Willmington.

Como nueva producción, integrada dentro de sus *Fiestas barrocas*, el Theater an der Wien ha presentado la *Azione teatrale* per musica de Gluck en la versión de Viena en italiano. Como referencia al estreno mundial de la ópera reformista en 1762 en el antiguo Burgtheater, el mítico cantor Orfeo realiza un viaje por la historia de Viena y aterriza directamente en la Sala Dorada del Musikverein. Todos los objetos que encontramos en tan noble lugar fueron aprovechados escénicamente: el interior de un piano de conciertos es el sarcófago de Eurídice, y un metrónomo marca el transcurrir del tiempo destinado

al amor. Las sombras infernales atacan naturalmente a Orfeo con las butacas de la sala. Sin embargo, tras la sorpresa inicial el montaje no presenta una especial coherencia. Incluso cuando el espacio es utilizado como mausoleo, templo o anfiteatro, sólo encontramos una serie de efectos ya vistos y que tienen muy poco que ver con la historia.

Mucho más gratificante fue el aspecto musical de la velada. En primer lugar hay que mencionar al excelente contratenor Bejun Mehta (Orfeo), quien, alejado de la habitual artificiosidad de muchos cantantes de su cuerda, supo extraer de su voz sonidos llenos de cuerpo



Bejun Mehta como Orfeo

y de emotividad, y que, gracias a su perfecta escuela técnica y estilística, logró dar una enorme variedad a las repeticiones. Miah Persson

(Euridice) tuvo momentos de plenitud lírica gracias a su expansivo instrumento, y Sunhae Im (Amore) dio a su papel una absoluta solidez.

Magnífico el Coro Arnold Schoenberg, al igual que la Orquesta Barroca de Friburgo, que, bajo la batuta de René Jacobs, tocó con absoluta definición tímbrica y dinámica. El director belga consiguió dar presencia al conjunto tanto en los momentos delicados como en los más dramáticos. Su lectura nunca resultó mecánica ni rígida. El llanto, el lamento y el suspiro fueron producto del más refinado trabajo.

Christian Springer

Audi dirige *Pelléas et Mélisande*

MÉLISANDE CALVA

Théâtre Royal de la Monnaie. 18-IX-2008. Debussy, *Pelléas et Mélisande*. Stéphane Degout, Sandrine Piau, Dietrich Henschel, Marie-Nicole Lemieux. Director musical: **Mark Wigglesworth**. Director de escena: **Pierre Audi**.

BRUSELAS El teatro de Monnaie inauguró la segunda temporada de la dirección artística de Peter de Caluwe con una nueva producción de *Pelléas et Mélisande* de Debussy y con puesta en escena de Pierre Audi, el director artístico de la Ópera de Ámsterdam. Al parecer, Audi lleva tiempo deseando poner esta ópera en escena, ya que tiene unas ideas muy personales sobre ella e incluso piensa hacer una película.

Así que aceptó con gran satisfacción la invitación de Bruselas que incluyó trabajar con el artista visual británico-indio Anish Kapoor, que creó un excepcional decorado: un objeto enorme e indefinible de color rosado que daba vueltas mientras la acción está situada alrededor y debajo de éste. ¿Qué representa esta escultura? ¿Una vagina, un útero, una lámpara? Difícil saberlo. Pero aunque las posibles interpretaciones son múltiples, el uso del objeto es más limitado. Exquisitamente iluminado por Jean Kalman, sólo puede dar unas cuantas vueltas y las diferentes pequeñas escaleras, que están pegadas a la escultura, a menudo estropeaban (al menos desde donde yo estaba sentada) el impacto visual de la creación de Kapoor.

La *Mélisande* de Audi está calva y lleva el mismo vestido de diferentes colores (vestuario: Patrick Kinmonth) como un símbolo de todas las mujeres y también de las distintas esposas de Barbazul con quien Audi identifica a Golaud. Sólo en la última escena, cuando *Mélisande* se está muriendo, empieza la transformación de sus rasgos en algo más individual y... le sale melena. No es siempre fácil entender la interpretación de Audi, ya que quiere que el misterio siga mientras



M. V. Abecole

consigue un equilibrio entre el simbolismo, el realismo y el misticismo. Pero no logró todo lo que intentó en esta escenificación dramática y cautivadora. Varias veces, el enorme objeto entorpecía más que inspiraba y la acción de los protagonistas juntos no fue siempre convincente. Y esto a pesar del hecho de que Audi dispuso de un reparto claramente entregado, en el que *Mélisande*, *Pelléas* y *Golaud* cantaron sus papeles por primera vez. Stéphane Degout estuvo sobresaliente en el papel de *Pelléas* y cantó con una voz de barítono cálida y expresiva, proyectando maravillosamente el texto. La soprano Sandrine Piau (*Mélisande*) cantó con voz clara y muy musical, pero se mostró algo distante, y Dietrich Henschel fue un atormentado *Golaud* con una voz demasiado ligera para el papel. Marie-Nicole Lemieux (*Geneviève*) y Alain Vernhes (*Arkel*) estuvieron excelentes, pero Valérie Gabail no fue una buena elección para el papel de *Yniold* (demasiado alta y femenina).

Mark Wigglesworth eligió dar a la partitura una lectura más wagneriana que impresionista y la interpretó de forma analítica. La orquesta tocó bien, pero faltaron más color y matices. Está claro que la orquesta y el director, que en principio iba a ser su próximo titular, ya no se llevaban nada bien.

Erna Metdepenninghen

1809-2009
Haydn
LA EDICIÓN HARMONIA MUNDI

En ocasión del bicentenario de la muerte del compositor, harmonia mundi presenta los seis primeros volúmenes de su Edición Haydn 2009

2 CD HMX 2961829-30
2 CD HMX 2968298-99
CD HMX 2961767
CD HMX 2961823
CD HMX 2961765
CD HMX 296185-4

harmoniamundi.com

La última obra de Stockhausen

BAJO EL SIGNO DE LOS DIFUNTOS

Festival Musica. 20, 21-IX-2008. Ensemble Linea. Ensemble Recherche. Filarmónica de Liège Wallonie-Bruxelles. Coro y Filarmónica de la Radio Holandesa. Hidéki Nagano, Sébastien Vichard, Winston Choi, pianos. Directores: **Pascal Rophé, Jean Deroyer, Lukas Vis, Reinbert de Leeuw.** Obras de Bertrand, Dusapin, Messiaen, Poppe, Stockhausen, Kurtág y Lenot.

ESTRASBURGO Aunque la vigesimosesta edición de Musica se situaba bajo el signo de Stockhausen, fue dedicada al fallecido Mauricio Kagel, mientras que en la ciudad resonaban los ecos de la cercana muerte de Horatiu Radulescu. El concierto inaugural impulsó una obra de fuerza infrecuente. Christophe Bertrand firma con *Vertigo*, encargo de Musica, una página de excepcional impacto. Alumno de Fedele antes de trabajar con Hurel, Murail, Ferneyhough y Harvey, Bertrand es uno de los músicos más prometedores de la joven generación francesa. A su lado, *Extenso* (1994), escrita por Dusapin cuando éste tenía su misma edad, parece menos lograda. Aunque ambos son menos temerarios, en relación con la inventiva y la libertad que

emanan de *Gruppen*, concebida en 1955 por un joven Stockhausen, obra audaz símbolo de una época. La Filarmónica de Lieja Valonia-Bruselas toca estas páginas con soltura, confirmando la excelencia del trabajo de Pascal Rophé, a quien reemplazará la próxima temporada su compatriota François-Xavier Roth.

En la estrecha sala de la televisión alsaciana, el público acudió en masa para asistir al estreno francés póstumo de una obra acabada por Stockhausen poco antes de su fallecimiento, *Klang-7. Stunde: Balance*, perteneciente al ciclo *Klang*, subtítulo "Las veinticuatro horas del día", para diversos efectivos. El ciclo, interrumpido por la muerte de su autor, se acaba en la vigesimoprimera hora, *Paradis*. La *Séptima*

hora, para flauta, corno inglés y clarinete bajo, fue estrenada en Colonia el pasado 23 de agosto. Los músicos se mueven por la escena, a modo de *happening* de místico aliento, típico del último Stockhausen. El quinteto *Gelöschte Lieder* de Enno Poppe se inspira en *Paradiso* y *Jacques el fatalista*, mientras *Trauben* para piano, violín y chelo (2004), estreno en Francia, se funda en un acorde acariciado al piano, que otorga la pulsación rítmica. Ofrecido por el Ensemble Recherche, este exigente programa fue defendido con el rigor y el júbilo sonoro idóneos.

El centenario de Messiaen fue celebrado con la *Transfiguración de Nuestro Señor Jesucristo*. Al frente de los 216 ejecutantes, Reinbert de Leeuw insufló una ener-

gía extraordinaria que preservó el equilibrio de las masas, procurando impresionantes gradaciones.

Winston Choi emparejó a György Kurtág con Jacques Lenot en un recital de gran belleza. El pianista canadiense alternó las piezas del francés con extractos de los *Jatékok* del húngaro. En las ocho primeras piezas extraídas del volumen VI, Choi se sumerge en el corazón del sonido y la resonancia gracias a un toque particularmente matizado. El pianista, que frecuenta la música de Lenot, prosiguió con piezas de increíble virtuosismo (*Mascaret*, 2006) y refinamiento (*Agalma*, 2008). Los cuatro estrenos que concluían el recital denotan la evolución de su escritura.

Bruno Serrou

Ópera sobre Flaubert

REYER VUELVE A SU CIUDAD NATAL

Ópera. 27-IX-2008. Reyer, *Salammbô*. Kate Aldrich, Gilles Ragon, Sébastien Guèze, Jean-Philippe Lafont, Wojtek Smilek. Director musical: **Lawrence Foster.** Director de escena: **Yves Coudray.**

MARSELLA Ernest Reyer (1823-1909), desdeñado durante lustros, ha regresado a Marsella, su ciudad natal, con *Salammbô*. Alumno de su tía Louise Farrenc, admirador de Wagner, discípulo de Berlioz, amigo de Théophile Gautier, marcado por Gluck y Weber, Ernest Reyer fue en su tiempo un compositor influyente, en especial por su colaboración en *Le Journal des débats*, donde sucedió a Berlioz. Defendió a Bizet, Gounod y Chabrier, pero también posiciones más conservadoras. Atraído por el Oriente, como muchos de sus contemporáneos franceses, escribió numerosas obras impregnadas por sus tradiciones, sinfonías, ballets y ópe-

ras, hasta la postrera *Salammbô*, inspirada en Flaubert. Éste consideraba su novela *Salammbô* como una excelente base para una ópera, soñando con verla representada. Estrenada en La Moneda de Bruselas el 10 de febrero de 1890, en París la programó el 16 de mayo de 1892.

Pese a su programación inconformista, la Ópera de Marsella no había programado *Salammbô* desde 1940. Influenciada por Gluck y, sobre todo, por la *grand-opéra* a lo Meyerbeer más que por Berlioz y Wagner, la partitura remite asimismo a Saint-Saëns y a Massenet. A causa de su presupuesto siempre ceñido, y a la vez que Marse-

lla acaba de ser nombrada Capital Europea de la Cultura 2013, su teatro lírico se ha centrado en reunir un reparto de calidad, limitándose a ofrecer una realización semiescénica: un decorado simbólico único, con columnas, escalera, cortina y estatua, trajes de calle y el marco de la acción evocado durante los interludios mediante proyecciones a telón corrido de dibujos procedentes del estreno bruselense. La iluminación de Philippe Grosperin otorga relieve a la puesta en escena de Yves Coudray.

La mezzo americana Kate Aldrich, de voz sólida y carnosa, otorga toda su dimensión de virgen heroica a una decidida *Salammbô*, Gilles

Ragon plantea un Mathô homérico con una voz que ofrece firme resistencia frente al continuo torrente orquestal. Si Jean-Philippe Lafont recarga su interpretación en Hamilcar, gritando más que cantando, el reparto es homogéneo, destacando Sébastien Guèze (sacerdote Shahabarim), Wojtek Smilek (traidor Narr'Havas) y André Heyboer (esclavo Spendius). Reconocido por sus afinidades con la ópera francesa, Lawrence Foster arrastra con garra a una orquesta que pierde el aliento bajo su dirección asfixiante pues el americano encadena secuencias y planos sin respirar.

Bruno Serrou

Estreno de una ópera de Battistelli

DE LA PANTALLA A LA ESCENA

Grand Théâtre. 30-IX-2008. Battistelli, *Divorzio all'italiana*. Wolfgang Ablinger-Sperrhackle, Bruno Praticò, Jean Segani, Peter Edelmann, Olivier Grand, Pascal Desaux, Theodora Gheorghiu, Bernhard Ländauer. Coro de la Ópera Nacional de Lorena. Sinfónica y Lírica de Nancy. Director musical: **Daniel Kawka**. Director de escena: **David Pountney**.

NANCY Forjado en el teatro musical, Giorgio Battistelli (1953) lleva el teatro en la sangre. Alumno de Stockhausen y de Kagel en Colonia, discípulo de Jean-Claude Drouet y de Gaston Sylvestre en París, el compositor italiano gusta especialmente del cine, de donde extrae los libretos de sus óperas. Tras *Teorema*, adaptada del film de Pasolini en 1992, y *Prova d'orchestra*, sobre el de Fellini en 1995, Battistelli ha ofrecido en la Ópera de Nancy, que se la encargó, *Divorzio all'italiana* basada en el célebre film de Pietro Germi rodado en 1961. En aquella época, y hasta 1974, el divorcio era imposible en Italia. Pero si la

ley era rigurosa, la ley de los hombres reconocía las flaquezas humanas y se mostraba tolerante cuando el marido sorprendía a su esposa en brazos de un amante.

Los veintitrés cuadros de esta "acción musical para el crepúsculo de la familia" desarrollan el "divorcio" del barón Fefè, que se las arregla para que su mujer, Donna Rosalia, se enamore del primero que llega mientras él mismo echa el ojo a su sobrina de dieciséis años, Angela, único papel cantado por una mujer en toda la obra.

Aunque el lenguaje de Battistelli usa procedimientos de escritura en voga (pizzicatos *alla* Bartók, ruidos blancos, *glissandi*, etc.), su estilo

no tiene nada de revolucionario. Pero posee sentido del drama, basándose en la tradición del *belcanto* italiano, de la línea melódica, que exalta la expresión psicológica de los personajes. Así los papeles, todos ellos a cargo de hombres con excepción de la joven Angela, están bien esbozados, y uno se deja llevar por esta historia llena de humor. La escenografía de Richard Hudson es simple y eficaz, ofreciendo amplio espacio a la brillante dirección de David Pountney, con una gran escalera en medio de la cual una pasarela sirve alternativamente de cama, sillón o catafalco. Al fondo de la escena, la iglesia del pueblo y, a la izquierda, una pan-

talla con vídeos que ilustran las peripecias que se desarrollan fuera así como las visiones de Fefè.

El reparto es impecable (formidable Wolfgang Ablinger-Sperrhackle como infatigable Fefè, Bruno Praticò, enorme Rosalia, Jean Segani, padre lúbrico, Theodora Gheorghiu, juvenil Angela, etc.). Todos cantan con precisión y actúan con placer comunicativo en una auténtica *commedia dell'arte*. En el foso, Daniel Kawka maneja con firmeza a una orquesta precisa y contrastada que confirma la buena labor de conjunto del equipo reunido para este estreno.

Bruno Serrou

Primera etapa de una gira

VIAJE CON NOSOTROS

Grand Théâtre. 3-X-2008. Rossini, *Il viaggio a Reims*. Gabrielle Philliponet, José María Lo Monaco, Elena Groshunova, Yun Jung Choi, Dominique Moralez, Jud Perry, Shadi Torbey, Marco Di Sapia, Marc Labonette, Don Il Jang, Chul Jun Kim. Coro Atelier lyrique. Director musical: **Luciano Acocella**. Director de escena: **Nicola Berloff**.

REIMS Han tenido que pasar 188 años para que *Il viaggio a Reims* llegara a su destino. Esta obra extravagante y sus dieciocho personajes han dado oportunidad a dos equipos de jóvenes cantantes y un director de escena de su edad para curtirse durante dos años. Programada por iniciativa del Centro de Promoción Lírica, integrado por los principales directores de ópera de Francia para facilitar la inserción profesional de jóvenes cantantes, el proyecto de *Il viaggio a Reims* se remonta a enero de 2007. Dieciséis óperas francesas y el Opera Festival Competition de Szeged (Hungría) se han asociado para coproducir este *Viaggio*, participando en la elección de los repartos y de dos directores de orquesta, el italiano Luciano



Alain Julien

Acocella y el español Roberto Fores Veses, así como del equipo escénico seleccionado entre 51 proyectos.

Como primera etapa de la gira, Reims acogió durante seis semanas los ensayos de los equipos, antes de presentar las dos primeras funciones. Situando la acción en un encompetado hotel de los años treinta, la puesta en escena, sin ser excepcional,

fija bastante bien una acción en la que tanto el espectador como los protagonistas se pierden de buen grado. La labor de Nicola Berloff permite un verdadero trabajo de actores y el joven reparto disfruta con placer dejándose llevar por la comedia.

Pero si el teatro y la magia de la escena están muy presentes, la interpretación vocal aún no está del

tudo a punto. La exigencia de la escritura rossiniana plantea demasiadas dificultades a los cantantes, al extremo de que la voz de algunos acaba agotándose. Hye Myung Kang (Gabrielle Philliponet), Marco Di Sapia (Don Profondo) y, sobre todo, Marc Labonette (barón de Trombonok) poseen la voz, la presencia y el brío idóneos pero Dominique Moralez (caballero Belfiore) y José María Lo Monaco (marquesa Melibea) no llegan intactos al final de sus respectivas arias. En el foso, al frente de una orquesta con unas maderas maravillosas, Luciano Acocella dirige una partitura chispeante pero exigente, dando el impulso justo tanto a la orquesta como a la escena.

Bruno Serrou

Carsen se aparta de la reconstrucción histórica

ARMIDA DE ALTA COSTURA

Théâtre des Champs-Élysées. 14-X-2008. Lully, **Armide**. Claire Debono, Isabelle Druet, Stéphanie d'Oustrac, Nathan Berg, Marc Mauillon, Marc Callahan, Paul Agnew, Laurent Naouri. Les Arts Florissants. Director musical: **William Christie**. Director de escena: **Robert Carsen**. Decorados y vestuario: Gideon Davey. Coreografía: Jean-Claude Gallotta.

PARÍS Los productores de este regreso de *Armida* a París, a trescientos veintidós años de su estreno, esperaban resucitar el triunfo de *Atys* en 1987 en la Ópera Cómica con los mismos Arts Florissants. Pero Robert Carsen no tiene la apetencia de su colega Jean-Marie Villégier por la reconstrucción histórica, que causó sensación entonces. El director de escena canadiense utiliza todas los recursos del teatro lírico de hoy: trasposición a la época actual, vestuario sin fecha, vídeo, acción entre el público... Todo está ahí, hasta el oropel y el esnobismo. Pues estamos en el Teatro de los Campos Elíseos, en una de las avenidas más empujorotadas del mundo, con hoteles de lujo, embajadas y, sobre todo, tiendas de alta costura que hacen furor hasta en el sureste asiático.

Carsen nos lleva al palacio de Versalles, durante una visita de turistas con bermudas y mochilas. Uno de ellos se duerme bajo el baldaquino de la habitación regia, soñando con la hechicera Armida y el caballero Renaud. Durante el extenso prólogo desfilan imágenes mil veces vistas del palacio y sus jardines o vemos mariposar por la galería de los espejos a los turistas, que bailan una coreografía sin atractivo de Jean-Claude Gallotta. Las suntuosas tapicerías rojas y doradas del Versalles de la proyección se reemplazan por una armonía gris plata reflejada en un suelo resplandeciente. Sobre estos efectos de una frialdad extrema destaca el vestido escarlata de la malvada Armida, que encuentra a Renaud mientras éste dormita en dicho baldaquino. La intrusión del vídeo ya es una



Stephanie D'Oustrac y Paul Agnew

idea muy gastada, lo mismo que la invasión de cantantes mezclándose con el público. Carsen muestra durante dos horas y media a un grupo de esnobs moviéndose por el vistoso universo de escaparates de los grandes modistos de la avenue Montaigne, donde se arrojan montañas de rosas rojas. Toda esta his-

toria no es más que un sueño pues, al final del espectáculo, tras el apuñalamiento de Armida en el citado lecho con baldaquino, aparece de nuevo la visita inicial.

En el foso, William Christie dirige de forma átona y seca, costándole mantener la atención a lo largo de los cinco actos. Stéphanie d'Oustrac (*Armida*) compensa sus debilidades (rigidez y emisión débil de los agudos) con una presencia resplandeciente. Como Renaud, Paul Agnew tiene problemas para emerger de su sueño, pero la voz sigue siendo pura. Laurent Naouri aporta aplomo y un humor comunicativo. Todo el plantel se expresa en un perfecto francés, lo que permite disfrutar del hermoso texto de Quinault.

Bruno Serrou

La Ópera de París amplía miras

DOS CHECOS EN PARÍS

París. Opéra Bastille. 13-X-2008. Janáček, **La zorrilla astuta**. Jukka Rasilainen, Michèle Lagrange, David Kuebler, Roland Bracht, Paul Gay, Elena Tsallagova, Hannah Esther Minutillo, Nicolas Marie, Anne-Sophie Ducret, Letitia Singleton. Director musical: **Dennis Russell Davies**. Director de escena: **André Engel**. **Palais Garnier.** 11-X-2008. Smetana, **La novia vendida**. Oleg Bryjak, Pippa Longworth, Christiane Oelze, Stefan Kocan, Helen Schneiderman, Christoph Homberger, Franz Hawlata, Heinz Zednik. Director musical: **Jirí Belohlávek**. Director de escena: **Gilbert Deflo**.

La Ópera de París ha añadido en tres días dos obras nuevas a su repertorio: *La novia vendida* y *La zorrilla astuta*. El encantador libreto de esta última inspira a André Engel una producción rebosante de humanidad. De hecho, esta puesta en escena no difiere en lo fundamental de la presentada en Lyon el año 2000 y repuesta después en el Teatro de los Campos Elíseos. El concepto es el mismo, lo que cambia son las posibilidades técnicas que proporciona la Bastilla, que otorgan

al espectáculo una mayor fluidez y mucha más amplitud, especialmente en el foso, donde Dennis Russell Davies se emplea a fondo al frente de una orquesta brillante. El reparto, muy homogéneo, está encabezado por la resplandeciente zorrilla de Elena Tsallagova y su cálido compañero Hannah Ester Minutillo.

La novia vendida hace su entrada en el Garnier en una producción inédita. Pero si el éxito es total en la *Zorrilla*, aquí no sucede lo mismo. La puesta en escena de Gilbert

Deflo, trasladada una vez más a los años veinte, posee poca gracia y bordea lo trivial. La escenografía de William Orlandi tiene por marco una feria, con sus norias y sus casetas, todo ello en color rojo ladrillo. Pero la imagen de suburbio de gran ciudad desnaturaliza la obra al extremo de que esta partitura, emblemática de toda una nación al mismo nivel que el ciclo *Mi patria*, queda revestida de cierto prosaísmo. Con todo, Jirí Belohlávek está en su elemento, pese a una orquesta un tanto

blanda. En el escenario, sólo el papel de Jenik está encomendado a un checo, el tenor Ales Briscein, y es de agradecer reencontrar en un rol secundario al fulgurante Heinz Zednik. Franz Hawlata ercarna a un inenarrable y vibrante Kecal. Sostenida por Christiane Oelze (Marenka) y Stefan Kocan (Micha), la pareja de enamorados resulta creíble, aunque a la voz de la soprano alemana le falte algo de carnosidad.

Bruno Serrou

Vuelve la gran ópera de Enesco

LA RESURRECCIÓN DE EDIPO

Théâtre du Capitole. 10-X-2008. Enesco, **Cédipe**. Franck Ferrari, Arutjun Kotchinian, Vincent Le Texier, Emiliano Gonzalez Toro, Enzo Capuano, Harry Peeters, Jérôme Varnier, Sylvie Brunet, Marie-Nicole Lemieux, Amel Brahim-Djelloul. Coro de la Ópera de Burdeos y Orquesta y Coro Nacional del Capitolio de Toulouse. Director musical: **Pinchas Steinberg**. Concepción escénica: **Nicolas Joël**. Realización: Stéphane Roch. Decorados: Ezio Frigerio y Franca Squaciacapino.

TOULOUSE Estrenada con éxito en la Ópera de París el 10 de marzo de 1936, *Cédipe* desapareció rápidamente de los escenarios para no reaparecer hasta después de la muerte de su autor. Se trata, sin embargo, de una auténtica joya que encierra una vía para el tratamiento musical de la lengua francesa tan rica y clara como la declamación iniciada por Debussy en *Pelléas et Mélisande*.

Tras asistir a una representación de *Edipo Rey* de Sófocles en la Comédie-Française en 1910, Enesco decidió consagrar una ópera al rey de Tebas. Iniciados en Suiza y París y proseguídos en Rumanía durante la Primera Guerra Mundial, los bocetos de la ópera se dispersaron en Moscú cuando las autoridades rumanas quisieron proteger los archivos culturales de su país. Enesco logró recuperarlos en 1924, acabando la composición en 1931. Escrito sobre un texto de Edmond Fleg, libretista del *Macbeth* de Ernest Bloch, *Cédipe* posee una fuerza extrema, con una inventiva digna de Debussy, Schoenberg, Stravinski y Bartók. El compositor crea sonoridades inusitadas gracias al empleo de la microintervalica (escena de la Esfinge, evocadora del despertar de Erda en el *Anillo* de Wagner), un tratamiento instrumental innovador (escena de la encrucijada, donde Edipo mata a su padre, cuajada de misterio; empleo del saxofón cuando Edipo se salta los ojos) y una suntuosa contribución coral que remite a las fuentes de la tragedia griega.

El reparto reunido en



Patrice Nin

Franck Ferrari en *Cédipe* de Enesco

Toulouse es excepcional. Franck Ferrari, valiente y conmovedor, otorga a Edipo su trágica grandeza y dimensión mítica, aun cuando al final se revele cierta fatiga que le impida descender al extremo grave. Arutjun Kotchinian es un Tiresias impresionante, de gran fuerza; Vincent Le Texier un Creonte sólido; Marie-Nicole Lemieux una Esfinge monstruosamente inhumana y Amel Brahim-Djelloul una Antígona emocionante; sólo Léonard Pezziño resulta un Layo de pequeño formato. Pinchas Steinberg dirige con pasión a una orquesta en excelente forma, al tiempo que los coros exhiben un poderío que corta el aliento. Realizada por Stéphane Roche, la puesta en escena concebida por Nicolas Joël, que no pudo atender al montaje por problemas de salud, se revela demasiado estática y la escenografía de Ezio Frigerio y Franca Squaciacapino, que sitúa la acción en un templo griego, en exceso gris y uniforme.

Bruno Serrou

PIANO **21**

KATSARIS PLAYS MOZART

THE COMPLETE MOZART PIANO CONCERTOS

Salzburger Kammerphilharmonie, Yoon Kuk Lee



Concertos no. 13, K. 415 & no. 22, K. 482
P21 009-N



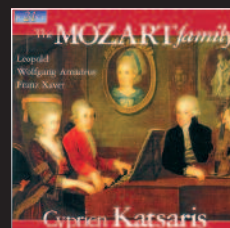
Concertos no. 23, K. 488 & no. 17, K. 453
P21 010-N



Concertos no. 24, K. 491 & no. 18, K. 456
P21 021-N



Concertos no. 21, K. 467 & no. 16, K. 451
P21 025-N



P21 019

The Mozart Family - World premiere recordings
Works by Leopold, Wolfgang Amadeus and (his son) Franz Xaver
This CD contains the very first compositions by the young Mozart



P21 018

Mozart: Transcriptions - World premiere recordings
Overture from The Abduction from the Seraglio, transcribed by Mozart
Symphony no. 40, transcribed by Johann Nepomuk Hummel
The Magic Flute, excerpts transcribed by Georges Bizet
A Little Night Music, transcribed by Matthew Cameron

One of the best Mozart interpreters of our time... Der Tagesspiegel (Berlin)

An exceptional level of interpretation... Salzburger Nachrichten

What remarkable playing from Katsaris... International Piano

www.cyprienkatsaris.net

You may stream the complete catalogue of PIANO 21 on www.cyprienkatsaris.com

DISTRIBUTION UK:

**CODA
DISTRIBUTION
LIMITED**

DISTRIBUTION USA:

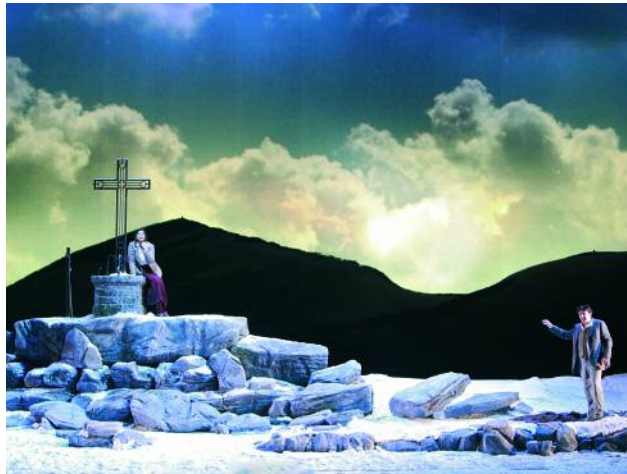
bi Bellevue International Corp.
Marketing, Management and Distribution

Recuperación fallida

A GRITOS

Teatro dell'Opera. 10-X-2008. Mascagni, *Amica*. Amarilli Nizza, Enrique Ferrer, Alberto Mastromarino, Marcello Lippi, Lucia Mastromarino. Director musical: **Antonino Fogliani**. Director de escena: **Jean Louis Grinda**. Escenografía: Rudy Sabounghi. Vestuario: Teresa Acone. Iluminación: Laurent Castaingt.

ROMA Ocasión fallida: *Amica* de Pietro Mascagni (estrenada el 16 marzo de 1905 en Montecarlo), en coproducción con la Ópera de Montecarlo y el Teatro Carlo Goldoni de Livorno, título de muy rara programación, además italiano, que hubiera debido interesar al público romano, que ciertamente no brilla ni por su curiosidad ni por su inteligencia, pero que esta vez ha tenido olfato. La producción ha sido bastante modesta, empezando por la dirección de orquesta de Antonino Fogliani que inició bien la obertura, con un bello color... americano, pero que luego se hizo ruidosa hasta más no poder. Obligó a los cantantes a forzarse para superar el muro orquestal (Marcello Lippi —Padron Camoine— no lo consiguió). Al final, todo fue un griterío colectivo. Además los cantantes no eran creíbles en sus personajes: ¿cómo *Amica*



Escena de *Amica* de Mascagni en el Teatro de la Ópera de Roma

puede rechazar al atractivo Giorgio por Rinaldo, con pinta de Enrique VIII? Un reparto no homogéneo: si Amarilli Nizza esbozaba una *Amica* herida por la elección impuesta y Giorgio (Enrique Ferrer) destacó por presencia escénica, Marcello Lippi tuvo verdaderamente una voz que siempre sobrepasada por el

ímpetu orquestal, permanentemente a todo volumen. Los decorados de Rudy Sabounghi tienen una lógica propia: son de impacto —la salvaje naturaleza saboyana está bien representada— y hasta bellos. El bosque, que figura como fondo del primer acto, es de un realismo inquietante. La dirección de escena de

Jean Louis Grinda fue convincente, al menos implicó al coro en las escenas de conjunto, aunque casi no se le oyera en las intervenciones desde fuera de la escena. Su competencia es modesta y no es inteligible, con dicción francesa azarosa. Al principio, uno se preguntaba en qué lengua cantaba. Brilló la orquesta, que hizo lo que pudo entre un fortísimo y el siguiente. Tocó bien el largo interludio orquestal al comienzo del segundo acto, mientras se proyectaban imágenes de cimas nevadas, rigurosamente en blanco y negro. ¿Pero qué harían dos *cowboys* a caballo en esas crestas? No sólo parlotaba el escaso público durante la representación, sino también dos contrabajistas. Evidentemente, faltaba tensión, ¿pero cómo conseguirla con un centenar de personas en la sala, si no menos?

Franco Soda

Decepcionante Medea de Cherubini

NAUFRAGIO DE LOS ARGONAUTAS

Teatro Regio. 5-X-2008. Cherubini, *Medea*. Anna Caterina Antonacci, Giuseppe Filianoti, Cinzia Forte, Sara Mingardo, Giovanni Battista Parodi. Director musical: **Evelino Pidò**. Director de escena, decorados y vestuario: **Hugo de Ana**.

TURÍN Decepcionante apertura de temporada en el Teatro Regio de Turín: se ha querido presentar la producción de una ópera importante y no representada muy a menudo como *Medea* de Cherubini jugándose casi todo a la protagonista, Anna Caterina Antonacci. Estuvo rodeada por intérpretes de valor como Sara Mingardo (Neris) y Cinzia Forte (Glaucó) y Giuseppe Filianoti se defendió con dignidad en la parte de Jasón, pero hubiera sido necesario un director menos genérico que Evelino Pidò y no se le pue-

de perdonar a Antonacci haber querido cantar *Medea* en la horrible traducción italiana de Carlo Zangarini con los recitativos postizos de Lachner. Antonacci es una *Medea* sensible e intensa, ¿cómo puede soportar las groseras deformaciones de la relación palabra-música de una traducción hecha malamente y en época alejada de la de Cherubini? Lo hizo Callas, pero han pasado sesenta años y además esto no basta para dar dignidad histórica o estética a los pastiches de Lachner y a la penosa traducción. Mucho

más aceptable hubiera sido cortar el texto recitado en francés, no hubiera dañado a la música. Una desilusión que ha alcanzado también a Hugo de Ana. Se dice que por falta de fondos no ha conseguido realizar completamente el espectáculo que deseaba: en todo caso, los decorados no estaban a la altura de su fantasía visionaria. Bella la playa con el mar, pero la mayor parte del tiempo vemos una enorme nave varada en tierra. Así el barco de los Argonautas sirve de refugio a Medea y se eleva al final entre las llamas del

incendio (mientras la protagonista está en el proscenio lista para recibir el aplauso). Una solución menos abstracta hubiera sido menos mecánica y más convincente. Esto vale también para el vestuario, que tal vez buscaba evocar la Italia fascista (o los comienzos del siglo XX). Sólo funcionaba bien el vestido negro de Medea, mientras que Neris, la bella Sara Mingardo, parecía la gitana Azucena. Aun la dirección escénica a ratos parecía muy detallada y a ratos genérica.

Paolo Petazzi

Otra ópera de Cavalli rescatada

LAS FLECHAS DE AMOR

Teatro Malibran. 10-X-2008. Cavalli, *La virtù de' strali d'Amore*. Juan Sancho, Cristiana Arcari, Roberta Invernizzi, Filippo Adami, Filippo Morace, Roberto Abbondanza. Europa Galante. Director musical: **Fabio Biondi**. Dirección de escena, decorados y vestuario: Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia.

VENEZIA La exploración y redescubrimiento del riquísimo mundo de la ópera veneciana de la época barroca es uno de los aspectos más significativos de la temporada de La Fenice y se relaciona con la Facultad de Diseño y Artes de la Universidad de Arquitectura de Venecia. Como hace dos años con la *Didone* de Cavalli, también para *La virtù de las flechas de Amor*, siempre de Cavalli, la dirección escénica, los decorados y el vestuario han sido firmados por estudiantes de esa Facultad que integraban un laboratorio bajo la guía de Carlo Majer y que este año tenían también tutores bien conocidos, Davide Livermore, Tiziano Santi y Vera Marzot. La

dirección y la revisión crítica del texto musical son de Fabio Biondi, que con su grupo Europa Galante y un equilibrado reparto aseguró una ejecución a alto nivel y de pertinencia estilística. *La virtù de las flechas de Amor* señala, en 1642, el comienzo de la colaboración de Cavalli con Giovanni Faustini, que sería su libretista habitual hasta su muerte en 1651. Esta ópera de carácter tragicómico tiene un gran interés histórico, porque parece el laboratorio en el que libretista y músico pusieron a punto una especie de modelo, que luego perfeccionaron, pero que ya se impone con gran vitalidad en el torbellino confuso hasta el final de la interacción entre la trama



principal y al menos tres secundarias. Como dice el título, se muestran los prodigiosos efectos de las saetas de Amor, que sirven para reconciliar felizmente a dos parejas de amantes, Pallante con Cleria (que lo rechazaba con desdén) y Meonte con Erabena (que había sido abandonada y lo perseguía disfrazada de hombre). Las interferencias con el mundo

de los dioses son complicadas y bastante divertidas; la música, de notable calidad, sobre todo en el segundo y tercer actos. Del numeroso y en general equilibrado reparto citaremos al menos a Roberta Invernizzi (Cleria y Venus), Cristiana Arcari (Erabena), Juan Sancho (Pallante), Filippo Morace (Marte, Darete), Filippo Adami (Meonte) y Roberto Abbondanza (Saturno, un marinero). La planta escénica fija — en dos planos — era elegante, aunque limitada en relación a los muchos cambios escénicos que formaban parte del atractivo de la ópera veneciana. La dirección escénica parecía precisa.

Paolo Petazzi

La Biennale di Venezia

EL VIAJE DE MIGUEL

Venecia. Arsenal. 7-X-2008. Stockhausen, *Michael's Reise um die Erde*. Marco Blaauw, trompeta; Nicola Jürgenstein, corno di bassetto. musikFabrik. Director musical: **Lucas Vis**. Director de escena: **Carlos Padrissa**. Vídeo: Franc Aleu. Coreografía: Valentina Carrasco.

Con el título *Raíces de futuro*, se ha celebrado, del 2 al 18 de octubre, el LII Festival Internacional de Música Contemporánea, el primero firmado por Luca Francesconi, en el sugestivo espacio del Arsenal de Venecia. Tres óperas: *Objeto de amor* de Mauro Cardi, *Arbeit Nabrung Wobnung* de Enno Poppe y, de *Donnerstag aus Licht* de Karlheinz Stockhausen —29 horas de música en la versión completa, compuesta entre 1977 y 2003—, el segundo acto, *Michael's Reise um die Erde*, el espectáculo acontecimiento de la manifestación. El ciclo es una cosmogonía teatral, con tres personajes simbólicos: el arcángel Miguel, que se hace hombre para conducir a la humanidad hacia Dios; Eva,

símbolo de fuerza del amor y de la vida, y Lucifer, el ángel caído. El segundo acto es *on the road*: el viaje iniciático de Miguel alrededor de la tierra, desde Venecia a través de Nueva York, Japón, Bali, India, África y Jersusalén para llegar a ser trompetista. Ausencia de personajes, representados por instrumentos: Miguel, precisamente una trompeta; Eva, un corno di bassetto; Lucifer, un trombón. Miguel ascenderá al cielo con Eva a velocidad cósmica: un arrullo de trompeta y corno di bassetto con contornos de súplicas talladas por dos clarinetes y trombones quejosos (decepción de Lucifer). La ejecución de musikFabrik fue paradigmática: es un conjunto de inspiración ideal, integrado



Klaus Rüdolph

Marco Blaauw a la trompeta. Montaje de alto nivel tecnológico, firmado por la imaginativa Fura dels Baus y su *enfant terrible* Carlos Padrissa: una sucesión de sugestivas proyecciones sobre pantalla doble que se habitaba; las notas parecían salir de los instrumentos para dibujar garabatos abstractos en el aire, prótesis para el hombre-máquina Miguel, con un final un poco granguñolesco: mientras se proyectan ilustraciones anatómicas (sistema nervioso, sistema arterial, con un corazón palpitante), se consuma el viaje de Miguel y Eva, que surgen fundiéndose, y una estrella explota en el universo en un abrazo cósmico.

por grandes virtuosos, dirigido con gesto decidido por Lukas Vis, quien de cuando en cuando debía alejarse llevándose el atril para dejar sitio a la acción escénica! Simplemente espléndido

Franco Soda

Sigue el *Anillo* de Vick

SIEGFRIED ELIGE SU PROPIA CÁRCEL

Teatro São Carlos. 3-X-2008. Wagner, *Siegfried*. Stefan Vinke, Susan Bullock, Samuel Youn, Colin Judson. Director musical: Marko Letonja. Director de escena: Graham Vick.

LISBOA Después del *Rheingold* y *Die Walküre*, el Teatro São Carlos inauguró su temporada 2008-2009 con una nueva producción de *Siegfried*, y al igual que en el caso de las otras dos, la dirigió Graham Vick que ha sido el encargado de hacer todo el ciclo. Vick trajo a Lisboa su equipo de siempre: Timothy O'Brien (decorados y vestuario) y Giuseppe di Iorio (iluminación). El esloveno Marko Letonja, que dirigió musicalmente *Die Walküre* en 2007, estuvo de nuevo en el foso, frente a la Orquesta Sinfónica de Portugal. El reparto incluyó al tenor Stefan Vinke (*Siegfried*), a la soprano Susan Bullock (*Brünnhilde*), al barítono bajo Samuel Youn (*El caminante*) y al tenor Colin Judson (*Mime*).

La puesta en escena de Vick mostró de nuevo la plataforma por encima del patio de butacas, transformando así este teatro italiano en una enorme pista. Visualmente, la mayoría de sus conceptos se refieren a las ideas de encarcelamiento y libertad. La jaula (la morada de *Mime*) del primer acto estaba ahí únicamente para que fuera más evidente que nada podía mantener a *Siegfried* preso. El acto II fue más bien una crítica de las sociedades postindustriales y los crímenes que cometen contra el medio ambiente, delitos en los que *Mime* y Alberich colaboraron alegremente mientras que *Siegfried* permaneció incorrupto. El tercer acto finalmente recogió el escenario visual del tercer acto de *Walküre* (como el mismo Wagner indicó): un espacio vacío, autónomo que se llena con el extasiado encarcelamiento de *Siegfried* por *Brünnhilde*. Todas las escenas fueron enriquecidas



Alfredo Rocha

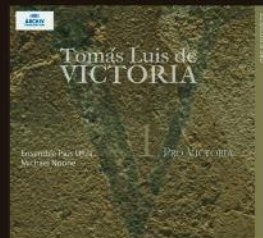
Stefan Vinke como Siegfried

(en el mejor de los casos) o decoradas (en el peor) con los ya conocidos "descubrimientos" de Vick. Una de las marcas personales de Vick es su habilidad para dirigir las actuaciones dramáticas de los cantantes, y ese fue el punto álgido de la ópera.

Hubo buenas voces, sobre todo las del caminante de Youn y el *Mime* de Judson. La voz de Vinke es extrañamente tosca (pero poderosa): prefirió cantar con fuerza y con gritos que buscar más color o matices. A Bullock también le interesa más la potencia que la belleza y su voz tiene también un vibrato excesivo. El resto del reparto se mostró competente. Una vez más, el sonido orquestal resultó la única verdadera debilidad en esta producción de Vick en Lisboa, que se notó sobre todo en los dos primeros actos. La orquesta aunque no es perfecta, ensayó bien dentro de la idiosincrasia de Wagner.

Bernardo Mariano

Tomás Luis De VICTORIA



**Missa pro Victoria,
Missa pro Defunctis
Esemble Plus Ultra,
Michael Noone**
1 CD 0028947668725



**Lamentaciones
de Jeremias
Esemble Plus Ultra,
Michael Noone**
1 CD 0602517795211

Fundación Caja Madrid presenta dos nuevas grabaciones de la colección *Siglos de Oro*, con las que la entidad recupera el legado del que es, sin duda, el más celebre polifonista del Renacimiento en España, el *Proyecto Tomás Luis de Victoria*. Esta iniciativa nos presenta la obra del compositor español en una serie de nuevas grabaciones interpretadas por el **Esemble Plus Ultra**, bajo la dirección de Michael Noone, que se concentra en las obras compuestas y publicadas durante su residencia en Madrid, así como de las obras *perdidas* manuscritas y de aquellas que nunca han sido grabadas o escuchadas.

El plan de edición arranca bajo el sello Archiv con el lanzamiento de los dos primeros discos: *Pro Victoria* y *Lamentaciones de Jeremías*, y culminará en el año 2011, coincidiendo con el IV centenario de su muerte.



deutschegrammophon.com



UNIVERSAL MUSIC GROUP

universalmusic.es

Bernard Haitink convierte *Fidelio* de Beethoven en un acontecimiento musical

REALIDAD INTEMPORAL

Opernhaus. 5-X-2008, Beethoven, *Fidelio*. Melanie Diener, Roberto Saccà, Alfred Muff, Lucio Gallo, Kresimir Strazanac, Sandra Trattnigg, Christoph Strehl. Director musical: **Bernard Haitink**. Directora de escena: **Katharina Thalbach**. Decorados y vestuario: Ezio Toffolutti.



S. Schwientz

Melanie Diener y Roberto Saccà en *Fidelio* de Beethoven en Zúrich

ZÚRICH Existía una gran expectativa en torno a esta nueva producción de la única ópera de Beethoven, *Fidelio*, en la Ópera de Zúrich. Con Bernard Haitink se contaba con una garantía musical, y con Katharina Thalbach con una interesante directora de escena que podía proyectar nueva luz sobre este drama carcelario. La prisión está desde el principio en el decorado de Ezio Toffolutti: un espacio desnudo, semicircular, sin salidas. Las ventanas tienen rejas, y todo ello crea una arquitectura intemporalmente opresiva, situada en algún lugar intermedio entre el fascismo y el socialismo, una realidad sucia y gris. La vida aquí es una cárcel, también para los seres humanos, con los que transcurre alegremente el Singspiel de la primera parte. En el acto segundo, unas escaleras empinadas conducen a un profundo laberinto, inspirado en Piranesi y sus legendarias *Carceri*.

Pero Katharina Thalbach se queda a medio camino y su montaje resulta finalmente tópic. Los vigilantes actúan como soldados de una república bananera, Pizarro es la caricatura de un mafioso, los prisioneros responden a la

típica expresión del miedo. No hay ninguna visión espectacular de la obra, sino que volvemos a un *Fidelio* convencional, y a veces al nivel de un teatro de provincias.

Por el contrario, en el aspecto musical, Bernard Haitink llevó a la Orquesta de la Ópera a un verdadero jubileo beethoveniano. Desde las más sombrías amenazas a la exaltación de la alegría —todo ello pudo escucharse en esta emocionante velada, cuidada hasta el último detalle orquestal y al mismo tiempo nunca autocomplaciente ni superficial.

Melanie Diener fue una Leonora muy diferenciada y sin problemas, siempre que no tuviera que afrontar violentos ataques o dramáticas notas altas. También la voz de Roberto Saccà parecía agarrarse en ocasiones en el papel de Florestán. No tuvo ninguna dificultad, en cambio, el tercer debutante en su papel, Alfred Muff, que como sonoro Rocco alcanzó las mayores ovaciones. Sandra Trattnig hizo brillar su lirismo como su hija Marcelina, y Christoph Strehl fue un simpático y sólido Jaquino, como corresponde al papel.

Reinmar Wagner



VIVALDI: Doble concierto para violín RV 516, 511, 514, 524, 509 y 523

Giuliano Carmignola
Viktoria Mullova
Venice Baroque Orchestra
Andrea Marcon



CD 0028947774662

Dos de los más carismáticos violinistas del momento se reúnen en este nuevo álbum para interpretar los *Dobles conciertos para violín* de Vivaldi.

"Viktoria Mullova es la más elegante, refinada, dulce y expresiva violinista del planeta" *The Chicago Tribune*

"Giuliano Carmignola...el príncipe del violín barroco." *Gramophone*

Les acompañan La Orquesta Barroca de Venecia bajo la dirección de Andrea Marcon en una interpretación con criterio historicista e instrumentos originales.

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

espacio
de música



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

ERWIN SCHROTT: “UN BUEN CANTANTE SIN CORAZÓN NO ME ATRAE”



Erwin Schrott pertenece a esa nueva generación de cantantes que además de cuidar su voz y de trabajar de forma incansable para lograr ser cada vez mejores, cuidan también su cuerpo y le dan forma en un gimnasio. En una sociedad en la que la imagen parece ser esencial, ellos son perfectos para las portadas de los discos, pero ¿y el contenido? Schrott no decepciona en su primera grabación, en la que interpreta a los personajes mozartianos que le han dado justa fama, junto a arias de Verdi, Berlioz, Gounod y Meyerbeer. Su dominio de los idiomas, su comprensión de los personajes nos hablan no sólo de su control y de su conocimiento del instrumento y de sus posibilidades. Afirman también que Schrott posee además una buena cabeza que le permite ir a paso seguro y sin prisa por esta compleja carrera que es ser un cantante de fama. Esa misma cabeza que le aconseja también mantener su vida privada alejada de las luces de las bambalinas y

Usted comienza a cantar en su país natal, Uruguay, donde también empezó sus estudios. ¿Hasta qué punto es fácil desarrollar una carrera musical allí? ¿Con qué perspectivas afronta un músico una carrera en Uruguay?

No es fácil, pero supongo que tampoco lo es en otras partes. Por ejemplo, nacer en Europa no lo hace necesariamente más fácil, ya que seguir esta carrera profesionalmente requiere de fuerza de voluntad, dedicación y una gran pasión por la música, más allá de donde se nazca. Y un poco de suerte, por supuesto. Creo que he tenido la fortuna de haber contado con todas estas cosas y estoy muy agradecido por ello. En Montevideo tenemos una Escuela de Arte Lírico y hay una gran cultura musical, incluso en el ámbito de la ópera. No debemos olvidarnos de que la gran mayoría de los uruguayos desciende de inmigrantes italianos que cuando llegaron aquí trajeron su cultura musical, de la que formaba parte, evidentemente, la ópera. Si bien es cierto que para tener una carrera musical es mejor trascender las fronteras, en Uruguay tenemos el Teatro Solís, que ha recibido a artistas emblemáticos de la historia reciente de la música clásica, como son Toscanini, Tamagno, Caruso, Gigli, Schipa y tantos otros. De todos modos, el mundo no sabrá de ti si sólo se canta en el país de uno o en su propia ciudad. Afortunadamente, lo hermoso de la música es su universalidad; es un idioma que todo el mundo comprende, así que no importa donde hayas nacido, si hablas el lenguaje de la música vas a ser capaz de traspasar fronteras que de otra manera no habrías podido.

Sus maestros supieron aconsejarlo y usted escuchar, pero ¿hasta qué punto es esencial la combinación adecuada maestro-alumno? ¿Se siente tentado por la enseñanza, por transmitir aquello que aprendió?

Enseñar es una tarea extremadamente delicada e importante. El saber algo y saber cómo hacer algo no te convierten inmediatamente en docente; debes saber cómo manejarte con la gente, saber que aunque tengas un método, no funciona necesariamente para todos igual y si bien debe haber adaptación del alumno al profesor, también debe haberla del profesor al alumno o se perderá la comunicación entre ellos. No sé si alguna vez estaré listo para ser docente —aún me considero un estudiante porque sé que me quedan cosas por aprender. Quizás algún día me sienta con la confianza de devolver lo que me enseñaron, enseñándolo a alguien más.

¿Qué anima a seguir cuando se estudia y se estudia, y esa puerta que debería abrirse parece que no lo hará jamás? ¿Cómo fueron sus años de estudio en Italia?



Han sido años hermosos y difíciles por igual. Hermosos por las cosas que aprendí, porque han sido tantas... Pero a veces puede ser realmente frustrante el estudiar y trabajar tanto para aparentemente no llegar a ningún lado, particularmente cuando sabes que estás haciendo las cosas bien. Eventualmente uno se da cuenta de que es sólo una cuestión de tiempo para que eso rinda sus frutos. Por supuesto que uno quisiera que se concretara más rápido, incluso siendo cantante de ópera; pero aun así, cuando miro atrás, me doy cuenta de lo afortunado que fui. A veces, el no obtener lo que se desea de forma inmediata puede funcionar a favor de uno mismo como un *test* para medir el grado de dedicación. Así, cuando no se consigue algo, se trabaja mucho más arduamente para conseguirlo la próxima vez, y mientras tanto se va mejorando, se va creciendo profesional y espiritualmente. Es volver a poner los pies sobre la tierra, lo cual es siempre una buena medida.

Leo Nucci, Mirella Freni, ¿qué significan en su vida como cantante?

Ellos son muy importantes para mí. Recibí consejos para mi profesión de parte de los dos y eso es un tesoro para mí, porque me hablaban desde su profesionalismo, pero también desde su sabiduría. Son grandes personas, más allá de ser grandes artistas, lo que les da un lugar aun más especial en mi corazón. Cuando conozco personas dentro del ambiente profesional o en

cualquier otro ámbito de la vida, quedo primeramente cautivado por la forma en que son como seres humanos. Un buen cantante sin corazón no me atrae en lo más mínimo. Pero estas dos personas son grandes artistas con hermosos espíritus. Son fabulosos.

Cuando se ha luchado tanto y uno se encuentra solo en su camerino a punto de debutar un papel importante en un teatro de primera fila, ¿qué se siente?

Siento mucha emoción. Actuar en un escenario es parte esencial de mi vida, así que cada vez que puedo hacerlo es como una inyección de vida nueva para mí.

¿Dónde se encuentra más cómodo, en la ópera, en un recital o en un estudio de grabación?

Sin duda me siento más cómodo en el escenario, frente al público, porque puedo sentirlo, puedo ver y oír su reacción a lo que estamos haciendo y cantando; me gusta ver cuándo están atrapados por la música y las interpretaciones. También me gusta la interacción con los colegas en el escenario, y no me refiero exclusivamente a las funciones, sino también a los ensayos; me gusta discutir detalles de la producción con ellos y con el director, porque, al ser cada producción tan distinta de las demás, encuentro nuevos detalles, nuevos significados de la ópera. Me gusta comparar puntos de vista. De los conciertos también disfruto mucho, porque, si bien extraño la acción que habría en una producción de ópera, tienen lugar frente a una audiencia en vivo y puedo sentir su reacción a la música. El grabar en un estudio aún es muy nuevo para mí. Este álbum de arias que grabé para Decca es mi primer álbum de estudio. Nunca lo había hecho antes y fue impactante al principio, porque cantar en un micrófono para una grabación no tiene punto de comparación con cantar frente a un auditorio lleno de gente. No se puede comparar la calidez del directo. Pero no es solamente eso; además de cambiar la forma en que se canta, porque ya no debes proyectar la voz para que corra hacia la audiencia, también el producto terminado de la grabación es muy distinto a como uno está acostumbrado a oírse, así que al principio apenas lograba reconocerme en mi propia voz; no podía realmente decidir si me gustaba lo que oía o no, era una sensación muy extraña. Claro que la ventaja es que se pueden hacer varias tomas, que obviamente son imposibles mientras se canta en un teatro o en un concierto; si algo suena raro allí, no se puede parar y volver a empezar, lo que está hecho no se puede deshacer. Así que me costó tiempo adaptarme a estos nuevos parámetros. Debo admitir que al principio estaba un poco frustrado porque nadie te puede enseñar qué hacer en un estudio

de grabación porque cada voz es distinta y se amolda de forma diferente a un micrófono, pero eventualmente logré darme cuenta de qué debía hacer para lograr que mi voz sonara como yo quería. De todas formas, ha sido una experiencia muy interesante y positiva. Logré aprender muchas cosas nuevas que voy a tener muy en cuenta para la próxima vez.

¿Tiene alguna manía antes de salir al escenario?

La verdad es que no. Sólo intento no forzar la voz en las veinticuatro horas previas a la actuación, eso es todo. Siendo cantante, me parece que esto es más bien sentido común que una manía.

Mozart parece ser el compositor que más fama le ha granjeado. ¿Es su compositor fetiche?

Mozart definitivamente es uno de mis compositores preferidos. De otra forma no podría estar interpretando su música. Creo que es imposible cantar algo que no te guste de verdad. La gran mayoría de la gente cree que Mozart es simple de cantar, pero no es así; su música puede parecer simple pero no lo es porque se puede encontrar prácticamente de todo ahí dentro: pasajes extremadamente ornamentados, algunos casi minimalistas, puede ser dramático, lírico, sentimental, jovial... Cuando se dice que era un genio, no se está exagerando. Realmente lo era.

Usted ha dicho de Don Giovanni que ama seducir pero que es un ser solitario, inseguro, que intenta encontrar el sentido real de la vida, ¿no nos pasa eso un poco a todos en algún momento? ¿Podría ampliarnos algo más su visión de este personaje?

Es verdad que no entender el sentido de la vida es algo que nos sucede a todos, pero, siempre y cuando sea transitorio, es humano. Todos tenemos momentos de desaliento y de apatía de vez en cuando. Pero si uno vive toda la vida sin entender su significado real, su importancia inherente y la importancia de los otros seres humanos, entonces es patológico. Don Giovanni es un seductor en serie y un solitario patológico porque no aprende nada de lo que le pasa ni a él, ni a la gente que está a su alrededor. Es una paradoja viviente porque en su aparente vivacidad, su yo interno es apático y nihilista; esta vacío. Quizás intenta llenar ese vacío seduciendo mujeres, pero falla en su estrategia, porque al final termina tan vacío como antes. No es respetado por la gente que lo rodea, ni siquiera por Leporello, que quizás esté fascinado por sus modos, pero entiende claramente que su patrón no es un caballero. Todo esto lo lleva a sucumbir a los acontecimientos y termina siendo arrastrado al infierno, lo que para mí es cla-



ramente una forma moralista de decir "¿Ves? Así termina la gente mala". Y todos los otros personajes acaban cantando al final de la ópera, que es una demostración de cómo termina una vida vacía: si estás vacío, terminas no construyendo nada de tu vida, dejando absolutamente nada. Pero tampoco debemos olvidar que ese vacío crea un agujero donde todos los que entran en contacto con él quedan atrapados o pierden su identidad, sus vidas cambian radicalmente desde que entran en contacto con ese centro de atracción que es Don Giovanni.

¿Y Fígaro? ¿Cómo aborda este personaje?

Fígaro es completamente distinto a Don Giovanni. Él es genuino, vivaz y optimista. Reacciona a los acontecimientos, no sucumbe a ellos. Es un hombre sencillo, un poco como Masetto, pero no tan rústico, es más astuto que él. Su arma contra el Conde no es un arma de fuego, sino su astucia, usa su cerebro para vencer al enemigo. Tanto así, que al final todo termina bien para todos, incluso para el Conde.

¿Lo veremos algún día en el papel del Conde?

Quizás en el futuro, quién lo sabe...

¿Por qué el Mozart italiano, al menos hasta ahora, y no el alemán, como Papageno, por ejemplo?

Estoy empezando a aprender alemán, así que aún necesito darle tiempo para, si bien no hablarlo perfectamente, al menos familiarizarme con él. No puedo concebir el cantar algo sin entender lo que estoy diciendo. No es tanto una cuestión de pronunciación como lo es de entender el texto, el sentido del mismo y combinarlo con la música. Así

que, como decía, acabo de empezar a estudiar alemán porque me encantaría cantar repertorio en alemán, y no sólo el de Mozart.

En sus recitativos, hay una clara visión del ritmo del lenguaje. ¿Cómo los plantea, cómo los afronta?

Son recitativos, pero igual van de la mano con el resto de la ópera, así que tienen una musicalidad también, una fluidez que el diálogo hablado generalmente no tiene. Yo pienso en los recitativos no como parte separada de las arias u otros pasajes musicales de la obra; la música, la letra, los diálogos son partes de un todo que es la obra y necesariamente tienen que ir unidos y creo que la musicalidad los rige a todos.

Operalia hizo que el mundo de la ópera en general se fijase en usted. ¿Supuso su catapulta definitiva?

Operalia fue una gran catapulta y estoy eternamente agradecido al maestro Domingo por la oportunidad que me dio, pero ya sabemos que no existe el avance continuo y asegurado. Es más, creo que no hay una catapulta que te garantice el éxito en nada, porque ser impulsado no te asegura que estarás en el *top* para siempre. De ese modo, una vez que te han catapultado no te puedes dormir en los laureles, necesitas mejorar todo el tiempo porque de otra forma la parábola descendente comenzará prematuramente. Uno debe renovar esa fuerza de impulso cada vez que sube al escenario a cantar; de uno depende mejorar un poco cada vez. Es lo que le debo a la audiencia y a mí mismo. Nunca se llega a la cima, en el

arte no hay cima, ni espacio para los que creen haber llegado a ella.

En su último disco canta usted en italiano y en francés. ¿En qué idioma se siente más cómodo? ¿Hasta qué punto es importante saber qué se está diciendo, o puede uno dejarse llevar por la música y expresar en función de lo que ésta le dice? ¿Cómo trabaja la fonética de un idioma?

Como mencionaba antes con el alemán, necesito saber o entender lo que estoy diciendo en el escenario, no puedo tirar sonidos al azar que no tienen sentido. Primero y principalmente para mí y también para el espectador. El italiano y el francés me resultan relativamente fáciles, comparados con otros idiomas porque al igual que el español tienen sus raíces en el latín. Aun así, no podría decidir qué idioma me queda más cómodo para cantar, simplemente los relaciono con la ópera que estoy cantando y no la puedo imaginar escrita en otro idioma.

¿Cuál es ese papel que sueña poder hacer algún día?

Quisiera hacer algunos roles dramáticos, quisiera cantar más Verdi, que me fascina, e incluso algo de Wagner algún día. Pero sólo el tiempo dirá qué partes puedo abordar, porque la voz cambia y se desarrolla constantemente. Voy a cantar sólo lo que mi voz me permita. Usted no parece haber tenido la prisa que

otros muchos cantantes han tenido por llegar. Ha sabido esperar su momento. ¿Cómo ha sabido que había llegado? ¿Cómo ve este star-system en el que las estrellas llegan demasiado pronto a la cima, se queman y desaparecen?

Hay algo que aprendí mientras trataba de alcanzar mi carrera profesional: no se pueden forzar las cosas para que sucedan más rápido de lo que deben. Puedes tratar de que sucedan, pero sólo haciendo lo mejor que esté a tu alcance, estudiando y trabajando en tus habilidades para el canto y la actuación. No se puede simplemente decir "ya está, hoy me he despertado y he decidido que soy un cantante de ópera, pónganme en los teatros más importantes del mundo ya mismo", no funciona así. Hay un tiempo para todo y cuando yo era más joven también me desilusionaba un poco cuando no lograba alcanzar todo lo que quería, pero no me desanimaba; por el contrario, era un incentivo para seguir desarrollándome. Ahora sé que si uno quiere alcanzar algo, con dedicación y esfuerzo lo va a lograr. Puede ser que quizás tome más tiempo del que planeábamos al principio, pero se logra. También sé que "llegar" no significa que no se pueda seguir avanzando. Es como subir una escalera muy larga: desde abajo parece una tarea inalcanzable,

pero peldaño por peldaño se puede subir muy alto. A veces necesitas descansar, otras necesitas tiempo para meditar y pensar, luego retomas tu camino en cualquier momento.

¿Es difícil separar la vida profesional de la privada en una profesión como la suya? ¿Consigue poder disfrutar de periodos de tiempo libre a costa incluso de rechazar a veces alguna oferta?

Es difícil por todos los viajes, que no te permiten pasar todo el tiempo que quisieras con tu familia y pasar tiempo separados puede ser muy estresante, no sólo para el que viaja, sino también para los que se quedan en casa. A veces tengo que rechazar propuestas para poder pasar más tiempo con mi familia. Es algo que Mirella Freni y mi querida Emilia Rosa me dijeron una vez: debes aprender a decir "no". Ellas me lo enseñaron en referencia a los roles que yo considerara que aún no estaba preparado para encarar vocalmente; me enseñaron a esperar el momento adecuado para hacer las cosas. Eso también se aplica a poder decir "no" cuando uno necesita más tiempo con los suyos. Hay un tiempo para todo y la familia es extremadamente importante para mí.

Ana Mateo

Las 12 Estaciones
Piazzolla, Valent y Grundman

Día Mundial del SIDA
LUNES 1 DE DICIEMBRE DE 2008
Auditorio Nacional. Sala de Cámara
19:30 Horas

A la entrada y salida del concierto, podrán adquirirse CDs a beneficio de Médicos Sin Fronteras

Ara Malikian
Susana Córdón
Daniel del Pino
Non Profit Music Chamber Orchestra

CHI & Partners

MÉDICOS SIN FRONTERAS

MINISTERIO NACIONAL DE CULTURA

LOS DISCOS EXCEPCIONALES

DEL MES DE NOVIEMBRE



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.



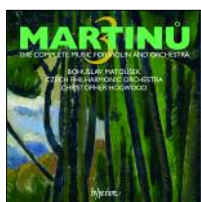
HAENDEL: Suites de piezas para clave.
MICHAEL BORGSTEDE, clave.
4 CD BRILLIANT 93713

Irreprochable técnicamente el conjunto de los cuatro discos. No recuerdo ninguna referencia grabada de esta música que supere globalmente a este registro. **P.J.V.** Pg. 88



MARTINU: Sinfonías n°s 1 a 6.
SINFÓNICA DE RADIO PRAGA.
Director: VLADIMÍR VÁLEK.
3 CD SUPRAPHON SU 3940-2

Un ciclo que constituye una sorpresa muy de agradecer para el aficionado a este exquisito repertorio. **S.M.B.** Pg. 91



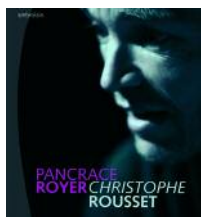
MARTINU: Música completa para violín y orquesta vol. 3. BOHUSLAV MATOUSEK, VIOLÍN Y VIOLA. FILARMÓNICA CHECA.
Director: CHRISTOPHER HOGWOOD.
HYPERION CDA67673

Interpretaciones sencillamente sensacionales. No sé si es el mejor de los tres discos, pero esto parece difícilmente superable. **S.M.B.** Pg. 91



PURCELL: Suites y Grounds.
RICHARD EGARR, clave.
HARMONIA MUNDI HMU 907428

Egarr expone con naturalidad y nitidez las músicas purcellianas. Un disco magnífico. **E.M.M.** Pg. 95



ROYER: Primer Libro de piezas para clave.
CHRISTOPHE ROUSSET, clave.
AMBROISIE AM 151

Un disco, más que recomendable, imprescindible y de gratísima y amena escucha. **J.L.F.** Pg. 95



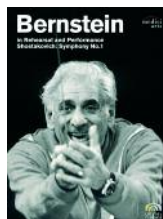
SCHUBERT: La bella molinera.
CHRISTOPH PRÉGARDIEN, tenor;
MICHAEL GESS, piano.
CHALLENGE 72292

A pesar de la multitud de versiones referenciales, Prégardien se anota en la ilustre lista de los Dermota, Haefliger y Schreier. **B.M.** Pg. 97



SCHUBERT: Lieder.
BERNARDA FINK, mezzo; GEROLD HUBER, piano.
HARMONIA MUNDI HMC 901991

Fink hace de cada canción un mundo y del conjunto, un universo. **B.M.** Pg. 97



SHOSTAKOVICH: Sinfonía n° 1.
Ensayo y concierto. ORQUESTA DEL FESTIVAL DE SCHLESWIG-HOLSTEIN.
Director: LEONARD BERNSTEIN.
MEDICI ARTS 2072158

Una verdadera fiesta para quienes admiren la música de Shostakovich y el hacer de Bernstein. **R.O.B.** Pg. 109



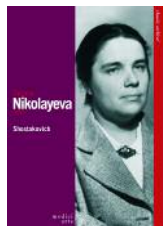
STRAUSS: Cuatro últimas canciones. Canciones y arias. RENÉE FLEMING, soprano. FILARMÓNICA DE MÚNICH. Director: CHRISTIAN THIELEMANN.
DECCA 478 0647

Esmaltado timbre, insolente riqueza de registros y un arte seductor en las medias voces. **B.M.** Pg. 98



STRAVINSKI: The rake's progress.
CLAYCOMB, KENNEDY, SHIMMEL, JEFFERY, YOUNG, PECKOVÁ. CORO Y SINFÓNICA DEL TEATRO DE LA MONNAIE. Director musical: KAZUHI ONO.
Director de escena: ROBERT LEPAGE.
2 DVD OPUS ARTE OA 0991 D

Una función perfecta. Una magnífica manera de conocer este título stravinskiano. **S.M.B.** Pg. 73



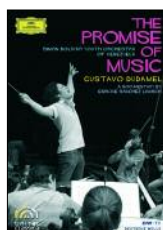
TATIANA NIKOLAIEVA. Pianista.
Obras de Shostakovich.
MEDICI ARTS 3085248

Nikolaieva despliega aquí su amplísima gama de expresión y su extraordinaria claridad de exposición. Una verdadera joya. **R.O.B.** Pg. 74



SVIATOSLAV RICHTER. Pianista.
Obras de Mozart, Chopin y Rachmaninov.
MEDICI ARTS 3085208

Sobrehumana forma de tocar el piano, especialmente a la nada despreciable edad de 74 años. **R.O.B.** Pg. 84



THE PROMISE OF MUSIC.
Concierto en el Festival Beethoven de Bonn. Obras de Beethoven, Moncayo y Ginastera. ORQUESTA JUVENIL SIMÓN BOLÍVAR DE VENEZUELA. Director: GUSTAVO DUDAMEL.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4427

Bravo por Dudamel, por "el sistema" y los muchos implicados en esta labor que la hacen posible día a día. **J.P.** Pg. 110

sch^erzo DISCOS

Año XXIII – nº 235 – Noviembre 2008



Actualidad camerística
DELICIAS

SUMARIO

ACTUALIDAD:	
Delicias.	65
ENTREVISTA:	
Juan Bautista Otero. <i>J.P.S.</i>	66
REFERENCIAS:	
La Donna del lago. <i>F.F.</i>	66
ESTUDIOS:	
El Mozart de Norrington. <i>J.G.-R.</i>	70
Fantasia cinematográfica. <i>D.R.C.</i>	71
Gilels en Moscú. <i>R.O.B.</i>	72
Icono y <i>gestus</i> para el libertino. <i>S.M.B.</i>	73
Pianistas en DVD. <i>R.O.B.</i>	74
Szymanowski con mayúsculas. <i>E.B.</i>	75
REEDICIONES:	
Naxos Historical. <i>R.A.M.</i>	77
Brilliant: la conexión soviética. <i>S.M.B.</i>	78
Pentatone. <i>A.V.U.</i>	79
DISCOS de la A a la Z	80
DVD de la A a la Z	106
NEGRO MARFIL. <i>P.E.M.</i>	111
ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS.	112

Recién editadas las *Fantasías* de Purcell por Vittorio Ghielmi e Il Suonar Parlante (Winter & Winter), el grupo Fretwork anuncia una nueva incursión en las mismas para su sello habitual, Harmonia Mundi. Sin salir del período barroco, CPO edita un recital de *Sonatas y Tríos* de Giovanni Benedetto Platti a cargo de Epoca Barroca mientras ECM prepara una antología de *Sonatas* de Leclair a cargo de John Holloway (violín), Jaap Ter Linden (violonchelo) y Lars Ulrik Mortensen (clave). Por su parte, Accent ha grabado las *Suites para violonchelo solo* de Bach con Sigiswald Kuijken, que emplea para la ocasión una *viola da spalla*.

Sonatas para violín y clave de Mozart ocupan el último registro de Petra Müllejans y Kristian Bezuidenhout en Harmonia Mundi y los *Sextetos y Cuartetos para trompas* de Louis François Dauprat el grabado por el grupo Corniloquio para Arsivis.

La vocación brahmsiana de Hyperion se traduce en un nuevo disco del Cuarteto Takács con los *Cuartetos n.ºs 1 y 3* y la reedición, en caja de 12 CDs, de su integral camerística a cargo de un plantel de intérpretes entre los que destacan el Trío Florestan, los Cuartetos Gabrieli y New Budapest, el Raphael Ensemble y los solistas Piers Lane, Thea King, Steven Isserlis y Marc-André Hamelin. También incide en Brahms Genuin que, en un doble álbum, recoge su obra de cámara para clarinete: sonatas, trío y quinteto, a cargo de François Benda y The Benda Musicians.

También en Hyperion, Alban Gerhardt y Stevan Osborne traducen las *Sonatas para violonchelo y piano* de Chopin y Alkan. La violinista japonesa Mayuko Kamio, laureada en el concurso Chaikovski de Moscú el pasado año, debuta en Sony-BMG con un recital dedicado a Chaikovski (*Valse-Scherzo, Méditation, Souvenir d'un lieu cher*), Stravinski (*Suite italiana*), Waxman (*Carmen Fantasy*) y Szymanowski. Y otro debut, el del Cuarteto Ebène en EMI, con los *Cuartetos de cuerda* de Fauré, Debussy y Ravel. Un acoplamiento muy similar al del último disco del Cuarteto de Leipzig que, en su nuevo registro recién editado, agrupa obras escritas por Wagner, Verdi, Puccini, Respighi y Humperdinck para las dieciséis cuerdas.

Mucho menos divulgados, los muy brahmsianos *Cuartetos con piano* del ruso-suizo Paul Juon acaban de hacer su aparición en CPO a cargo de Triendl, Gaede, Schlichtig y Bruns, mientras el sello Praga hermana los *Cuartetos de cuerda n.ºs 3 y 4* de Bartók con el *Cuarteto n.º 3* del también húngaro Léo Weiner; Ambroisie agrupa piezas de Janáček, Szymanowski, Bartók y Enescu en interpretación de David Grimal (violín) y Georges Pludermacher (piano). Ya en el repertorio galo, Timpani publica un nuevo monográfico consagrado a Jean Cras, con el *Trío con piano* y la *Sonata* y el *Largo* para violonchelo y piano; son sus intérpretes Philippe Koch y Alain Jacquon. También anuncia Timpani la próxima publicación del monumental y poco conocido *Quinteto con piano* de Florent Schmitt, a cargo de Christian Ivaldi y el Cuarteto Stanislas. Y, por último, un nuevo *Cuarteto para el fin del Tiempo* de Messaien: el de Het Collectief para Fuga Libera.

Juan Bautista Otero

LA EMOCIÓN EN LA VOZ

La independencia artística es uno de los más preciados logros del director español Juan Bautista Otero. Ajeno a los dictados de la moda, y sin el respaldo publicitario que proporcionan las grandes multinacionales, ha consagrado su actividad al repertorio que mejor conoce como investigador e intérprete, la ópera italiana del siglo XVIII, y lo ha hecho al frente de su propio grupo, la Real Compañía Ópera de Cámara (RCOC), orquesta barroca con sede en la ciudad de Barcelona. Tras el éxito de sus grabaciones para el sello K617 — *Orlando ou le délire*, de Nicola Porpora, *Ifigenia en Áulide*, de Vicente Martín y Soler y *Aminta, il rè pastore*, de Antonio Mazzoni, recientemente galardonada por la Academia Nacional del Disco Lírico de Francia— Otero se lanza al más ambicioso proyecto de su carrera, la creación de su propia discográfica para dar respuesta exacta a sus planes artísticos. El nuevo sello se llama RCOC-Records, será distribuido por Harmonia Mundi y saldrá al mercado en diciembre con el estreno de *Artaserse*, primera grabación mundial de una ópera seria del compositor catalán Domènec Terradellas (Barcelona, 1713 - Roma, 1751), uno de los grandes maestros de la escuela napolitana, cuya obra, lamentablemente olvidada hoy en día, asombra por su inspiración melódica, virtuosismo e irresistible expresividad vocal. Estrenada en Venecia en 1744 en la meca de los teatros de ópera del momento, el San Giovanni Grisostomo, con libreto de Pietro Metastasio, *Artaserse* ha sido recuperada, editada y grabada por Otero en el

Palau de la Música de Barcelona el pasado mes de junio y su próximo lanzamiento, en diciembre, abre su más ambicioso proyecto, *Trilogía de Terradellas*: la recuperación y grabación de tres de sus más relevantes óperas, *Artaserse* —en su elenco de solistas figuran Anna Maria Panzarella, Sunhae Im, Marina Comparato, Céline Ricci, Agustín Prunell-Friend y Mariví Blasco—, *Sesostri, re d'Egitto*, prevista para el 2009 y *Merope* en el 2010.



La creación de un nuevo sello en estos tiempos de crisis encierra no pocos riesgos. ¿Se lanza a esta aventura por discrepancias artísticas con el sello K617? ¿Busca una mayor independencia?

Hay varias razones para lanzarse a esta aventura. Ciertamente atravesamos una grave crisis, y no sólo en la industria del disco, pero, curiosamente, en el mercado del disco clásico los que están funcionando mejor son los sellos independientes, creados por orquestas especializadas en la interpretación con instrumentos

de época y criterios históricos. La lista de ejemplos sería larga, pero basta recordar los nombres de John Eliot Gardiner, Ton Koopman o Jordi Savall. En mi caso, la decisión de crear un sello propio no ha surgido por problemas con K617, donde he trabajado muy a gusto, sino a la necesidad de no depender de otros para sacar adelante nuevos proyectos artísticos. Queremos mantener un ritmo de nuevas grabaciones muy superior al que nos ofrecía K617, que no podía publicar tantos proyectos como les proponíamos.

Además, lo verdaderamente difícil es conseguir recursos para los conciertos, pero, una vez en ellos, la aportación del sello francés al grueso de la producción era una parte mínima, así que hemos decidido embarcarnos en un sello propio. Es, además, un paso lógico en nuestra apuesta desde el ámbito de la iniciativa privada, primero como orquesta y como editorial, y ahora también como sello discográfico, por la recuperación de nuestro espléndido patrimonio histórico musical.

La música de Domènec

Terradellas sigue siendo una gran desconocida y no sólo para el gran público. Muchos directores y cantantes ignoran por completo su legado, pero en su caso, podemos hablar de una pasión antigua porque usted ya presentó una primera versión de *Artaserse* en el Festival Grec de Barcelona en 1998.

No guardo un buen recuerdo de aquellas funciones, que recibieron además críticas muy duras. Dada la complejidad del proyecto, le pedí a Christophe Rousset que se hiciera cargo de la direc-

ción musical y yo concentré mis esfuerzos en la puesta en escena, difícil de llevar a cabo en un escenario como el anfiteatro griego. Vivimos el estreno con mucha tensión. Por eso, en los últimos años hemos sacrificado la vertiente escénica en nuestras propuestas y ofrecemos las óperas en versión de concierto. Soy cantante, conozco a fondo la práctica vocal y sólo dirijo óperas del siglo XVIII, pero aunque se trate de versiones de concierto, procuro trabajar con los cantantes en la creación del personaje como si tuviesen que llevarlo a la escena. En el caso de Terradellas, el flechazo con su música fue inmediato. Forma con Jommelli y David Perez la tríada más importante de la escuela napolitana, que influye decisivamente con sus innovaciones en la siguiente generación, a la que pertenece por ejemplo Antonio Mazzoni. El lenguaje musical no es extraordinariamente original en la plantilla orquestal, por eso la primera vez que escuchas la orquesta de Terradellas no encuentras hallazgos sorprendentes, pero una escucha más atenta te permite descubrir las pistas de un lenguaje que busca por encima de todo ayudar al cantante, dándole una libertad total. El modo en que acentúa, los cambios de distintas melodías, los contrastes extremados de volumen facilitan una expresión total al cantante. Terradellas engancha por la voz. Jommelli, por ejemplo, resulta un compositor mucho más monótono comparado con él. Terradellas se preocupa por el carácter del cantante, por la situación dramática, y transforma las arias no en un simple vehículo de lucimiento vocal sino en un fascinante vehículo de expresividad, de emoción de la voz.

Enamorado de la voz, Otero, que inició sus estudios de canto en Barcelona, ampliándolos en Londres y Basilea— fundó la Real Compañía Ópera de Cámara junto al director de escena Isidro Olmo para emular la experiencia realizada por el célebre castrato Farinelli cuando, desde su cargo de director de los entretenimientos reales, fundó la primera orquesta estable de ópera de cámara con carácter itinerante que acompañaba a la corte en sus continuos desplazamientos por los Reales Sitios. Su actividad se centra en la recuperación del

patrimonio musical español y de los antiguos reinos borbónicos en Italia durante el siglo XVIII, con especial significación en la música escénica. No es exagerado, por tanto, hablar en su caso de una auténtica pasión por la escuela napolitana.

Siento una auténtica pasión por la escuela napolitana y a ella me he consagrado como intérprete y director. Admiro la maestría de la técnica compositiva nacida de la escuela napolitana y de sus más significativos miembros: Martín y Soler, David Perez, Terradellas, Mariana Martínez, Nicola Porpora, Domenico Scarlatti y otros autores que he divulgado en conciertos y grabaciones. Cada vez que descubro una obra y decido sacarla del olvido inicio un concienzudo trabajo de investigación que empieza por establecer un libreto comparando diferentes ediciones. En la edición de la partitura trabajo desde el principio imaginando las voces que precisa cada personaje y los primeros pupitres, y a la hora de elaborar las partes de orquesta decido aspectos de la interpretación que suponen después un gran ahorro de ensayos a la hora de ofrecer la obra en versión de concierto. Realmente se llega al concierto después de muchísimos meses de trabajo, lento y riguroso, y el desafío en los ensayos es encajar todos los aspectos de la versión en poco tiempo.

¿Cuáles son las cualidades del lenguaje de Terradellas que más pueden conquistar al público actual?

Arrebatadora, fulminante, onírica, conmovedora... son algunos de los calificativos que se agolpan al escuchar la música de Terradellas. Su personalidad cautiva inmediatamente al oyente por un lenguaje musical de honda inspiración melódica. No olvidemos que recibió en Nápoles las enseñanzas de uno de los grandes maestros de la escuela napolitana, Francesco Durante—entre cuyos discípulos se contaban nada menos que Pergolesi, Anfossi, Traetta, Guglielmi y Paisiello. De Durante heredó el vigor que caracterizan sus arias, con fuertes contrastes de volumen y articulación, y una inagotable búsqueda de ricas líneas melódicas. *Artaserse* es una obra de madurez, escrita con 31 años de edad para el teatro italiano de mayor prestigio en Europa en esa época, junto con el San Carlo de Nápoles:

el San Giovanni Grisostomo de Venecia, que significó el lanzamiento internacional para compositores como Porpora, Haendel, Gluck o Hasse. Terradellas se trasladó dos años después a Londres como compositor de ópera italiana del King's Theater, en donde triunfó con dos óperas con libreto de Francesco Vannes-

preciso arte de subrayar los *affetti* del canto, el dominio de recursos armónicos y melódicos o la variada paleta de prescripciones de *tempo* para indicar la flexibilidad, la generosidad en el acompañamiento de la orquesta al cantante, particularmente con el fin de facilitar la ornamentación en el *da capo* mediante licenciosos



chi, *Mitridate* y *Bellerofonte*. En 1751, año de su trágica (y nunca aclarada muerte) escribió su postrera ópera, y acaso la más sofisticada de su producción, *Sesostri, re d'Egitto* para el carnaval en el Teatro delle Dame de Roma. Su música, de una inteligencia teatral y una claridad arrebatadoras, ilustra excepcionalmente una nueva corriente de ideas.

Usted insiste en la extraordinaria dimensión expresiva, en la emotividad del canto que Terradellas consigue en sus obras y destaca especialmente el valor de *Artaserse* como título representativo del genio de este brillante compositor catalán.

Artaserse nos muestra una mayor precisión en la dramaturgia musical. Logra transformar el encorsetado estructuralismo formal de la ópera seria llevándolo a sus últimas consecuencias dramáticas merced a una espontaneidad melódica, a un concepto de orquesta/personaje que emana adrenalina desde los primeros compases. No se detiene en un refinamiento armónico aislado que entorpezca esa imparable descripción del personaje, pues en el fondo el objetivo de su música es agolparse en nuestros sentidos, dar vida a ese carácter hasta poseernos. Resulta fascinante observar el

cambios de *tempo*. La vanguardia estilística de Terradellas sobresa aún en mayor medida si tenemos presente el lenguaje musical de otras óperas coetáneas de *Artaserse*, como *Temistocle*, de Porpora, o *Deidamia* y *Semele*, de Haendel, bellísimas obras enmarcadas en el *stile antico* y que en la época comparten los escenarios de la ópera seria europea. En sus obras de madurez, descuellan elementos precursores del inminente estilo rococó, si tenemos en cuenta que *Artaserse* fue escrita doce años antes que las obras de madurez de Jommelli, Galuppi, Perez, Mazzoni o Conforto. Después de un catáclismo sonoro como el de Terradellas, la sutileza melódica de la antigua escuela melódica veneciana o romana queda eclipsada. En nuestro oído parece que pierda peso, mientras gravitan los impulsos de melodía pura, como despojada de retórica superflua. Y es esa fuerza, esa solidez orquestal sin concesiones, esa contención vigorosa de la melodía de Terradellas la que llama precisamente la atención en el seno de una escuela napolitana que se caracterizó sobre todo por el ingenio orquestal, pero también por el exceso de notas.

Gioachino Rossini

LA DONNA DEL LAGO

La obra rossiniana establece un ajustado lazo de unión entre el barroco y el romanticismo. Abrió el camino que luego transitarían Bellini y Donizetti, antes que éstos encomendaran el testigo de la ópera italiana a Verdi. Además, en su etapa francesa Rossini modernizó la tragedia lírica francesa y plantó las bases de la *grand-opéra*. En 1819 da a conocer en Nápoles *La donna del lago*, asunto tomado de Walter Scott, el escritor romántico por excelencia, anunciando así la nueva estética que se adueñará de la música occidental. Es sintomática en este sentido la canción con la que Elena aparece en escena. La melodía *O mattutini albori* es de esencia ineluctablemente romántica, reapareciendo como una especie de *leit motiv* antes de tiempo en sucesivos momentos de la partitura. Igualmente, las trompas (súmense asimismo las arpas) evocando la naturaleza escocesa, telón de fondo de la historia, aportan un clima inequívocamente romántico. La llamativa ausencia de obertura contrasta con algunas estructuras típicas del compositor, como el dúo Elena-Uberto. Obra olvidada durante el periodo de secano de la obra rossiniana, va recuperando presencia, siempre que se pueda echar mano de dos tenores de las exigencias que convergen en Uberto-Carlo (un agudo, contraltino) y Rodrigo (un baritenor), no siendo tampoco fácil encontrar protagonistas para Elena (escrito para la singular vocalidad de la Colbrand) y Malcolm, *contralto in travesti*. La ópera reapareció en Florencia a finales de los cincuenta en la edición XXI del Mayo Musical, dirigida por Tullio Serafin con cantantes, encabezados por Rosanna Carteri y Cesare Valletti, mayoritariamente afectos a otros repertorios. Esporádicas interpretaciones posteriores siguieron acusando esa falta de especialización, tal como se documenta en la primera edición discográfica no oficial de la obra (Melodram), la que recoge la sesión de la RAI de Turín 1970 con voces del nivel de la Caballé, Julia Hamari, Bonissolli, Pietro Botazzo o Paolo Washington,

pero que no pasa de ser una aproximativa interpretación rossiniana.

Claudio Scimone. Sinfónica de Houston, Coro Grand Opera Houston. Ponto, 1981.

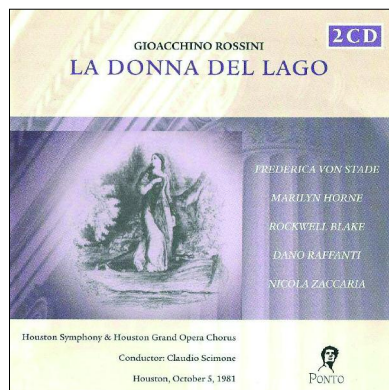
Pionera aunque tardía su llegada al mercado, esta lectura que dirige Claudio Scimone con atenta prolijidad, cuenta con tres solistas que marcaron modelos y pautas. Frederica von Stade, cuya vocalidad de mezzo aguda puede evocar la de la Colbran de su época media, es una Elena por descontento magnífica, capaz de transmitir el candor del personaje y superar en general las exigencias vocales, rubricando faena con un espléndido *Tanti affetti*, muy suyo por la delectación y morbidez que le inculca. Rockwell Blake, posible clonación moderna del tenor agudo rossiniano a lo Giovanni David, con el timbre juvenil y claro, ofrece un espectáculo vocal que se concentra expresamente en un *O fiamma soave*, dando un auténtico derroche de posibilidades que solventa con una cadencia asombrosa. Dano Raffanti, el único italiano del equipo, ilumina con su timbre mediterráneo el conjunto y, aunque no es exactamente el baritenor que necesita Rodrigo di Dhu, canta con lirismo y empuje, superando las trampas agudas y graves de una tesitura realmente imposible. Nicola Zaccaria pone mucha voz y mucho calor en un Douglas —sic en la edición del libreto a cargo del ROF— algo rudo y más cercano a Verdi que al de Pésaro. Susanne Mentzer y Bruce Ford, pronto dos cantantes de *primo cartello* (él aún en rodaje especialmente rossiniano) aportan un valor añadido como Albina y Bertram-Serano. Queda para el final el Malcolm de la Horne. Irrepetible. No sólo reinventó a la *contralto in travesti* rossiniana sino que impuso un modelo molesto de inevitable comparación para cantantes sucesoras. Su recitativo de entrada ya es una lección magistral de lo que es cantar a Rossini. Subraya “a’ voti miei” y “Elena, oh tu...” no con la fantasía del recital para Decca de unos años atrás, pero sí con una generosidad que otras

colegas pasan por alto. Luego aparece esa exhibición de centro, agudos y sobre todo de un registro grave único, por sonoridad y rotundidad, resolviendo con una comodidad cualquier tipo de canto exigido, llegando incluso a contrastar como nadie sus dos páginas solistas de los actos I y II, de contenido y alcance bien diferentes. Simplemente genial. Algunos cortes en la partitura afectan a recitativos: I, 4 y 9; II, 1, 4 y escena última, además del coro *Vieni, o stella*, además del coro apenas alcanza los dos minutos, repetición de uno anterior. Grabación dicha “pirata” donde las voces se escuchan con entera satisfacción.

Maurizio Pollini. Orquesta de Cámara de Europa, Coro Filarmonico de Praga. CBS, 1983.

La primera representación de *La donna del lago* en el Festival Rossini tuvo lugar en septiembre de 1981, un mes

mando el peor *Tanti affetti* de la discografía. No faltan momentáneos aciertos: *Vivere io non potrò* en perfecta fusión con Lucia Valentini Terrani. La suntuosidad vocal de esta mezzo paduana, basada en el oscuro terciopelo de un instrumento ancho y poderoso, corre en fluente construcción melódica y ornamentaciones. La sensibilidad de la artista redondea un Malcolm, sin duda, de menor poderío que el de la Horne pero con un encanto y una calidez musicales de indudable presencia e impacto, hallando su mejor y emocionante exhibición en *Ab, si pera: ormai la morte*. De total dignidad la interpretación de Dalmacio González (Gonzales, para los italianos), capaz de soportar las pruebas vocales y estilísticas del personaje, aunque haya diferencia en resultados entre el dúo con Elena (donde su canto es manifiestamente más genuino



antes que la ejecución anteriormente comentada, grabándose oficialmente en la reposición de dos años después. La dirección de Pollini, minuciosamente elaborada, privilegia el aspecto digamos “pastoril” de la partitura, por medio de una lectura tan transparente como profunda y plena de color y ritmo. La orquesta canta con los solistas y los acompaña atentamente, sobre todo a Katia Ricciarelli, dado que la batuta parece haber captado las carencias soprániles. Voz hermosa, timbrada y rica, la cantante da continuamente la sensación de que está interpretando un compositor distinto a los demás colegas, por ataques, énfasis, planteo melódico, uso de la coloratura, fir-

me que el de su compañera) y una *O fiamma soave* más preocupado por resolver las dificultades de la parte que de ofrecer una imaginativa lectura. Raffanti mejora su Rodrigo de dos años antes, en el sentido de que, manteniendo la misma seguridad de agudos y con mayor cuidado de la línea canora (véase *Ma dov'è colei*), redondea con mayor decisión los graves para acercarse su vocalidad a la del original baritenor. Del Douglas de Samuel Ramey, imponente, no se sabe qué admirar más si la categoría vocal o la estilística, con un único problema en contra: que su parte, tan corta, está por debajo del potencial del intérprete. Rossini al cien por cien su *Taci, lo voglio e basti*. A

destacar la Albina de Cecilia Valdenassi y el Serano de Oslavio di Credico que aprovecha su bonito recitativo *Del padre in traccia*. Esta publicación (con cortes también en recitativos, en especial las escenas 4 del I y II), de alguna manera ha impedido que se comercializara una nueva y deseable edición a partir de las funciones que tuvieron lugar en Pésaro 2001, con el Uberto-Giacomo inigualable de Juan Diego Flórez, aunque el tenor peruano tiene aún tiempo de legar tan inmarcesible creación.

Riccardo Muti. Teatro alla Scala. Philips, 1992.

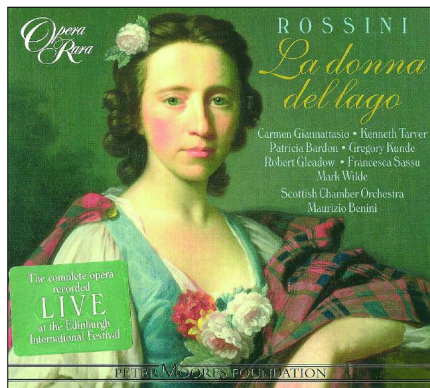
Es un indicio que la única relación entre Rossini y Muti (con un ulterior y de momento definitivo *Mosè*) se concrete en *Guillermo Tell* y *La donna del lago* que parece dirigir con el mismo impulso y concepto, perdiendo la segunda algo de su carácter bucólico, en favor de una construcción de compacta sonoridad que parece meter a Rossini de lleno en el mundo romántico. Beneficiándose de la larga relación con coro y orquesta, la energía y

da. Martine Dupuy, a medio camino entre Horne y Valentini Terrani, hace un buen Malcolm siempre lastrado con algo como de timidez o de la prudencia que a menudo caracteriza a las personificaciones de tan interesante artista. Blake, la voz más oscura y tupida, mantiene su disposición rossiniana aunque el canto suene algo menos espontáneo que una década atrás. *O fiamma soave* sigue siendo una buena muestra de las aptitudes del tenor. El a menudo irregular Giorgio Surjan es aquí un Duglas valioso. La menos cortada de todas las lecturas hasta esa fecha, en edición crítica de Harry Colin Slim, esta grabación audio se complementa con otra videográfica, de momento el único acceso visual a la obra. Una producción agradable y considerada de Werner Herzog, con un cierto clima primitivo y lacustre que la hace convenientemente ortodoxa y, desde luego, disfrutable.

Parecen agotadas las posibilidades de *La donna del lago* con estas tres interpretaciones. De hecho con ellas se podría aventurar el equipo ideal: Von

orquesta y coro. Llama la atención la elección de algunos *tempi*, como en la parte central del final primero, de imprevista eficacia en su lentitud contemplativa. Carmen Giannattasio, con escandalosa carencia de notas graves, no es precisamente la voz idónea para Elena, aunque la cantante resulte cuidadosa y la intérprete se mueva dentro de una escolar corrección. La mezzosoprano irlandesa Patricia Bardou aporta su experiencia haendeliana en un Malcolm bien expuesto con un canto capaz de superar la mayoría de sus exigencias de tesitura y canoras en un Rossini que no suena del todo, valga la redundancia, rossiniano. Soprano y mezzosoprano muy bien sus voces, alcanzando algunos momentos de nivel (*Vivere io non potrò*). El Ubaldo-Giacomo de Kenneth Tarver, desgrana una lectura que puede calificarse, sin rubor, como de un elegante lirismo mozartiano. Su diáfano colorido instrumental contrasta eficazmente con el Rodrigo de Gregory Kunde, el elemento más eficaz del equipo, cuya ejecución, valiente y generosa, puede ponerse a la altura de

tados notables, extrayendo el máximo posible de los moderados elementos corales e instrumentales a su cargo. Se beneficia de un equipo mayoritariamente formado en la Academia Rossiniana de Pésaro, con una protagonista habitual en los festivales, Sonia Ganassi, mezzosoprano de carnosa vocalidad que poco a poco está apoderándose con éxito de personajes concebidos para la Colbrand (Elisabetta, Ermione). Ganassi, aunque la voz no sugiera la juventud de Elena, es una protagonista sólida por recursos, imaginación, fraseo y experiencia. Marianna Pizzolato, beneficiada con una grabación con la que de momento no cuentan, con más merecimientos por su mayor rodaje, Daniela Barcellona o Ewa Podles, es capaz de plasmar un Malcolm de voz rica y sedosa que se desliza cómodamente por la partitura en una interpretación, aunque algo impersonal, vitalísima, considerable desde cualquier posible punto de vista. Se parecen por similar calibre tímbrico los dos tenores que ellos sí suenan muy juveniles. Maxim Mironov (ruso, más adaptado



excitación de la batuta da lugar a una recia arquitectura dramática (no extraña que uno de los momentos más brillantes sea el terceto Elena-Uberto-Rodrigo, momento cumbre de la partitura) donde se mueven con mayor comodidad Chris Merritt y June Anderson. Él es quien mejor puede evocar al auténtico baritenor, aunque en esta ocasión los aciertos no sean los mismo que cuando cantó y le grabaron Pirro, Contareno o Antenore. Ella, aplicada como siempre, haciendo gala de la pastosidad de unos medios singulares y ricos, no puede evitar un hábito de frialdad en una parte rossiniana que no le va tanto como Semiramide o, pese haberla cantado menos, Armi-

Stade, Horne, Blake (a falta de Flórez), Merritt y Ramey, con Pollini en el foso. Pero hay más...

Maurizio Benini. Orquesta de Cámara Escocesa, Coro del Festival de Edimburgo. Opera Rara, 2006.

Por fin la partitura al completo, incluido el diálogo Albina-Serano de la escena 4 del acto I. Con el acostumbrado lujo de presentación, un libreto rico de imágenes e información, Benini destaca y fusiona los dos mundos en que se mueve la obra: el lírico de Elena, acercándose a la lectura de Pollini, y el guerrero asociado a Rodrigo, sin perseguir las intenciones de Muti, aprovechando el excelente nivel de

las de Raffanti o, a quien más se acerca, Merritt. Como Duglas, Robert Gleadow, bajo muy lírico, algo apurado en la notas más graves, matiza con inteligencia canto y recitado rescatando por ello, en parte, su prestación.

Alberto Zedda. SWR Radio Orchestra Kaiserlautern, Coro de Cámara de Praga. Naxos, 2006.

En el Festival Wildbad y en vivo como todas las versiones comentadas, un reconocido rossiniano como Zedda, en el que confluyen perfectamente ensablados teoría y práctica —unos embellecimientos en la línea de canto de *O matutini albori* son indudablemente suyos— asegura resul-

tal tenor rossiniano de las farsas o las comedias) y Ferdinand von Bothmer (alemán, de agudos a veces “estrechos” y graves “economizados”) quienes, pendientes un poco de maduración, dan fe de su disponibilidad para este tipo de canto ayudados por la fuerza de voluntad, la valentía o el entusiasmo propios de la edad. Wojtek Gierlach disfruta de un centro grave de enorme atractivo y añade la suficiente habilidad canora para que Duglas no pase inadvertido, obteniendo una lectura vibrante del aria. Hay, por supuesto, cortes en los recitativos, incluyendo la completa desaparición del personaje de Bertram.

Roger Norrington

ACIERTOS Y CAPRICHOS

**MOZART: Sinfonías indispensables.**

SINFÓNICA DE LA RADIO DE STUTTGART.

Director: ROGER NORRINGTON.

5 CD HÄNSSLER CD 93.211-215

(Gaudisc). 2006. 626'. DDD. PN

En septiembre de 2006, el Festival de Stuttgart se embarcó en un ciclo sinfónico dedicado a Mozart. El objetivo de estos conciertos era la recreación, tan fiel como fuese posible, de las circunstancias originales en las que estas obras fueron estrenadas. Para ello fueron seleccionados veinte ejemplos significativos de cada uno de los periodos creativos del compositor salzburgués así como de sus tres formatos sinfónicos más frecuentes: sinfonía, serenata y obertura. Éste es, en líneas generales, el planteamiento que dio lugar a la colección de cinco volúmenes que ahora comentamos, de los siete que, probablemente, ocupará finalmente.

Comencemos su análisis elogiando el apartado técnico en lo referente a las tomas y a su plasmación sonora. La totalidad de los discos ofrece íntegros los propios conciertos en vivo —aplausos incluidos— con un nivel realmente bueno y prácticamente ningún elemento que distraiga su escucha atenta. En el terreno artístico, merece igualmente nuestro reconocimiento el planteamiento de su artífice, Roger Norrington, siquiera por el interés histórico-musicológico de la propuesta. Los resultados globales son ciertamente satisfactorios, a pesar de la desigualdad que arroja el saldo de aciertos y decepciones que veremos a continuación. De todos los aspectos básicos el que, tal vez, queda peor perfilado es el afán de mostrar la colección bajo un prisma evolutivo, con base en la propia factura de las obras y los formatos de plantilla requeridos. Se utilizan en este sentido tres tamaños orquestales distintos, variables fundamentalmente en la cuerda —con 12, 19 y 44

músicos, respectivamente— sin llegar finalmente a evidenciar con la suficiente claridad para el oyente las diferencias entre periodos.

Haciendo un repaso general de sus características sustanciales hay que destacar el buen equilibrio de la agrupación sinfónica alemana, sabiendo otorgar la relevancia necesaria al viento y tamizando la incisividad de los parches. La cuerda suprime totalmente el *vibrato* y nos ofrece un color ligeramente ácido, no siempre homogéneo, sin perseguir tampoco un timbre especialmente elegante. El empleo permanente del clave asociado a las líneas del bajo podría plantearnos algún reparo estilístico en las obras tardías, mas su discreción acaba por convertirlo en un detalle menor.

Desde el punto de vista interpretativo, el maestro inglés no puede ser tachado de rutinario. Más bien habría que achacarle un cierto exceso de capricho en lo relativo a ciertas decisiones que fuerzan la lógica hacia terrenos dudosos. Es el caso, por ejemplo, de algunos de sus *tempi* —por lo general, vivos—, tendentes a neutralizar la lentitud de los adagios y la vivacidad de los allegros hasta llegar incluso, en algunos casos, a una completa inversión agógica. Su rasgo genérico más característico es la búsqueda del contraste, llevada con acierto al atrevimiento de la acentuación y al colorido dramático. La tendencia al acortamiento máximo de células y periodos consigue un fraseo vitalista que ve multiplicado su efectismo por el tratamiento dinámico. Este aspecto es potenciado mediante la reducción puntual de efectivos del *tutti* para resaltar el juego *pf*. Al mismo tiempo, se aplica de manera constante a las frases —incluso a pequeñas fracciones de ellas— una combinación de *crescendo-decrescendo* que revitaliza el discurso de manera efervescente, pero que llega

a resultar excesivamente reiterativo en muchos momentos.

Abramos el comentario de cada uno de los discos con el que es, en su conjunto, uno de los más destacables: el volumen 1. Descubrimos en el *K. 16* a un Mozart de ocho años, chispeante, amable y juguetón en su justa medida. A continuación nos detendremos en los fuertes contrastes dramáticos que permite la *Sinfonía n.º 25*. Ataques crepitantes y trémolos que expresan perfectamente las oleadas *Sturm und Drang* que palpitan en esta página en sol menor. El carácter haydniano de su Andante da paso al Divertimento-Serenata de su Menuetto/Tríolo para concluir extrayendo la profunda agitación que encierran las síncopas del movimiento conclusivo. Como plato fuerte nos encontramos con una *Júpiter* meritoria a fuerza de revitalizar las líneas internas y los aspectos orquestales menos usuales —*pizzicatos*, por ejemplo. Operístico en su difícil Andante y no especialmente ágil en el Menuetto, el Molto Allegro goza de un impulso extraordinario, enérgico y vital, consiguiendo además la claridad de líneas que pide el entramado polifónico.

Tras la de cal, una de arena. El segundo disco comienza con una plomiza *Sinfonía n.º 12*. Con una sonoridad artificialmente ampulosa en graves, es expuesta en su totalidad con un pulso recatado, cuando no caído y pesante. Tras su Allegro final, sin pizca del gracejo que lo alienta, los aplausos corresponden con elocuente desgana. Tras ello, la *K. 201* parece comenzar elevando el nivel gracias a un cierto atrevimiento locuaz, a pesar de dejar escapar detalles jugosos de la partitura. El poco refinamiento ya apuntado en el segundo tema de ese primer movimiento se confirma en la elusión del delicadísimo fraseo que exige el Andante, sólo a cambio de una espontaneidad más postiza que real. El Menuetto, pretendidamente audaz no pasa de ser un mero experimento fallido, tras el cual la vitalidad ruda del *con spirito* ya no resulta suficiente para arreglar el desaguisado. Llegados a la maravillosa *n.º 39*, ésta abre con potencia impactante y algunas buenas propuestas dinámicas, para

acabar viniéndose abajo en el Allegro en 3/4 por un pulso flácido. Mejora en el Andante con moto, llevado a 2 hacia una rapidez que no gustará a todos pero que mantiene la coherencia, además de dejarnos unas maderas de singular imaginación cuya inspiración se contagia al clarinete 1 en las repeticiones del Menuetto/Tríolo. Un Finale sosegado va, desgraciadamente, perdiendo fuelle según se acerca el desarrollo, sin lograr levantar el vuelo.

Saldrá de nuevo el sol con el tercer volumen. Para ir abriendo boca, una *K. 48* de fresca y transparencia juvenil, con sabor galante y regustos palaciegos de aires danzantes. El ambiente festivo va en aumento con la explosión de color que supone la sinfonía basada en la serenata *Posthorn*: diversión a lo grande hasta el lúdico Presto final. Tras él, el contraste brutal de una *n.º 40* que es pura desazón. La rapidez del pulso y el no refinamiento de los finales de frase consiguen un *pathos* dramáticamente desasosegado e impactante.

Los volúmenes cuarto y quinto se mantienen en un nivel general neutro, con fallos y aciertos casi al cincuenta por ciento. Del primero cabe destacar la pujanza rítmica de una *Praga* transparente, fluida y vigorosa, que nos endulza el mal sabor de boca dejado por la anterior *K. 319*, exagerada dinámicamente, prosaica y carente de detalle y esmero.

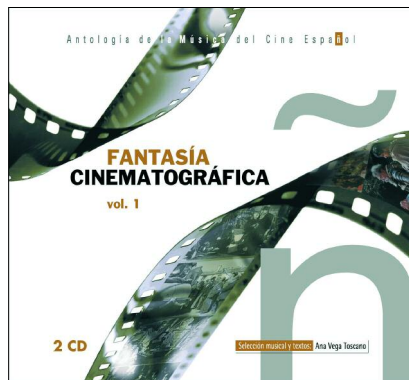
De manera semejante, en el último de los discos, el nivel asciende desde una monótona *K. 132* hasta una fantástica *n.º 34*, nerviosa y vivaracha, con hallazgos como ese perfecto diálogo fagot/cuerdas de su Andante o su exuberante optimismo final, para concluir brindándonos una ovación cerrada hacia la sensacional *Linz*, poseedora de secretos tan estimulantes como su acentuación o los cambios efectuados sobre la articulación con resultados espectaculares.

En conclusión, una colección interesante con sus principales plenos en los volúmenes 1 y 3, amén de hitos puntuales en los demás volúmenes. Cuando salgan a la luz los restantes, ya veremos.

Juan García-Rico

Adrian Leaper, Enrique García Asensio

YA ERA HORA



FANTASÍA CINEMATOGRAFICA, VOL. 1.

Suites cinematográficas de Quintero, Guridi, Turina, Parada, García Leoz, Asins Arbó, Nieto y Bernaola. ANA VEGA TOSCANO, piano. SINFÓNICA Y CORO DE RTVE. BANDA SINFÓNICA MUNICIPAL DE MADRID. Directores: ADRIAN LEAPER Y ENRIQUE GARCÍA ASENSIO. 2 CD RTVE Música 25286. 2007. 106'. DDD. **PN**

En los años 70 el director Charles Gerhardt se arrogó la ímproba tarea de rescatar el repertorio musical del Hollywood de la *Época Dorada*, por aquél entonces magramente representado en disco. Con el plácut de la RCA y el inestimable concurso de George Korngold (hijo del gran Erich W.) llevó a cabo una serie inicial de trece grabaciones (la colección *Classic Film Scores*, 1972-1978) sustentada en el concepto de la *suite* sinfónica. A las bridas de una excepcional orquesta de estudio, la Filarmónica Nacional de Londres y de solistas del fuste de Achúcarro, Garbarro o Te Kanawa, dejó para la historia una colección legendaria que a día de hoy sigue siendo una referencia para musicólogos y melómanos y piedra angular de toda colección de música cinematográfica que se tenga por valiosa.

Tras esta iniciativa pionera, o a su sombra, surgen otras empresas semejantes planteadas bajo el signo de la regrabación: entre el 72 y el 74 Elmer Bernstein pagará de su propio bolsillo los catorce volúmenes de su *Film Music Collection*; a mediados de los 90, la división Red Seal de la RCA producirá a través de la Deutschland Radio una "secuela" (1994-1995) de

la serie Gerhardt, si bien proyectada hacia el expresionismo cinematográfico y el patrimonio germano (Dessau, Eisler, Erdmann, Sasse, Zillig); Stromberg y Morgan, por su parte, facturan para Marco Polo una serie de regrabaciones exhaustivas dedicadas a la música norteamericana de la época de los estudios así como al

legado europeo de Honegger, Auric o Nordgren y, finalmente, en Inglaterra el sello Chandos leva anclas con una sublime colección cuyos treinta y pico volúmenes (y los que aún están por venir) son la piedra Rosetta de la música cinematográfica británica de posguerra.

No puede decirse que en España nuestro patrimonio haya recibido atenciones tan distinguidas. Hasta la fecha sólo podemos celebrar la estu-penda cruzada de José Nieto, paladín y prócer de este arte en nuestro país, que a principios de este siglo, y en compañía de Benito Lauret, exhumaría para general deleite la música cinematográfica de los tres grandes del cine histórico-casticista (vg: Parada, Quintero y García Leoz) en una trilogía monográfica que ha servido de plataforma a esta prometedora colección de la RTVE, la cual se bota ahora con el disco que nos traemos entre manos.

El concepto de esta *Fantasía cinematográfica*, cuya valedora y factótum es la musicóloga y pianista Ana Vega Toscano, parece inspirarse, al menos en sus trazas generales, en la cátedra gerhardtiana. Se trata a la fuerza de una empresa onerosa, como saben de sobra los campeones de este repertorio: a la precariedad y malversación de las fuentes originales, o a su frecuente inexistencia, se suma el desinterés o el recelo que suele despertar en los oyentes la escritura para el cine, obscurcida por sus privadas mercaderías y su presencia lateral en el repertorio.

Como es natural, la selección de este primer volumen debe hacer frente a varios compromisos: en primer lugar, y habida cuenta de la condición tributaria de esta iniciati-

va, no puede pasar por alto las valiosas *suites* que el tándem Nieto/Lauret elaborara a partir de los manuscritos originales y de las transcripciones al dictado de la propia película; muy al contrario, cuatro de aquellas (*Locura de amor*, *Los últimos de Filipinas*, *Bienvenido Mr. Marshall* y *Maribel y la extraña familia*) gozan aquí de una justa representación, aunque en el caso de la primera se hayan omitido las partes corales del primer y último números, cediéndose el protagonismo a la línea de metales; por otro lado, y como no se puede vivir sólo de prestado (más aún si consideramos la cantidad de obras que reclaman justicia) ha de aportar necesariamente algún material de cosecha propia, si bien, y como se afirma en las notas al compacto, la situación actual sea tan indigente que obligue a avanzar a tientas, conforme vayan apareciendo los originales manuscritos. No obstante, se nos brindan aquí en primicia dos *suites* sinfónicas de nuevo cuño ensambladas por Vega Toscano a partir de las obras originales (la primera corresponde a la música de Joaquín Turina para *Eugenia de Montijo* y la segunda a la de Guridi para *Marianela*), la versión original (e inédita) del precioso número *Al alva, venid* de *El caballero Don Quijote*, un tanto más abultada que la de la película y, finalmente, la obra que intitula esta colección, la *Fantasía cinematográfica* para piano de Turina, en realidad una obra programática inspirada en diversas escenas de la producción cinematográfica. El doble registro se completa con una selección de piezas ligeras procedentes de las partituras de *Plácido*, *Pasodoble* y *La vaquilla*, que ya habían visto la luz en un olvidado compacto dedicado, precisamente, a bailables de nuestro repertorio cinematográfico.

El primer disco, organizado en torno al cine de los 40, representa la quintaesencia del modelo postromántico que nuestra cinematografía importara de Hollywood y que allí establecieron Korngold, Waxman y Steiner. Contrastada con la lectura de Nieto, en la que se prestigia el *portamento* straussiano y la floritura de acuerdo con la costumbre de

la época, el solvente Adrian Leaper resulta elocuente pero un tanto retraído al frente de la Sinfónica de la RTVE, dando la sensación de estar más interesado en la cuadratura del pentagrama que en la exuberancia, así como en poner ángulos y aristas donde antes había curvas, guiado acaso por un entendimiento aritmético de este lenguaje. No obstante, el carácter flemático de su lectura se aviene mucho mejor a la textura de concierto de que hace gala *Eugenia de Montijo*, surcada por unos chispeantes *obligati* de piano que refieren la práctica anglosajona de Addinsell o Pennario y que aquí los dedos de Vega Toscano capturan sin mácula. Lo mismo puede decirse de la ejecución de *Marianela*, cuya armonía religiosa, sustentada en el empleo del coro (soberbio el Coro de RTVE), conviene en todo punto a la templanza del batuta.

El programa del segundo compacto se parte, descontando la pieza de Nieto, entre el cine sainetesco-neorrealista de los 50 y 60, que incorporará a la estética precedente unas maneras neoclásicas menos aparatosas (*Bienvenido Mr. Marshall*, *Maribel y la extraña familia*) y una selección de bailables procedentes de nuestro mejor cine contestatario y costumbrista (*Plácido*, *Pasodoble*, *La vaquilla*). Leaper, aquí un punto más suelto que en la música "de cruzada", defiende con justeza y concierto las *suites* de Nieto, que bajo ambos rectorados se presentan como músicas limpias y brillantes. De la dicharachera música de Asins Arbó para *Plácido* y *La vaquilla* y de la de Bernaola para *Pasodoble* se ocupan García Asensio y la Banda Sinfónica Municipal de Madrid, que bordan esta jarana con aroma a carajillo. El remate turiniano, que merece un capítulo aparte por su historia y programa, supone un cierre ciertamente original a este sólido primer jalón de la *Fantasía cinematográfica*. Ojalá la cosa no decaiga y en próximos volúmenes tengamos la suerte de conocer el cine de Montsalvatge, García Abril, De Pablo, Pérez Olea o la dinastía Halffter, que ya va siendo hora.

David Rodríguez Cerdán

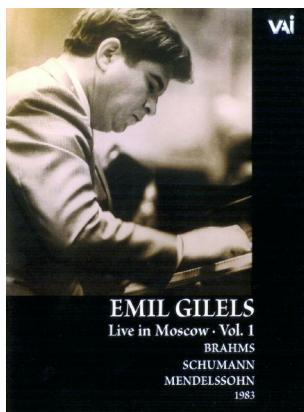
Emil Gilels

GILELS EN MOSCÚ: NADA MÁS... Y NADA MENOS

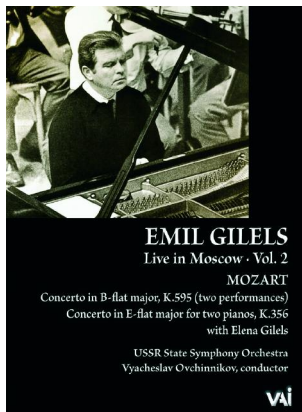
EMIL GILELS. Pianista.**Live in Moscow.**Vol. 1: *Obras de Brahms,**Schumann y Mendelssohn.*VAI 4466 (LR Music). 1983. 93'. **PN**Vol. 2: *Obras de Mozart.*VAI 4467. 1979, 1983. 98'. **PN**Vol. 4: *Obras de Schumann,**Brahms y Chopin.*VAI 4469. 1978. 90'. **PN**

A través de VAI (Distribuidor: LR Music) nos llegan tres DVDs dedicados a conciertos ofrecidos por Emil Gilels en Moscú, y grabados por la televisión soviética. Corresponden a los volúmenes 1, 2 y 4. El volumen 3 no ha llegado a nuestras manos ni, según parece, a las del distribuidor en España, la providencia sabrá por qué. Todos ellos están filmados en color y ofrecen sonido monoaural aunque las grabaciones se realizaron en años (1978-83) en los que bien podrían —con permiso de la pedestre tecnología soviética— haberse grabado en estereo. La mencionada tecnología es también responsable de una calidad de imagen y color mediocres, y también, sin la menor duda, de un cuidado de los pianos que parece heredado de Pepe Gotera y Otilio, porque el estado en que se encuentra el Steinway cuando llega el tercero de los *Op. 116* de Brahms simplemente no es presentable. Ya podían haber mandado a Siberia al responsable de la chapuza, en vez de desterrar a tanto artista digno (me acuerdo ahora de Ugorski). A ello hay que añadir que la tacañería de VAI no aporta ni siquiera subtítulos en cristiano para las obras, que aparecen nombradas en cirílico (el volumen 4 es la excepción a la regla). Tampoco los amantes de notas introductorias o artículos sobre el intérprete encontrarán ninguno aquí, ya que apenas se ofrece —literalmente— una pequeña cartulina con los títulos de las pistas. En fin, todo un despliegue de generosidad que me obliga a reiterar la afirmación otras veces repetida: los DVDs de VAI son los más caros del mercado para lo que ofrecen, porque pese al altísimo interés artístico del contenido, las condiciones en que éste se ofrece son indignas de cobrar luego ¡37 euros! por cada DVD.

Bien, hasta aquí los peros, porque claro, finalmente tene-

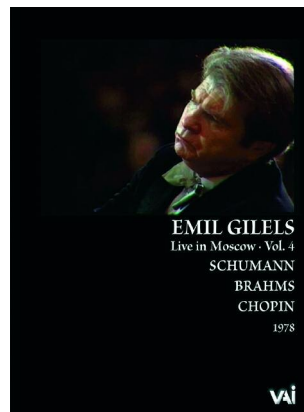


mos ocasión, pese a las limitaciones técnicas y a la cutre presentación, de disfrutar en vivo de uno de los más grandes pianistas del siglo XX. El primer volumen no tiene desperdicio (Brahms: *Variaciones sobre un tema de Paganini op. 35 Libro I, 7 Fantasías op. 116*, Schumann: *4 Piezas op. 32, Estudios sinfónicos op. 13*, Mendelssohn: *Romanza sin palabras op. 38, n.º 6, Estudio op. 104b*). El poderío, la vibración, la intensidad con que Gilels afronta la música de Brahms es, sencillamente para quedarse boquiabierto. Pero luego sorprende igualmente su exquisita sensibilidad (sin ir más lejos, el segundo *Intermezzo* de la *Op. 116*, para el que sólo cabe una palabra: emocionante). La segunda parte del recital, dedicada a Schumann, es igualmente admirable. Sensacional la versión de las *4 Piezas op. 32*, apasionada y efusiva, pero también de una sutileza exquisita en el comienzo de la fuga. Y de postre, nada menos que los *Estudios sinfónicos*, que Gilels afronta sin concesiones, con un nervio trepidante y creando una tensión irresistible, pero siempre luciendo en lugar distinguido ese canto de grandeza expresiva irreplicable. No parecen importarle al ruso los riesgos: los toma todos con un brío que le mantiene a uno sin respiración. Y al final se erige por encima de las flojedades del piano, de los roces y de todo lo que se le pone por delante, para construir una interpretación que le deja a uno sin habla. Y después de esta titánica interpretación, ofrece una *Romanza* de Mendelssohn que te pone la carne de gallina (¿qué forma de hacer cantar al piano esta



música tan hermosa!). Más intrascendente, pero igualmente espectacular, el *Estudio*. En todo caso, DVD que no puede uno perderse, a pesar de los peros expuestos al principio.

El segundo volumen está dedicado en su totalidad a Mozart. Se nos ofrecen dos versiones del *Concierto n.º 27*, con idénticos acompañantes (Orquesta Sinfónica Estatal de la URSS, Viacheslav Ovchinnikov) en sendos registros de 1979 y 1983, más el *Concierto para 2 pianos K. 365*, no 356 como dice la portada, con Elena Gilels y los mismos acompañantes orquestales. No vamos a descubrir ahora las maravillas mozartianas de Gilels, bien conocidas en sus grabaciones discográficas y muy especialmente en las realizadas para DG. Aquí brillan una vez más el canto, la elegancia, las inflexiones de color y matiz, la sensibilidad justa sin afectación. En suma, una música hermosísima interpretada de manera exquisita. Otra cosa es que el acompañamiento de Ovchinnikov no pase de una gris corrección, y que, personalmente, gustaría de algo más de animación en el *Larghetto*, y sobre todo en *Allegro final del K. 597*, ambos en mi opinión algo caídos de *tempo* (en todo caso la cadencia de este último tiempo es una verdadera delicia). Modélica, perfectamente construida por padre e hija, la versión del *K. 365*, otra exquisita muestra de elegancia, de diálogo, de expresividad y, en suma, de disfrutar y hacer disfrutar. La alegría contagiosa del último tiempo está aquí admirablemente transmitida, sin especial ayuda de Ovchinnikov, que persiste en su gris discursar musical. La segunda grabación del *K. 597* tiene, con apenas 4



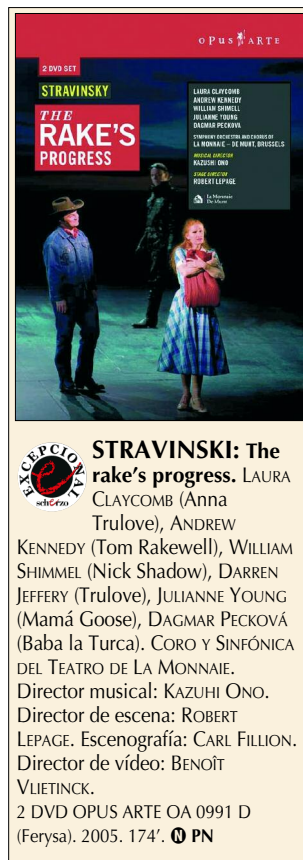
años de distancia, pocas diferencias con la primera. Gilels continúa teniendo una visión un tanto crepuscular de esta obra, que traduce con imponente serenidad y delicadeza, pero básicamente de forma muy parecida a la anterior. Dos versiones estupendas, desde luego, pero podrían haber sustituido alguna de ellas por otra obra para enriquecer un poco el repertorio.

Algo parecido podría decirse de las *4 Piezas op. 32* de Schumann, que aparecen de nuevo en el último volumen, en grabación de 1978. Otra materia son las *Baladas* de Brahms, unas obras que Gilels (como certifica su disco DG) traducía con una magia más que especial. Magia que aquí queda capturada con el valor añadido de la toma en vivo. La simple escucha de la primera de ellas, con un clímax tan espeluznante como grandioso, basta para hacerse una idea. Pero si aún les caben dudas, escuchen la increíble nostalgia de la última de ellas. La segunda parte del recital está íntegramente dedicada a Chopin (*Polonesas op. 40, n.º 2 y op. 53, Sonata n.º 3, Estudio en la bemol mayor*, tercero de los *Nuevos estudios*) y es igualmente sensacional. Lo son las dos *Polonesas* y sobre todo la emocionante versión de la *Sonata n.º 3*, cuyo movimiento lento es sencillamente inolvidable. Lo dicho: Gilels se eleva por encima de cualquier obstáculo. Y aquí tenemos tres DVDs carísimos y de presentación olvidable, pero que constituyen documentos artísticos que no pueden dejarse pasar. Gilels en Moscú: nada más, y nada menos.

Rafael Ortega Basagoiti

Kazuhi Ono

ICONO Y GESTUS PARA EL LIBERTINO



Esta misma producción de *The rake's progress* se verá en Madrid este año, al tratarse de una coproducción de La Moneda, el Festival de Aix y el Teatro Real, junto con el Covent Garden y la Ópera de San Francisco. Han pasado más de treinta años desde la producción legendaria de Glyndebourne de 1975, que pudo verse en La Zarzuela madrileña en 1996. Y algunos directores han considerado que podría darse un cambio de icono ya, de una buena vez. Y así surgieron tanto dudosos atrevimientos como el de Peter Mussbach, que en Salzburgo (1996) creemos que no estuvo a la altura de su talento; y también vueltas de tuerca del icono dieciochesco en plan *aún más todavía*, como en el caso de la película de Jon Rike e Inge Aby, con base sonora en Salonen, con un resultado muy "Barry Lyndon", el de Kubrick. El cambio de icono de Lepage que ahora nos llega de Bruselas y Aix resulta más convincente. Es un cambio con sentido, pero no sin atrevimiento; un cambio de gran imaginación y acorde con

el tono de la obra misma, que después de todo es satírica, es cómica, es irónica. Los comentarios del propio DVD lo definen perfectamente: esta producción "jazzifica la escena al reemplazar la ciudad del pecado de Hogarth, Londres, por Las Vegas de los años 50, convirtiéndolo todo en una brillante galería cinematográfica de *tableaux vivants* que se inspira en los primeros tiempos de la televisión". Eso, y mucho más. Y menos, también, porque es exagerado hablar de *jazzificar* o de meter el jazz en la atractiva y brillante propuesta escénica de Lepage (aunque el propio Lepage lo invoque).

Desde el primer cuadro, cuando mariposean Tom y Anne, cuando molesta con sus verdades papá Trulove, cuando se presenta Nick Shadow, se diría que desde los ínferos y empapado de petróleo: estamos en el oeste, un oeste moderno, un icono que tiene que ver con el paisaje petrolífero de *Gigante*, pero también con los pueblos del medio oeste de relatos como *La balada del Café Triste* (McCullers) o películas como *The last picture show* (Bogdanovich). Y la escena de los golfantes y las putillas tiene verdadera gracia, con su iconografía y su ballet a lo Far West y con sus tomas cinematográficas con grúa. No es cuestión de recorrer las nueve escenas más el epílogo; pero hay que señalar la presencia permanente de la tele, la tele como mueble doméstico, como nuevo fuego del hogar, una tele antigua, objeto de museo, la de hace 50 años o casi 60, como constante hasta el final, hasta la escena del manicomio, perfectamente resuelta, como si en efecto estuviéramos en un manicomio de hace medio siglo.

La iconografía, que se basa en la imaginativa escenografía de Carl Fillion, nada aparatosa ni creemos que costosa, es pues la del cine y la televisión de la época en que se estrenó *The rake's progress* (Venecia, 1951), con momentos estelares y espectaculares como la grande *première* del espectáculo protagonizado por Tom y Baba, que define el cuadro inicial del acto segundo, con su fachada de cine de estreno, su público cazador de autógrafos, sus autos de la época; o como

el cuadro de la almoneda, que es una especie de *vermissage* (no muy lejano en espíritu al muy bien ideado por otro canadiense, Robert Carsen, para el *Tannhäuser* que hemos visto este año en el Liceu), una fiesta mundana totalmente en el espíritu que pretendieron Stravinsky, Auden y Kallman. Los figurines de Barbeau también buscan la caracterización, desde el ya citado Nick negro de petróleo hasta los tópicos del oeste o la caracterización convencional de buena chica por encima de todo de Anne Trulove, una buena chica que, desde luego, se puede encontrar en el imaginario cinematográfico de los 50. No se pueden enumerar todos los detalles de la riqueza escénica de la propuesta de Lepage, son demasiados. Felizmente, la filmación espléndida de Benoît Vlietinck recoge una buena parte, desde planos generales hasta primeros planos de los personajes. Quede constancia de todo ello aquí. Pero que conste también que no todo es escena en este *Rake* redondo.

La batuta de Kazushi Ono, que no cumplirá 40 hasta dentro de un par de años y que es ya titular de la Ópera de Lyon, consigue con La Moneda una unidad de sentido dramático y cómico rico en matices y detalles. Una orquesta y un director en pleno reconocimiento mutuo que se apoyan en un reparto excelente: Andrew Kenney en un brioso y gambreote Tom, de voz que se ensancha a veces, pero que se mantiene en lo lírico, para dar sus mejores momentos en determinados solos, como el del final de la escena del lupanar o el del manicomio. Magistral Laura Claycomb en esa buena chica decidida a la que Lepage le dedica una preciosa escena no vocal en su pequeño descapotable, en el prelude del cuadro de reencuentro con Tom (el de la grande *première*), y que responde con su tendencia belcantista al lirismo de un papel inspirado en tantas heroínas de la ópera del siglo XVIII (no sólo Mozart). Claycomb evoca a cierto tipo de muchacha de las películas de entonces, es como una Susan Slade (Connie Stevens, Delmer Daves) que no hubiera "caído", y como muchas más heroínas del "corazón del

corazón del país". Ambos desarrollan brillantes y perfectos dúos en recitativo. Como tercer gran protagonista, tenemos a William Shimell, que está tan perfecto, que él lo sabe, y notamos que lo sabe, como cuando exagera un poco, pero es un Nick sensacional, quién sabe si para la historia, tanto en lo oscuro de su localidad como en su despliegue histriónico. A destacar todas las demás voces: la mezo checa Dagmar Pecková en una Baba llena de gracia e intención, algo repulsiva tanto en sus figurines como en sus bigotazos y barba de gata, y con una voz de mezo-contralto para quitarse el sombrero por alcance y por esmalte; Young en una esplendorosa Mamá Goose, tanto en el bello lirismo de lo vocal como en el aspecto, más de pupila que de *mamma capitana*; Jeffery en un ajustado y muy bien entendido Trulove, alejado del "pobre buen padre" de otras propuestas, y con alguna dificultad en el grave más grave; Byrne en Sellem, el breve y brillante cometido del subastador, consigue un lucimiento al que es dado este cometido, pero que no siempre se consigue; en fin, el breve cometido del guardián del manicomio está muy bien servido por Shadi Torbey. Con todos ellos, un coro dúctil, que se transforma en lo que haga falta: golfantes y putillas, fans de estrellas, asistentes a la almoneda, locos del manicomio, todo ello como si fuera sencillo, con naturalidad, con verdad lírico-dramática.

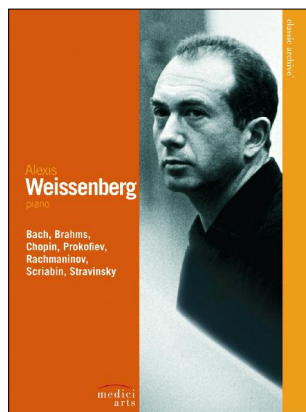
En fin, una función perfecta, con un cambio de icono lleno de sentido. No es de esas veces que advertimos que sí, que se trata de una estupenda propuesta, pero que no la recomendamos para acceder a esta ópera. Al contrario, este DVD sería una magnífica manera de conocer este título stravinskiano, que ya se ha convertido en uno de los grandes clásicos operísticos del pasado siglo.

Santiago Martín Bermúdez

www.scherzo.es


Medici Arts

MEJOR RUSOS

**ALEXIS WEISSENBERG.**

Pianista. *Obras de Stravinski, Prokofiev, Scriabin, Chopin, Rachmaninov, Bach y Brahms.* MEDICI ARTS 3078048 (Ferysa). 1965-1969. 150'.

ARTURO BENEDETTI-MICHELANGELI. Pianista.

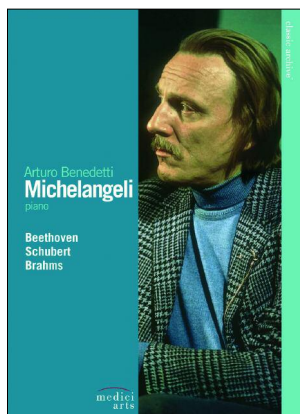
Obras de Beethoven, Schubert y Brahms.

MEDICI ARTS 3052318 (Ferysa). 1981. 102'.

Medici Arts nos ofrece cuatro DVDs de cuatro pianistas bien conocidos, con resultados diversos. El primero se debe al búlgaro Alexis Weissenberg, pianista de enorme brillantez técnica y resultados artísticos variables pero algunas veces excepcionales. Se luce en una espectacular interpretación de *Petruschka*, admirablemente filmada (en blanco y negro) en 1965 con magistral dirección cinematográfica de Ake Falck, asistente de Ingmar Bergman que dejaría fascinado con esta filmación al mismísimo Karajan. La interpretación del entonces treintañero Weissenberg es espectacular, vibrante, arrebatada, frenética, rapidísima, extremadamente precisa y poderosa. Sin embargo, la espectacularidad pianística no consigue que esta lectura nos haga olvidar a Pollini o Ugorski. Con todo, excelente versión que además merece la pena por la magistral realización de Falck, que filmó al pianista con un instrumento sin sonido para unir más tarde la grabación del sonido a la filmación (la sincronización no es perfecta). En total, como explica luego Weissenberg en su entrevista sobre esta obra, la filmación tardó 10 días en

realizarse, algo que hoy sería impensable desde el punto de vista económico. Las mismas características de agitada brillantez pueden observarse en la trepidante lectura de la *Tercera Sonata* de Prokofiev, filmada en 1966 (curiosamente con sonido algo peor, menos nítido que el obtenido por los suecos en Stravinski). De la misma fecha procede un notable *Nocturno para la mano izquierda* de Scriabin, en el que sin embargo de nuevo se echa de menos el misterio que consiguen artistas como Ugorski. Tres años después, el búlgaro nos presenta el *Preludio op. 23, n.º 6* de Rachmaninov en una lectura inmaculadamente construida y, para qué decirlo, impecablemente realizada. Lo es también el *Largo de la Sonata n.º 3* de Chopin (1968), que de nuevo tiene encanto pero no alcanza las cotas de poesía exquisita que consigue Gilels (DVD VAI *Gilels en Moscú*). El *Nocturno en do menor op. post* del compositor polaco está bien expuesto, pero el sonido en el forte se torna duro, agresivo y un punto hiriente, alejado de la hermosa plenitud y elegancia del de Rubinstein, algo que también puede aplicarse al *Estudio op. 25, n.º 7* del mismo autor. La *Fantasia cromática y fuga* de Bach (1969) parece en sus manos un tanto lineal, casi como un estudio, aunque en algunos otros momentos propende a la exageración romántica, casi amanerada. En cualquier caso, un Bach realizado de forma espectacular. La *Corrente* (no Courante, como equivocadamente señala el minifolletto acompañante) de la *Sexta Partita* del Cantor está tocada de forma fulgurante. Tanto, que parece un correcales. Tampoco la última lectura bachiana, *Jesús, alegría del hombre*, es para enmarcar, nuevamente exagerada y grandilocuente antes que intimista y con devoción. Artistas como Kempff han dejado interpretaciones mucho más emocionantes de este arreglo. La última obra del DVD es una filmación del *Concierto n.º 2* de Brahms junto a la Orquesta de la ORTF dirigida por Georges Prêtre (1969). Versión monumentalizada pero nada emocionante, y discreta en la parte orquestal (ni la ORTF era la Filarmónica de Berlín ni Prêtre

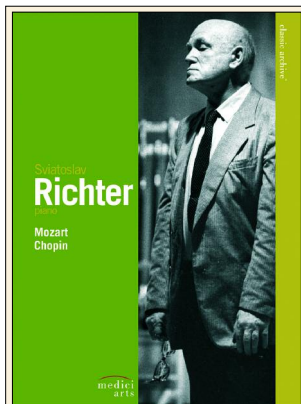
un brahmsiano especialmente inspirado). El corte al final del primer movimiento es tan brusco que engulle parte del acorde final. Por lo demás, y pese a muchos momentos mucho más afortunados (el Andante, por ejemplo), subyace en demasiadas fases esa arrebatada crispación que tantas veces malograra los resultados artísticos de Weissenberg.



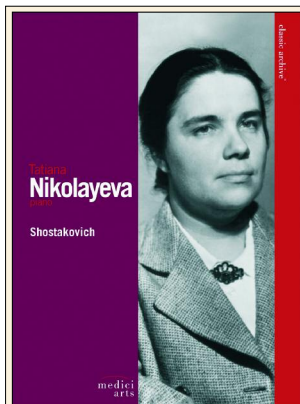
El italiano Arturo Benedetti-Michelangeli protagoniza el siguiente DVD, filmado en su integridad en 1981 en vivo, en un concierto en Lugano y editado anteriormente por EuroArts. El enigmático, extraordinario e imprevisible pianista italiano ofrece esa apariencia distanciada, casi adusta, para embarcarse en un par de *Sonatas* (n.ºs 11 y 12) de Beethoven que constituyen una demostración de sabiduría constructiva y sonora. Con Michelangeli la emoción viene de la belleza sonora, de la elegancia, el refinamiento y la perfecta elaboración antes que en su propia implicación emotiva, más evidente en artistas como Gilels o Richter. El *Adagio* con molta espressione de la *Sonata n.º 11* simplemente le deja a uno sin palabras. La *Sonata D. 537* de Schubert es otro de los clásicos del italiano. La desgrana con tan refinada elegancia y buena energía, pero también con ese fastidioso distanciamiento que le caracteriza (cuando sale a saludar casi parece que te vaya a mandar a freír espárragos, y el amago de sonrisa que presenta es lo más forzado del mundo). Pese a todo, notabilísima interpretación. Quien esto firma prefiere la emoción, la intensidad que consigue Gilels (DVD VAI comentado en estas páginas) en las *Bala-*

das de Brahms. Michelangeli es técnicamente más perfecto y su construcción es impecable, pero hay que esperar a la última *Balada* para encontrar, esta sí, una versión sensacional, llena de misterio y nostalgia, aunque Michelangeli ponga luego cara de medio sorprendido, como preguntándose ¿por qué aplauden? Un pianista magnífico, sensacional, pero si sólo se hubiera implicado un poco más en la esencia de la música como comunicación... En todo caso, DVD muy recomendable.

Casi en la penumbra está filmado el DVD de Richter en el Barbican, en su mayor parte realizado en 1989. Sabemos, por lo que apunta la contraportada del disco, que Richter no supo hasta poco antes del concierto que éste se iba a filmar, y prohibió cualquier cámara en su campo visual. Si a eso añadimos su insistencia en tener una pequeña lámpara alumbrando la partitura como toda iluminación, el lector puede imaginar que la realización visual de Donald Sturrock hay que juzgarla con generosidad, porque si tratara de alejar algo la cámara no veríamos ni torta. Por otra parte, los planos cenitales (ojito al de las erratas, que ya le veo) de las descomunales manos de Richter son impresionantes, aunque en alguna ocasión el pianista parece advertir con fastidio la presencia de dicha cámara, lanzando una mirada asesina sobre la misma. El recital está compuesto por obras de Mozart (*Sonatas K. 282, 545 y 310*) y Chopin (*Estudios op. 10, n.ºs 1-6, 10-12 y Op. 25, n.ºs 5, 6, 8 y 11*, más otro par de *Estudios*, los *Op. 10, n.º 4 y 12*, filmados en el mismo lugar, veinte años antes, junto al *Étude-tableau op. 39, n.º 3* de Rachmaninov). El Mozart de Richter tuvo siempre el rigor, elegancia y buen hacer que le caracterizaban, aunque en ocasiones (así la *K. 282* que aquí se nos ofrece en primer lugar) se echa de menos algo de sonrisa en esta interpretación ultraseria. La *K. 545*, dibujada de forma exquisita, con una sencillez envidiable, alejada de cualquier grandilocuencia, es modélica, especialmente en un Andante central delicioso, expresivo y alejado de cualquier amaneramiento. La *K. 310*, sin concesión algu-



SVIATOSLAV RICHTER. Pianista. *Obras de Mozart, Chopin y Rachmaninov.* MEDICI ARTS 3085208 (Ferysa). 1969, 1989. 90'. **PN**



TATIANA NIKOLAIEVA. Pianista. *Obras de Shostakovich.* MEDICI ARTS 3085248 (Ferysa). 1992. 164'. **PN**

na, nos llega en una versión poderosa, desgarrada, contundente y de intenso dramatismo. Tampoco el Andante, bastante vivo en cuanto a *tempo*, hace concesión alguna al caramelo. Los *Estudios* de Chopin, creo que comentados en alguna ocasión en su incisión discográfica de estas mismas fechas, son impresionantes, y aquí sí que se hace más cierta aún la afirmación de ese dominio del teclado que a uno le deja boquiabierto, sobre todo

cuando llega la velocidad, verdaderamente enloquecida, del *Op. 10, n.º 4* (que es incluso más enloquecida en 1969). Sobrehumana forma de tocar el piano, especialmente a la nada despreciable edad de 74 años. Y si no me creen, escuchen el apocalíptico *Op. 25, n.º 11*. Estupendo el bonus de 1969, no sólo por las esplendorosas interpretaciones (para el Rachmaninov sólo cabe otra vez el calificativo de sobrehumano), sino porque, la graba-

ción está hecha con los medios "normales", o sea, no como si hubiera que filmar a escondidas (a Richter aún no le había dado por ocultarse). En fin, un DVD de los que no hay que perderse.

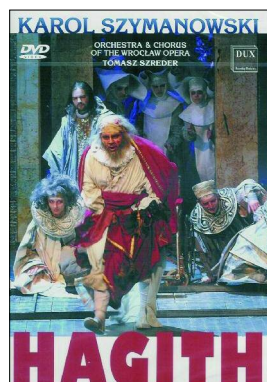
El último DVD, el más extenso de la serie, está dedicado a la rusa Tatiana Nikolaieva, y es una verdadera joya, porque contiene la versión completa de los *24 Preludios y fugas op. 87* de Shostakovich, cuya composición ella misma inspiró tras sus brillantes interpretaciones bachianas que le valieron el triunfo en el Concurso del Bicentenario de Bach en 1950, en el que Shostakovich era miembro del jurado. La rusa, que fallecería al año siguiente de esta grabación después de sufrir una hemorragia cerebral mientras interpretaba en concierto esta misma obra, se nos presenta con una apariencia casi victoriana y despliega aquí su amplísima gama de expresión y su extraordinaria claridad de exposición. Capaz de las mayores sutilezas y de las mayores crueldades (así el final de la *Fuga n.º 5*), la filmación, realizada con intimidad (iluminación casi richteriana, hasta que el final de la última fuga desvela un sorprendente decorado de mástiles y cadenas), es una verdadera delicia de prin-

cipio a fin. Lo es ver la singular pulsación de la rusa, siempre decidida y rotunda, casi un punto tosca en la manera de pulsar la tecla, pero capaz de un *legato* de dedos exquisito y de una gama de colores y matices que desmiente la contundente apariencia inicial. El comienzo, misterioso, un poco ominoso incluso, del *Preludio n.º 9* se sitúa casi en el otro extremo, el de la sutileza. Pero lo que más llama la atención es la cuidadísima construcción, la inteligente y fluida elaboración del discurso, el discurso de una música que Nikolaieva amaba y conocía al dedillo. Como siempre digo, eso es lo primero que se nota en una interpretación. Y que aquí Nikolaieva transita por caminos muy queridos y disfrutados es evidente desde el primer al último compás. La colosal *Fuga n.º 12* es sólo un ejemplo. Y por supuesto, la grandiosa *n.º 15*, verdaderamente trepidante. La entrevista con Nikolaieva (subtitulada sólo en inglés) que completa el disco constituye en sí misma un documento del mayor interés. En resumen, son los dos DVDs de los rusos son los que alcanzan sobradamente el sobresaliente. No se los pierdan.

Rafael Ortega Basagoiti

Dux

SZYMANOWSKI CON MAYÚSCULAS



SZYMANOWSKI: Hagith. WIOLETTA CHODOWICZ (Hagith), TARAZ IVANIV (Rey viejo), ADAM ZDUNIKOWSKI (Rey joven), WIKTOR GORELIKOW (Sacerdote), MACIEJ KRZYSZYŃIAK (Doctor). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE WROCLAW. Director musical: TOMASZ SZREDER. Director de escena: MICHAŁ ZNANIECKI. DVD DUX 9589 (Diverdi). 2007. 80'. **PN**

Conciertos para violín n.ºs 1 y 2. ALENA BAEVA, violín. SINFÓNICA DE OPOLE. Director: BOGUSŁAW DAWIDOW. DUX 0575. 2007. 50'. DDD. **PN**

Aria de Roxana de la ópera Rey Roger. Canciones de Kurpie. Canciones de la princesa de cuento de hadas. Preludio n.º 1 en si menor op. 1. Tres caprichos de Paganini. Danza de Harnasie. PIOTR PLAWNER, violín; WOJCIECH SWITALA, piano. DUX 0614. 2007. 58'. DDD. **PN**

Tres fragmentos sobre poemas de Jan Kasprówicz op. 5. Labeledz op. 7. Tres canciones op. 32. Cuatro canciones sobre textos de Rabindranath Tagore op. 41. Siete canciones sobre textos de James Joyce op. 54. ANNA RADZIEJEWSKA, mezzosoprano; MARIUSZ RUTKOWSKI, piano. DUX 0621. 2007. 52'. DDD. **PN**

Canciones de la princesa de cuento de hadas op. 31. Siete

canciones sobre textos de Zofia Szymanowska para voz y piano. Rimas infantiles op. 49. 20 canciones sobre poemas de Kazimiera Illakowiczówna para voz y piano. ANNA MIKOLAJCZYK, soprano; EDWARD WOLANIN, piano. DUX 0547. 2006. 47'. DDD. **PN**

Metopas op. 29. Estudios op. 33. Sonata para piano n.º 3 op. 36. Danzas polacas. JOANNA DOMANSKA, piano. DUX 0615. 2007. 66'. DDD. **PN**

Llega el turno a la música de Karol Szymanowski (1882-1937), compositor que nunca ha gozado del merecido reconocimiento, incluso en su Polonia natal y que ahora con inmensa suerte para todos los aficionados parece que va teniendo más en cuenta. Su particular música destila sabores exóticos, impresiones aromáticas y fantasías armónicas; lenguaje que heredó en algún momento del

orientalismo y el misticismo más sugerentes. A su estética hay que sumarle voluptuosidad y grandes dosis de sensualidad, una gran búsqueda vital traducida en inquietudes a todos los niveles. Sus difíciles partituras necesitan de músicos aventajados, que además de técnica posean un grado de maduración artística ya distinguible. Ravel, Scriabin, Debussy, Stravinski, Strauss fueron algunos de los autores en los que Szymanowski se fijaría, adquiriendo de cada uno de ellos su deje más particular. En esta ocasión hay que dar las gracias y regocijarse con la oferta de la discográfica Dux, quien no duda en ofrecer su música a través de intérpretes realmente superlativos y conocedores de lo que brindan. Son varias horas de música al más alto nivel que nos descubren a un autor incomprendiblemente poco conocido, que embelesa y atrae con

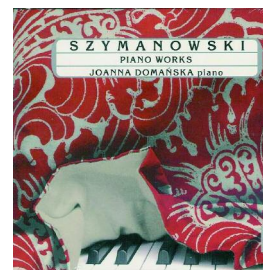
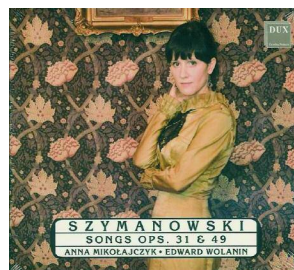
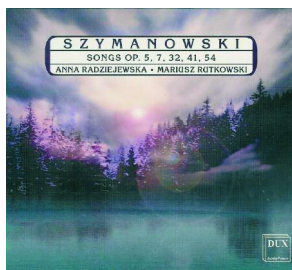
un estilo fuera de lo más convencional; verdaderas poesías sonoras en forma de canciones, piezas para violín y piano, conciertos, etc., que juegan con la tonalidad sin dejarla del todo con algunos guiños hacia la polimodalidad. No está de más subrayar las tres etapas compositivas ya conocidas del autor, la romántica, la impresionista y la polaca. Del primer período (1899-1914) datan su *Sonata para violín y piano op. 9* y obviamente sus obras "menores" para piano, su *Segunda Sinfonía* y la ópera *Hagith*. En su etapa impresionista (1914-1920) se deja influenciar por Debussy y Ravel, recibiendo de ellos sus específicas sonoridades y su influjo por lo oriental, momento en el que compuso los *Mitos op. 30* para violín y piano, las tres *Métopes op. 29* y la difícil *Sonata n.º 3 op. 36* también para piano, las *Tres canciones sobre poemas de Davidow op. 32*, la *Sinfonía n.º 3 op. 27 "Canto de la noche"*, el *Concierto n.º 1 para violín*, el *Cuarteto n.º 1 op. 37* o *El rey Roger*, su ópera más conocida y una de las más memorables del siglo pasado. De todas estas partituras emanan grandes dosis de color y calidez, incandescencia cultivada con poesía y delicadezas cromáticas; todo aliado con múltiples efectos sonoros como *glissandi*, trinos y múlti-

violín. La oferta de Dux, que es muy atrayente en todos los sentidos (tanto las obras como los intérpretes son merecedores de atención), queda protagonizada de entrada por el DVD que incluye la ópera *Hagith*, ya que se trata de la primera grabación que se realiza con ella. *Hagith* (1913), en medio de atmósferas straussianas y con un estilo ya claramente definido cuenta la historia bíblica del Rey David y su amor no correspondido por la prometida de su hijo Salomón. El libreto es de Felix Dörmann y describe la historia de Hagith, la doncella protagonista que por orden del sumo sacerdote debe concederse al ya decadente y consumido rey (mortecino y anciano) para rejuvenecerlo y así poder mantener su ambición de no entregar el trono a su hijo, el joven rey. Cuando Hagith conoce al joven, ambos se enamoran y ante la negativa de la chica a entregarse al viejo rey, el sumo sacerdote ordenará que lapiden a quien no haya cumplido su mandato: el rey joven llegará demasiado tarde para evitar la tragedia. La versión, realizada en el teatro de la ópera de Wrocław es espléndida y respeta la tradición con decorados de época (atención al trabajo de Ryszard Kaja) y la puesta en escena de Michał Znaniecki abunda en múltiples detalles, donde la

vención final. Se trata pues de una versión ("la versión", pues es la primera) que costará igualar en todos los sentidos.

Las otras grabaciones mantienen un gran interés, pues el nivel de los intérpretes es sobresaliente, cada uno aportando lo más personal de sí mismo. De entrada, los conciertos bajo la mirada de la bella Alena Baeva y la Orquesta de Opolé bajo la dirección de Boguslaw Dawidow, ya resultan sorprendentes. La violinista no brilla especialmente por su técnica, pero sí por su calidez y su sonido aterciopelado. En su trabajo prima un fraseo nítido y fluido, así como una correspondencia con la orquesta perfecta. Ésta, bajo la dirección de Dawidow alcanza un sonido etéreo y de embriagadores perfumes. Texturas, climas, delicadezas tímbricas que todo el conjunto comprende e interpreta preciosamente. Más violín de la mano del virtuoso Piotr Plawner, quien muestra su cara más perfeccionista firmando unas versiones deliciosas e impecables. Hablar de términos como la afinación, el control dinámico, o el cuidado melódico del fraseo es hablar de naturalidad en él. Con una sensibilidad altamente refinada, ofrece lo que son unas interpretaciones precisas y mimadas hasta el más mínimo detalle. Su coordinación con el piano de Woj-

etapas en la vida del compositor, vienen ilustradas por la mezzosoprano Anna Radziejewska y la soprano Anna Mikolajczyk. Como el timbre de voz ya sugiere, son de características diferentes, y Radziejewska supura gravedad y sentido, aplomo e intensidad. Su dicción es clara y su expresión penetrante. Sus formas son dulces y sobrias y la compenetración con Mariusz Rutkowski resulta simplemente perfecta. El dúo interpreta con emoción cada una de las poesías, añadiendo palpitación y tersura. El dúo Mikolajczyk-Wolanin propicia ligereza y muchas sutilezas, ambos se destacan por una gran sensibilidad y maestría en las piezas que interpretan. La soprano exhibe variedad tímbrica, con una paleta sonora bien variada, al mismo tiempo que el piano suma finas articulaciones donde la presteza y la sutilidad acaban imponiéndose. Wolanin, como todos estos músicos, cuenta con una trayectoria llena de excelencias y ésta es una buena ocasión para disfrutar de su *touché* y su prestancia al piano. Queda el disco para piano solo protagonizado por Joanna Domanska, en el que sobresalen los *Estudios* y la *Sonata n.º 3*. La pianista, que posee un control virtuoso tanto dinámico como rítmico del instrumento, caracteriza sus inter-



ples disonancias (de lo más vanguardista en su momento). Su etapa polaca se basa en la misma esencia, pero depara un acercamiento muy claro hacia la cultura religiosa y todo lo que ello pueda conllevar. Así, encontramos obras de marcado carácter místico, donde protagonizan la introversión y el culto hacia el silencio. Su lirismo en este caso se nutre del folclore de Polonia, donde conviven lo vital con lo extático, lo arrebatado con lo contemplativo. De este período surgen obras como el *Stabat Mater op. 53*, el *Cuarteto n.º 2 op. 56*, la *Sinfonía concertante para piano y orquesta op. 60* o el *Concierto n.º 2 para*

exuberancia conforma una rica atmósfera que va envolviendo cada vez más al espectador. A pesar de que es *El Rey Roger* su ópera más conocida y que alcanzó mayor éxito (1924), se aprecia con estupefacción cómo una partitura de este calibre ha restado prácticamente olvidada (salvo contadas excepciones en Polonia) hasta nuestros días. Solistas de primer orden sellan unas interpretaciones excelentes en las que la implicación, la entrega y sobre todo la calidad, son más que evidentes. La dirección de Tomasz Szreder es asimismo magistral y el coro también está espléndido, especialmente en su apasionante inter-

pretaciones con una nitidez y una riqueza de matices asombrosas. Su obsesión por la búsqueda de diferentes climas le conduce hacia unas versiones llenas de atmósferas incluso oníricas y resplandecientes. Trabaja el contrapunto con disciplina, y recurre a la exquisitez para sellar su ejecución. Todos los discos y la ópera vienen selectamente presentados, con toda clase de documentación, en el caso de las canciones con traducción incluida a la lengua inglesa. Para no perderselos, sea cual sea nuestro espacio musical.

pretaciones con una nitidez y una riqueza de matices asombrosas. Su obsesión por la búsqueda de diferentes climas le conduce hacia unas versiones llenas de atmósferas incluso oníricas y resplandecientes. Trabaja el contrapunto con disciplina, y recurre a la exquisitez para sellar su ejecución. Todos los discos y la ópera vienen selectamente presentados, con toda clase de documentación, en el caso de las canciones con traducción incluida a la lengua inglesa. Para no perderselos, sea cual sea nuestro espacio musical.

Naxos Historical

CÓMO COMBATIR LA CRISIS DISCOGRÁFICA

Impávido ante los alarmantes problemas de la industria fonográfica, el sello Naxos (distribuidor: Ferysa) continúa publicando colecciones dedicadas a grandes figuras musicales del Siglo XX con una calidad de reprocesado y a un precio tan favorable que su éxito está garantizado de antemano. Por su parte, las multinacionales parecen al fin haber asimilado la lección y empiezan a reeditar sus fondos de catálogo en álbumes a veces enciclopédicos y a un precio todavía inferior al de Naxos; véase el caso de EMI con Callas y Karajan (y próximamente con otros grandes como Oistrav, Richter, Lipatti, Solomon o Baker) y el de DG, también con el citado maestro austriaco. Como la remesa de Naxos es, en esta ocasión, aun más voluminosa que en otras ocasiones, se impone el comentario lacónico, tarea ingrata considerando la calidad alta del material ofrecido.

Los pianistas: repóquer de ases y un excéntrico genial: Arrau, Moiseiwitsch, Horowitz

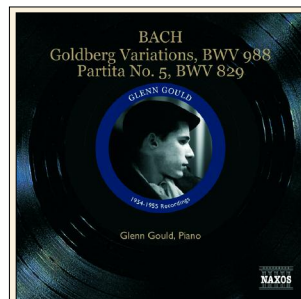
De Claudio Arrau (1903-1991) se nos proponen grabaciones realizadas en torno a 1940 por un intérprete más impulsivo que en sus clásicos registros para Philips de los años 60 y 70; pero es obvio que sus posteriores versiones del *Carnaval* y del *Concierto para piano* de Schumann ganaron con la madurez. Lo más atractivo es su estupenda —y única por Arrau— versión de la *Burlesque* de Strauss en Chicago, 1946, con Désiré Defauw (Naxos ADD 8.111265, 74'10", grabaciones 1939-46). A otro gran schumanniano, Benno Moiseiwitsch (1890-1963), habitual de estas crónicas, le escuchamos un excelente Chopin, particularmente su maravillosa versión de los *24 Preludios*; en las *Cuatro Baladas* también deja constancia de su clase pianística,

pero la forma pequeña le va mejor y en éstas, el recuerdo de los más grandes (Pollini joven en la *Primera*, Richter en la *Tercera*, Rubinstein, Arrau, Zimerman y otros) revela menor acierto del pianista ucraniano; pero los *Preludios* por sí solos justifican la recomendación (Naxos ADD 8.111118, 71'40", 1938-1952). Vladimir Horowitz (1903-1989), también especialista en Schumann (¡su *Kreisleriana!*), nos ofrece asimismo Chopin, en versiones singulares, no del todo en estilo, algo desconcertantes: sonido muy rico de colores y de gran potencia, a veces desproporcionada y otras, deslumbrante; concepto demasiado abrumador, falto de la naturalidad de su "rival" Rubinstein. Tal vez, parte de la culpa sea imputable a la técnica de registro de RCA en los años 50 o a los lugares de grabación; pero por una u otras razones, el resultado admira e impresiona más que entusiasmo (Naxos ADD 8.111282, 76'31", 1949-57).

Schnabel, Gould, Rubinstein

En contraste total, la sobriedad y el rigor clásico de Artur Schnabel (1882-1951) en dos CD dedicados a Mozart (Naxos ADD 8.111294, 65'13", 1934-46) y a Bach (Naxos ADD 8.111286, 69'12", 1936-50). El allegro inicial del *Concierto n.º 27 K. 595* es realmente espléndido, pero el *Larghetto*, lento hasta el absurdo, no se redime en un final impreciso; mejor en conjunto el *Concierto para dos pianos K. 365* con su hijo Karl Ulrich y la dirección de Boulton, más ajustada que la de Barbirolli en el *K. 595*. En el recuerdo queda un *Rondó K. 511* muy bello. El disco Bach tiene interés, especialmente el poético *Concierto italiano* y las dos *Toccatas BWV 911 y 912*, por encima de la *Fantasia cromática y fuga*. Bach de primerísimo orden es el que ofrece Glenn Gould, ese "genio chiflado", como afectuosamente lo calificó George Szell. La espléndida *Partita n.º 5* grabada en Montreal en 1954 sirve de majestuoso preludio a su mítico registro neo-

yorquino de las *Variaciones Goldberg* de 1955, cuya desbordante vitalidad y su irresistible impulso se hermanan con un rigor constructivo, una elegancia en la ornamentación y una realización tan perfecta que resulta muy probable que, dentro de otros 50 años, sigan sonando tan frescas como ahora. Un CD excepcional, de estupendo sonido y conocimiento obligado (Naxos ADD 8.111247, 51'53", 1954-55). El siguiente disco que grabó Glenn Gould, dedicado a las tres últimas *Sonatas* de Beethoven reveló su otra cara: mientras la *Op. 110* es casi enteramente admirable (la fuga final, por ejemplo), en varios episodios de las *Opp. 109 y 111* Gould parece complacerse en dinamitar, inopinadamente, cualquier atisbo de tradición beethoveniana con unos *tempi* atropellados y un fraseo brusco, sin el menor atractivo, que quiebran unas interpretaciones muy interesantes: una provocación sin sentido aparente (Naxos ADD 8.111299, 55'55", 1956). La relación se cierra con Arthur Rubinstein (1887-1982). El primer CD presenta grabaciones pioneras de los *Conciertos Segundo* de Brahms y *Primero* de Chaikovski, acompañado por la Sinfónica de Londres. Rubinstein volvió sobre ellos, repetidamente, años más tarde, en mejores condiciones de todo orden. Pero ambas versiones son apreciables, en especial la de Chaikovski, con una estupenda dirección de Barbirolli, sonido aceptable y la elegante musicalidad, la belleza sonora y el poder de comunicación que siempre fueron marca de la casa (Naxos ADD 8.111271, 71'12", 1929-32). Espléndido el CD consagrado a Rachmaninov, autor del que Rubinstein tocó solo las tres obras aquí incluidas. Muy bello el *Segundo Concierto* con la NBC y Golschmann y excepcional la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*, con la Filarmonía y Walter Susskind, de grabación muy buena, con perfecto equilibrio solista-orquesta: uno de los grandes registros de esta partitura, que suena imaginativa,



BACH:
Variaciones Goldberg.
Partita n.º 5.
GLENN GOULD, Piano.
NAXOS ADD 8.111247 (Ferysa).
1954-55. 52'. **PE**

brillante y atractiva como pocas veces. De propina, el célebre *Preludio op. 3, n.º 2*, que Rubinstein borda (Naxos ADD 8.111289, 55'54", 1946-50). Los ejemplares comentarios de carpeta para estos ocho CDs son de Jonathan Summers.

Directores grandes entre los grandes: Furtwängler, Klemperer y Kusevitzki

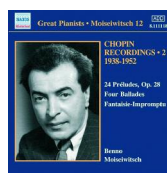
Naxos ya nos ha ofrecido reediciones de los registros que Furtwängler realizó en los años 40 y 50. Estos son cronológicamente anteriores y las condiciones acústicas —no la valía musical, por supuesto— cuestionan la recomendabilidad o la restringen a los incondicionales del gran maestro berlinés. En estas *early recordings* Furtwängler dirige siempre a sus Filarmónicos de Berlín. El primer volumen se abre con Bach: a un poderoso *Tercer Brandemburgo*, de sonoridad demasiado gruesa, sigue un *Aria* de la *Suite n.º 3* desenfocada y poco atractiva. El cambio a Mozart marca una espectacular subida de nivel, tanto en las vivaces *Oberturas de Bodas y Rapto*, como, especialmente, en una maravillosa *Pequeña Serenata nocturna K. 525*, grabada en 1936-37, que bastaría para acreditar a Furtwängler como gran mozartiano; el sonido es bueno y permite apreciar la calidad de la maravillosa cuerda berlina. Menos interesantes son los tres fragmentos habituales de *Rosamunda* (Naxos ADD 8.111136, 60'27", 1929-37). El segundo volumen contiene la primera grabación



SCHUMANN
Piano Concerto
Carnaval
Burlesque
Claudio Arrau



MOZART
Piano Concerto
No. 27 K. 595
Concerto for
Two Pianos, K. 365
Rondo, K. 511
Artur Schnabel



CHOPIN
PRELUDIOS - 2
1038-1952
24 Preludios, Op. 28
Four Ballades
Fantasia Impromptu
Benno Moiseiwitsch



RACHMANINOV
Piano Concerto No. 2
Rhapsody on a
Theme of Paganini
Arthur Rubinstein

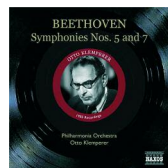
oficial que Furtwängler realizó de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven (1926), ampliamente

superada por las versiones oficiales de 1937 y 1953 y, sobre todo, por las de concierto.

Dos *Oberturas*, *Egmont* y *Cazador furtivo*, también las conocemos dirigidas por Furtwängler en mejores condiciones; no así las de Rossini, *Barbero* y *Urraca ladrona*, que no volvió a grabar. En ellas reside el mayor interés de este CD (Naxos ADD 8.111003, 66'38", 1926-35).

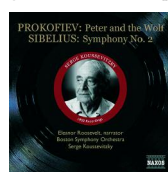
Gran diferencia en la calidad de grabación entre los dos CDs dedicados a Otto Klemperer (1885-1973). El primero agrupa sus registros al frente de la Orquesta de la Ópera Estatal de Berlín, que incluyen la *Primera* de Brahms y la *Obertura académica*, atractivas y más animadas de *tempo* que sus versiones de los años 50, aunque no

superiores musicalmente. Sereno y muy bello el *Idilio de Sigfrido*, y de gran interés el *Preludio de Tristán* en la versión que Wagner realizó en 1859, que Klemperer no volvió a grabar (Naxos ADD 8.111274, 80'28", 1927-28). La crítica inglesa siempre ha considerado que los registros monoaurales de las *Sinfonías*



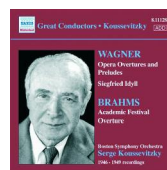
n.ºs 3, 5 y 7 de Beethoven con la Filarmonía superan a los posteriores en estereoreo. Musicalmente, creo que sí, pero incluso esta *Quinta* de Klemperer, con sus 35 minutos de duración, resulta demasiado morosa, por más que la arquitectura de la obra, clásica, rigurosa, impecable, sin la menor fisura (el tema del destino se expone siempre sin ningún *ritardando*) es tan admirable como perfecta la ejecución de la Filarmonía en su edad de oro. Impresionante todo el movimiento final.

Tampoco la *Séptima* bate, precisamente, marcas de velocidad (casi 39 minutos; tercer y cuarto tiempos son muy, muy lentos) pero tiene gran tensión interna y un impresionante control de la dinámica, especialmente la arrolladora introducción y un Allegretto trágico cuyo clímax parece un cataclismo. A precio tan económico y con sonido admirable, creo que no se debe dejar pasar (Naxos ADD 8.111248, 73'44", 1955). Pese a la lentitud, ¿puede algún beethoveniano actual compararse al gran Otto Klemperer?



Por último, Serge Kusevitzki (1874-1951), poco conocido en España, pese a precedentes esfuerzos de Naxos y a un reciente álbum de United Archives. Director durante 25 años de la Sinfónica de Boston, a la que consolidó como una de las grandes orquestas de América (tal vez la mejor entre 1925 y

1950), dirige en dos CDs excelentes, ambos merecedores de distinción (Naxos ADD 8.11283, 74'09", 1950), con una incandescente *Segunda* de Sibelius, digna compañera de las más grandes (Monteux, Szell, Barbirolli, Beecham, Bernstein), un delicioso *Pedro y el Lobo*, con narración de la viuda del Presidente Roosevelt, Eleanor, en el que Kusevitzki vuelve a acreditarse como intérprete supremo de la música de Prokofiev. De propina, *La última primavera* de Grieg, en versión inigualada. Todo ello realizado a los 76 años.



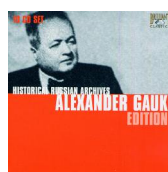
El programa Wagner del otro CD, muy atractivo (*Holandés*, *Lohengrin*, *Parsifal*, *Idilio de Sigfrido*) se completa con una jubilosa *Obertura académica* de Brahms (Naxos ADD 8.11283, 74'09", 1946-49).

Roberto Andrade

Brilliant

LA CONEXIÓN SOVIÉTICA

Dos generaciones no antiguas de directores de orquesta rusos (soviéticos, si quieren) están representadas en estos dos nombres, el en rigor ucraniano de Odesa Alexander Vasilievich Gauk (1893-1963) y el caucásico Iuri Hatuievich Temirkanov (1938). Al segundo lo hemos visto a menudo en nuestras salas de conciertos y hasta en el foso de ópera (recordemos aquel *Onegin*, aquel *Esposales en el monasterio*, y algunas cosas más, en el Liceu y en la Zarzuela, a comienzos de los 80).



Gauk, lógicamente, nos queda muy lejos, y eso por varias razones. Nos queda lejos incluso con una antología como la que recibimos de Brilliant (8866), con estas 70 y tantas horas de música sacadas de los archivos radiofónicos. Nos queda lejos porque desapareció cuando en su país todavía no se cuidaba demasiado la calidad del sonido grabado, y menos en los estudios de radio. Nos queda lejos

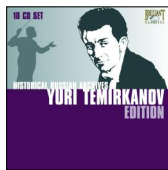
porque sus grandes hitos como músico son históricos, ajenos a la discografía: alumno de Glazunov y de Cheriépnin, maestro de Mravinski y de Svetlanov, director del Kirov de Leningrado, principal director de la Filarmonía de Leningrado (de la que sería titular un día su discípulo Mravinski), director de la Sinfónica de la URSS, de la Sinfónica de la Radio, etc. Estrenó algunas obras tempranas de Shostakovich (los ballets *La edad de oro* y *El perno*, la *Tercera Sinfonía*) y defendió con la batuta la obra de Prokofiev y la de Miaskovski. Insistió en tocar música de Estados Unidos en la URSS, en plena guerra fría. Y es legendaria su reconstrucción de la *Primera Sinfonía* de Rachmaninov, cuyos materiales habían permanecido en Rusia tras el exilio del compositor y virtuoso. Toda esa lejanía, esas limitaciones, se notan en este álbum de diez discos de Brilliant. Por el sonido, que es a veces "histórico". Pero, sobre todo, por el repertorio. Cuando nos enfrentamos a una antología de una batuta, sobre todo si es poco conocida en disco, quedamos un equilibrio entre gran

repertorio y obras inhabituales. No encontraremos aquí ninguna sinfonía de Beethoven, de Brahms, nada del gran repertorio de las salas de conciertos. Aquí, el repertorio es abrumadoramente ruso y poco conocido. Junto a dos espléndidas lecturas de las *Sinfonías Quinta* y *Undécima* de Shostakovich, no tenemos ni una sola sinfonía de Chaikovski, que era una de las especialidades de Gauk. Eso sí, hay rarezas chaikovskianas como las músicas incidentales para *Hamlet* (Op. 67a) y *Snegurochka* (Op. 12), y el poema sinfónico *Fatum*. También *Las estaciones*, en orquestación del propio Gauk. No hay aquí ninguna sinfonía de Rimski, ni siquiera una *Scherezade*, aunque sí una bella lectura del *Lai de Oleg el sabio* (con las voces de Dimitri Tarjov y Konstantin Poliaiev). Un disco final con obras breves de Beethoven, Mendelssohn, Bizet, Casella, Enescu y Milhaud supone un cierre "cosmopolita", al que precede el noveno CD de la serie, una impresionante versión de la *Sinfonía Fausto* de Liszt en su versión original sin coros; disco que tiene como propina una página que es

todo un contraste por temperamento entre los compositores y del propio director consigo mismo, *El aprendiz de brujo*, de Dukas.

Por lo demás, aquí está Rachmaninov, pero lamentablemente no con la *Primera Sinfonía* reconstruida por el propio Gauk. Pequeñas piezas de Glinka ayudarán a enriquecer una discoteca con títulos raros. Tampoco Prokofiev está representado por una de sus piezas mayores, ni mucho menos; y otros compositores nacionales están presentes también con títulos de limitado alcance, como Glazunov y Arenski. De Jachaturian hay dos obras importantes muy bien dirigidas por Gauk, la *Primera Sinfonía* y una suite del ballet *Espartaco*. El *Islamei* de Balakirev aparece en la revisión orquestal de Alfredo Casella. Esta antología es como un monumento que no se hubiera hecho con los materiales mejores, sino sólo con los disponibles de manera inmediata. Merece mucho la pena, sin duda, pero esperamos algo mejor del legado de Alexander Gauk, por muy difíciles que fueran sus tiempos en cuanto a grabaciones (y no

digamos en otras cuestiones). Tiene que haber por ahí cosas de mayor interés que esto, y que conste que esto no es nada desdeñable, sobre todo si miramos el precio tan favorable para el consumidor. Como información final, indiquemos que las orquestas son la del Estado de la URSS y la de Radiotelevisión. Con sus coros respectivos, en su caso.



Yuri Temirkanov nace 45 años después de Gauk y crece musicalmente en un medio relativamente más favorable, después de correr, claro está, la suerte de su país durante la guerra y la segunda etapa staliniana. Pero no vamos a eso. Vamos a ver una carrera que es progresiva, brillante incluso, pero no fulgurante, no repentina. No eran todavía los tiempos (ni allá ni en Europa occidental y Estados Unidos) en que las carreras tenían que surgir rápidas, tempranas: ser un joven con talento, con técnica, con garra y con nervio para empezar una carrera. Esto es, todavía no eran los tiempos de los Rattle y los Salonen, ni siquiera de los Jansons, por decir una figura que empezó en la Unión Soviética y creció en la Filarmónica de Leningrado, si bien en los años finales de la Unión. Temirkanov tiene oportunidades tempranas, como cierta gira por Europa y

Estados Unidos, cuando tiene unos 28 años, como adjunto de Kiril Kondrashin y con Oistrakh de solista. Su carrera llega a partir de una gran solidez y una progresiva categoría como gran artista. En Leningrado, hoy de nuevo San Petersburgo, tiene sus dos mayores destinos: el Kirov, esto es, el Mariinski, donde incluso dirige escénicamente algunas óperas del repertorio nacional, como cierta *Dama de picas* muy aseadita y muy tradicional que está por ahí en DVD, y que dirigió Gergiev desde el foso. Ahora recibimos un álbum de diez CD de Brilliant (8818) con registros suyos a la cabeza de las orquestas del Kirov, de la Academia, de la Sinfónica de la URSS y hasta de la Filarmónica de Moscú en algún caso concreto. Este álbum contiene mucha música de interés considerable, mucha más de interés superior y no poca de interés insuperable. Un álbum esplendoroso, con joyas como la *Sinfonía n.º 13* de Shostakovich (con Georgi Slezniev, bajo), estremecedora, penetrante, terrorífica; esto es, como debe ser, pero no es tan sencillo ese punto de equilibrio y rigor entre terror y escarnio. Este CD se complementa con *Campanas, Concierto para orquesta n.º 2*, obra del gran compositor Rodion Shchedrin, que está presente en otro CD, el que divide con Prokofiev, uno de los mejores de este álbum afortunado; es la suite de la primera ópera de

Shchedrin, *No sólo amor*, entre la tradición más exigente y una modernidad prudente, como no podía ser de otro modo en su momento; junto con una *Clásica* de Prokofiev de un poderío y una garra que no resultan habituales, más un *Romeo* y un *Kijé* de auténtica antología. Este chaikovskiano de raza (atención a su integral sinfónica para RCA, que ya tiene sus añitos), este Temirkanov que nos decía hace años que Chaikovski no es un "llorón", como a veces parece que se cree por nuestros pagos occidentales, cuando se le interpreta con *pathos*, mucho *pathos*; este chaikovskiano, pues, nos ofrece una *Patética* y un *Romeo y Julieta*, que sirven de tarjeta de presentación como disco primero y que anuncian lo que va a venir, y la valía de lo que nos espera en los nueve discos siguientes.

Otras excelentes lecturas de este gran maestro incluidas en el álbum son la *Segunda* de Jachaturian, la *Segunda* de Rachmaninov y el *Poema del éxtasis* de Scriabin. Pero el repertorio extranjero nos reserva algunas sorpresas y varios subidones de adrenalina: ojo a esta *Octava* de Beethoven, qué fuerza, Dios mío; y esa *Segunda* de Sibelius, para qué les voy a contar; y la *Nuevo Mundo* de Dvorák, en fin, sitúa a Temirkanov como gran director de auténticas sinfonías, cuando sabíamos que era un gran director de foso y una magnífica batuta

"dramática", esto es, no sólo sinfónica en sentido estricto, sino orquestal en el sentido de "programática", evocadora, *événementielle*, todo eso. A todo esto, tenemos ya una idea, no fija ni inamovible, pero sí sólida: Temirkanov domina los allegros, los movimientos vivaces, rápidos o medio rápidos, los momentos de energía, las ideas que conducen a momentos climáticos. Y, de pronto, nos encontramos con un par de muestras del repertorio francés por excelencia: *Rapsodie espagnole* y *Pavana* de Ravel, y *El mar* de Debussy. Ya vimos por el Adagio de la *Nuevo Mundo* que las cosas no eran "tan así". Y con estas muestras de exquisita inspiración alternativa y distinta a todo lo anterior, advertimos que Temirkanov conserva el rigor y el equilibrio propios de una batuta con sentido de las proporciones, los *tempi* y las intensidades; y, sobre todo, el sentido. No debería sorprendernos, hay una gran tradición de batutas que hicieron muy bien, de manera muy destacada, tanto (pongamos) Chaikovski como Ravel y Debussy (Monteux, sin ir más lejos, aunque sí que queda lejos). Algunas piezas más enriquecen este álbum. Insistimos en lo del precio, baratísimo, porque es lo que faltaba: gran calidad artística y precio muy favorable. No hay que dudar, lo pensamos.

Santiago Martín Bermúdez

Pentatone Classics

VUELTA A LOS SETENTA

Estos cuatro discos que la serie Pentatone Classics (Distribuidor: Diverdi) recupera de los fondos de la casa Philips guardan grabaciones clásicas de los primeros años setenta cuya permanente actualidad merece siempre unas líneas.



Por ejemplo, el Liszt de Claudio Arrau era ayer y es hoy una referencia: si sus doce *Estudios de ejecución trascendente* (5186 171) piden un sonido amplio y redondo, un lirismo de raíces poéticas y un virtuosismo fino y brillante, ahí está una y otra vez el chileno,

capaz del heroísmo más noble y de la ira más relajada. Páginas que en otras manos parecen meros ejercicios de rutina superficialidad (como el mismo *Mazepa*) alcanzan en manos del maduro Arrau alturas de distinguida relevancia.



Otra rutina, dicen algunos, sería la de Vivaldi y sus conciertos. No es así. Los *Conciertos para fagot RV 484, 498, 489, 502* (5186 154) en las lecturas de Klaus Thunemann arropado por los artistas de I Musici hablan de un autor obviamente atento a unos patrones, mas al tiempo inspirado y siempre

sorprendente en su encendida y sabia vitalidad.



La cima se alcanza también cuando la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz suena en la Orquesta del Concertgebouw con Colin Davis, máximo intérprete de la obra del francés, al frente (5186 184), de tal forma que realidad e irrealidad aparecen confundidas en trazos de innumerables colores, vivos e intensos como las pasiones humanas que esta música enciende y al fin exalta en esa poderosa danza de brujas. La orquesta holandesa vuelve a ser protagonista en el siguiente

registro, ahora con Bernard Haitink en el podio y la *Quinta Sinfonía* de Mahler en los atriles (5186 183). Si no es la versión más intensa, la de mayor temperatura emocional, sí se cuenta entre las más hermosas, e incluso los *clásicos* desarrollos, las crecientes tensiones y los sobrecogedores lamentos parecen desvanecerse en la mar de la Venecia de Visconti ante la belleza de ese sereno Adagio que es alma de esta obra inagotable.



Asier Vallejo Ugarte

schetzo

DISCOS

CRÍTICAS de la A a la Z

ALFVÉN:
Sinfonías. Rapsodias suecas. Drapa. Andante religioso de la "Cantata de la revelación". Suite de "El hijo pródigo". En skårgårssågen. Bergakungen. Elegía de "Gustav II Adolf". REAL ORQUESTA FILARMÓNICA DE ESTOCOLMO. Director: NEEME JÄRVI. 5 CD BRILLIANT 8974 (Cat Music). 1987-1992. 343'. DDD. **PE**



Quizá porque Hugo Alfvén fue un **experto** director de orquesta y, por lo tanto, conocía perfectamente las posibilidades de los instrumentos individual y colectivamente tratados, su propia música destaca sobre todo por su imaginativa y hábil orquestación. Son justamente populares —hoy no tanto como en otro tiempo no muy lejano— sus *Rapsodias suecas* pero además legó un corpus sinfónico importante del cual da cumplida cuenta este estuche. Las versiones a cargo de Neeme Järvi al frente de la Real Orquesta Filarmónica de Estocolmo — en grabaciones licenciadas por BIS— son toda una garantía y cualquiera puede pasar agradabilísimos ratos disfrutando de esta atractiva música que acusa la influencia del romanticismo centro-europeo teñido de cierto color sueco. De hecho, es una música similar a la de Dvorák, para entendernos, pero sin llegar a las audacias armónicas de un Grieg aunque, lógicamente, podamos relacionar a ambos por ese algo indefinible nórdico que palpita en ella. Hay algún que otro fragmento realmente encantador que podría resumir por sí solo el estilo de Alfvén, como el tercer movimiento de la *Suite Bergakungen*, de una instrumentación magistral y de un atractivo melódico innegable por más que éste se articule no sobre una gran línea cantable sino a partir de breves motivos.

Quizá sea en esos fragmentos donde encontremos al mejor Alfvén —algo que vale también para las expansiones líricas como en la *Elegía, op. 49*, o para el colorido de las *Rapsodias suecas*— más allá de en sus sinfonías contempladas globalmente, pero también esas poderosas sinfonías están salpicadas de hermosos momentos y en algún caso, sobre todo en su madurez y muy especialmente en la *Quinta*, advertimos a un sinfonista más que interesante. Järvi elevó estas versiones a la categoría de referencias tal como hizo con el legado sinfónico de otros ilustres nórdicos —por ejemplo, el del también sueco Stenhammar— y la oportunidad que ahora se nos brinda de acceder a estas obras en expertísimas interpretaciones y a un precio casi ridículo no puede pasarse por alto.

Josep Pascual

ALWYN:
Overture to a Masque. Concerto grosso nº 1. Pastoral Fantasia. Cinco preludios. Tragic Interlude. Autumn Legend. Suite de danzas escocesas. PHILIP DUKES, viola; RACHAEL PANKHURST, corno inglés. REAL ORQUESTA FILARMÓNICA DE LIVERPOOL. Director: DAVID LLOYD-JONES. NAXOS 8.570704 (Ferysa). 2007. 68'. DDD. **PE**



Tras la solidez no exenta de hondura de sus cinco sinfonías —aparecidas ya en la serie que Naxos le dedica— llegan ahora obras menores de William Alwyn, escritas entre 1927 y 1954 que complementan la imagen del compositor. La *Overture to a Masque* y el *Concerto grosso nº 1* —este con curiosas apelaciones a lo popular— muestran el indudable oficio del autor

mientras la *Pastoral Fantasia* — para viola y orquesta— se inscribe en la tradición tan británica del idilio, como *Autumn Legend* —con corno inglés— que es una evocación de la pintura de Dante Gabriel Rossetti, si bien sin cargar la mano lírica en ninguna de las dos piezas. Los *Cinco preludios* —estrenados por sir Henry Wood— muestran la delicadeza orquestadora de Alwyn. Más facundia tiene el *Interludio trágico*, que nos evoca los buenos momentos de sus sinfonías y una suave y elegante vitalidad la *Suite de danzas escocesas*. Complemento a sus obras de mayor calado, el disco se deja escuchar con agrado, gracias también a las buenas versiones de Lloyd-Jones.

Claire Vaquero Williams

ANCHIETA:
Missa de Nostra Dona. CAPILLA PEÑAFLORIDA. MINISTRILES DE MARSIAS. Director: JOSEP CABRÉ. NB 012 (Diverdi). 2007. 63'. DDD. **PN**



Nuevo disco de la Capilla Peñaflorida y los Ministriles de Marsias para la editora vasca NB, que continúa sacando a la luz obras del patrimonio musical peninsular pertenecientes a compositores muy poco frecuentados, con especial atención a los naturales del País Vasco. Es el turno ahora de Juan de Anchieta, nacido en Azpeitia en 1462, cantor en la capilla de Isabel la Católica y capellán y maestro de capilla de su hija Juana la Loca hasta que su avanzada edad le obligó a abandonar Tordesillas para morir poco después como párroco en su villa natal.

Ahora bien, Juan de Anchieta no es precisamente de los menos frecuentados, ya que no es ésta la primera grabación del conjunto vocal vasco dedicado a

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 €

su obra, pues para otros diferentes sellos han grabado anteriormente la *Missa sine nomine* y la *Missa Rex virginum*, esta última coincidente en parte con la contenida en este disco, tal como puede leerse en las interesantes notas que lo acompañan firmadas por el musicólogo Emilio Ros-Fábregas, cuya edición del llamado manuscrito de Barcelona (M. 454), perteneciente a la Biblioteca Nacional de Catalunya, ha sido la fuente tomada para la grabación de la *Missa de Nostra Dona*. La misa comprende los números del ordinario salvo el *Credo* y otros del propio para las fiestas de la Virgen y se cierra con una Salve, según era costumbre hacer en estas festividades. El disco incluye también las cuatro obras en lengua vernácula que se conservan de Anchieta y que se encuentran en el *Cancionero de Palacio*, aunque tres de ellas se recogen en versión meramente instrumental.

El conjunto Capilla Peñaflorida, que toma su nombre del Conde de Peñaflorida, uno de los célebres ilustrados "Caballeros de Azcoitia", tiene una inigualable experiencia en la interpretación de obras polifónicas del renacimiento y del temprano barroco y no digamos de las de Juan de Anchieta en particular. Sus habituales colaboradores Ministriles de Marsias desarrollan al mismo nivel el papel tan característico de la interpretación de música sacra en España (corneta, chirimías, bajón y sacabuche) como complemento de los cantantes. A este paso, NB va a acabar metiendo más goles que Zarra. Goles en cultura musical, que tan necesarios son en un país pendiente casi solamente de los otros.

José Luis Fernández

BACH:
Fugas de "El clave bien temperado". CUARTETO EMERSON. DA-HONG SEETOO, violín. DEUTSCHE GRAMMOPHON 002894777458 (Universal). 2007. 52'. DDD. 



La escritura de Bach en *El clave bien temperado* tiene una calidad y una pureza de líneas que trasciende el idiomatismo instrumental. Ello hace plausible su interpretación por múltiples combinaciones instrumentales distintas a la original. Véase como ejemplo de esto la infinidad de versiones pianísti-

Anne-Sophie Mutter y Valeri Gergiev

DE SOFIA A (ANNE-)SOPHIE

BACH: Conciertos para violín BWV 1041 y 1042.

GUBAIDULINA: In tempus

præsens. ANNE-SOPHIE MUTTER, violín. TRONDHEIM SOLOISTS.

SINFÓNICA DE LONDRES. Directores: ANNE-SOPHIE MUTTER, VALERI GERGIEV. DEUTSCHE GRAMMOPHON 00289 477 7450 (Universal). 2008. 63'. DDD.

 PN

Mucho se ha hecho esperar el encuentro entre Sofia Gubaidulina y Anne-Sophie Mutter, al que parecían abocar tanto el compromiso de la violinista alemana con la creación actual cuanto el gusto de la compositora por el género concertante y su colaboración con solistas de la talla de Kremer (*Offertorium*, 1980/86), Bashmet (*Concierto para viola y orquesta*, 1996) o Bezaly (...*El engañoso rostro de la esperanza y la desesperación*, 2005).

Nunca es tarde si la dicha llega: *In tempus præsens* (2006/07), cuyo estreno español está previsto en la *carta*

blanca que la ONE ofrece a la compositora de Chistopol en enero del próximo año, es obra, sin duda, mayor. No tanto por una nutrida orquestación que, sin embargo, rara vez supone una atmósfera pesante, sino por su intenso lirismo, la evidencia de su conflicto dramático y la apertura interior (tan propia de su autora) de espacios contemplativos —el inicio del concierto, la *cadenza* solista— o irónicos, como en la *scherzante* sección central.

El emparejamiento con dos conciertos de Bach, servidos con parca ornamentación, *tempi* ajustados y contrastes moderados, es una opción consciente: el coral *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* —ya usado por Gubaidulina en una obra de 1993— sobrevuela varios momentos del concierto, reflejando la cercanía espiritual entre la compositora y el músico de Eisenach, y trae a la memoria el "sacrificio" del tema de la *Ofrenda musical* en



su propio *Offertorium*.

A buen entendedor... La Mutter impone su arrolladora presencia y su inconfundible timbre, y la toma de sonido destaca la impetuosa dirección y claro concepto formal de Gergiev, en tanto el ejemplar promocional de DG adjunta un DVD, descargable en la página web de la discográfica, que incluye entrevistas y extractos de las sesiones de grabación de esta búsqueda de un *tempo* musical *presente*, de nuestro propio tiempo sonoro.

Germán Gan Quesada

cas habituales. No está ahí, por tanto, el problema de las lecturas que el Emerson hace de una selección de fugas a cuatro y cinco voces de *las 48*. Aducen ellos, además, en las notas que acompañan al disco, que el hecho de escuchar las voces en instrumentos diferenciados ayuda al oído a percibir el desarrollo del entramado polifónico. Cierto, y por tanto ninguna objeción a ese respecto; tampoco hay grandes peros que poner al hecho de que, en los casos en que el tenor sobrepasa el umbral grave de la viola, haya que "arreglar" la situación modificando tesituras; o que, en ciertas armaduras impracticables en los instrumentos de cuerda, las tonalidades originales hayan sido modificadas semitono arriba o abajo. Hasta ahí, como dirían ellos, *no problem*.

Lo que ya no cuela tanto es la monotonía. Hace mucho tiempo que la praxis interpretativa olvidó aquello de que Bach había de sonar plano. Ahí es donde estas versiones fallan. Indiscutiblemente, hay que reconocer homogeneidad estilística *inter pares* y un cuidado exquisito de ataques y afinación. ¡Sólo faltaría! Sin embargo, la excesiva prudencia, los *tempi* generalmente cansinos y los ataques academicistas no consiguen ir

más allá de un resultado general anodino. Sólo en los momentos en los que estos músicos consiguen quitarse el corsé —*BWV 861* o *BWV 869*, por citar dos ejemplos claros— y atreverse, siquiera un poquito, a que los fraseos prescindan del *legato* y el *vibrato* permanente y busquen un mayor juego en los acentos, la música florece y —entonces sí— habla por sí misma, independientemente del instrumento que le dé vida.

Juan García-Rico

BACH:
Conciertos de Brandeburgo BWV 1046-1051. MUSICA FLOREA. Director: MAREK STRYNCL. 2 CD SUPRAPHON SU 3942-2 (Diverdi). 2006. 90'. DDD. 



Marek Stryncel parece remitirse al espíritu radical con el que Reinhard Goebel afrontó esta popular serie de conciertos hace más de 20 años en un registro que, obviamente, ya no produce el impacto que las grabaciones del genial violinista alemán provocaron en los años 80 del siglo pasado. Son versio-

nes de *tempi* rápidos, articulaciones muy marcadas, sonoridades acres y ataques afilados, en las que brilla especialmente la sección de cuerdas de Musica Florea, un estupendo conjunto checo ya bien conocido por los barocófilos.

En el *Concierto n.º 1* llama la atención el timbre descarnado de las trompas naturales, no siempre igual de afinadas, pero que marcan a la perfección el tono rústico, de gran vigor rítmico, de la obra; mucho más lírico resulta en cambio el *Concierto n.º 2*, en especial su elegantísimo Andante, con una trompeta en los tiempos extremos muy brillante y ajustada; volcánico el *n.º 3*, sin alcanzar el paroxismo de Goebel, pero muy intenso y ágil, sin que ello afecte significativamente a la claridad ni a la delicadeza del fraseo; vuelta al lirismo con el *Cuarto*, con un violín solista punzante y agreste, que se combina con la sonoridad más amplia y fluida de las flautas dulces hasta una fuga final equilibrada y transparente; muy refinado en el fraseo el *Quinto*, acaso algo impersonal la cadencia clavicinística en el primer movimiento y un tanto premioso el *Affettuoso* que, en cualquier caso, destaca por la bella mezcla tímbrica conseguida; en la línea del *Tercero* el *n.º 6*, por momen-

tos fulgurante, pero de líneas claras y profundas, con abundantes relieves y matices, muy sugerente la mezcla tímbrica conseguida con las familias de la viola da gamba y del violín, sobre todo en un final espléndido por su brillo y su ímpetu rítmico. Interesante opción.

Pablo J. Vayón

BEETHOVEN:

Concierto para piano y orquesta nº 1 en do mayor op. 15. Concierto para piano y orquesta nº 5 mi bemol mayor op. 73. FRANÇOIS FRÉDÉRIC GUY, piano. FILARMÓNICA DE RADIO FRANCIA. Director: PHILIPPE JORDAN. NÄIVE V 5084 (Diverdi). 2008. 76'. DDD. **PN**



He aquí muy destacables interpretaciones de estos conciertos, en espíritu y en letra, lo cual decanta unos resultados de muy alta calidad y fuera de las vías usuales en tan grabadas y tocadas obras.

Una planificación muy cuidada de los planos y las dinámicas, muy atenta al desarrollo temático, arrojan una claridad sin frialdad, y dan como resultado unas interpretaciones de transparencia inusitada. A partes iguales, los méritos para solista y director, bien secundados por la orquesta. Es la claridad la que predomina, pero al propio tiempo hay una continuidad en el discurso musical de muchos quilates. Las obras aparecen como renovadas, en un gran respeto a lo escrito.

En los tiempos lentos hay expresión sin amaneramientos, y François Frédéric Guy está impecable, tanto en su discurso y el juego con la orquesta como en las cadencias, sin falso poderío. Así pues, unas "nuevas" interpretaciones de los dos conciertos, que nos hacen esperar expectantes los que restan del total de los cinco escritos para este instrumento por el genial sordo.

José Antonio García y García

BIBER:

Sonatas del Rosario. RICCARDO MINASI, violín. BIZZARRIE ARMONICHE. 2 SACD ARTS 47735-8 (Diverdi). 2005. 125'. SACD. **PN**

Salvo improbable descalabro en la segunda parte, la primera parte de su grabación (véase SCHERZO, nº 221, pág. 79) hace seguramente de las de Monica Huggert

Jocelyne Cuiller

DELICIAS PARA EXPERTOS Y AFICIONADOS

C. P. E. BACH: Rêveries pour connaisseurs et amateurs. JOCELYNE CUILLER, clavicordio. FUGA LIBERA FUG536 (Diverdi). 2007. 56'. DDD. **PN**

El llamado *estilo sentimental* de Carl Philipp Emanuel Bach se ajusta de forma especialmente adecuada a la sonoridad del clavicordio, que de hecho fue el instrumento preferido del compositor, tanto que cuando en 1781 decidió deshacerse de uno de sus clavicordios fabricados por Silbermann, se lo entregó al amigo comprador con una dedicatoria musical, su *Abschied von Silbermannschen Klavier Wq 66* (Adiós a mi clavicordio Silbermann), una deliciosa y melancólica página de poco más de cinco minutos que cierra este precioso CD que al músico dedica Jocelyne Cuiller.

El resto del programa incluye piezas tardías de la producción del compositor, salvo la *Sonata en la menor*, datada en 1759 y conservada en un manuscrito berlinés. Destaca por su poder expresivo, cercano al de *Wq 66*, el Cantabile de la *Sonata Wq 55 nº 3*, incluida en la primera colección de *Seis Sonatas para expertos y aficionados* publicadas en Leipzig en 1779, misma denominación de otras ediciones posteriores de donde salen rondós y fantasías que completan un disco cuyo título es deudor a medias de estas series de obras, pues la otra mitad proviene de una obra de Rousseau, *Les rêveries d'un promeneur solitaire*, que Dominique Perrin utiliza para componer unas exquisitas y evocadoras notas, que recomiendo efusivamente.

Las interpretaciones, en



dos instrumentos copias de Hubert (1785) y Friederici (1773), son también estupendas, con articulaciones que combinan con gran poder expresivo *stacatto* y *legato*, una elegantísima fluidez en el manejo de la agógica y una extensísima gama de detalles ornamentales. Música deliciosa, al tiempo sensual y romántica, tocada con una delicada y cálida sensibilidad.

Pablo J. Vayón

Maria Callas

UN TESORO AL DESCUBIERTO

BELLINI: La sonnambula. MARIA CALLAS (Amina), FIORENZA COSSOTTO (Teresa), EDITH MARTELLI (Lisa), NICOLA MONTI (Elvino), NICOLA ZACCARIA (Conde). CORO Y ORQUESTA DE LA PICCOLA SCALA DE MILÁN. Director: ANTONINO VOTTO. 2 CD TESTAMENT SBT2 1417 (Diverdi). 1957. 121'. ADD. **PN**

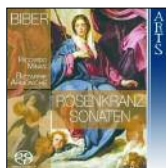
La aparición de un registro inédito de Maria Callas es siempre un acontecimiento excepcional para los amantes del arte. La soprano griega recreó el rol de Amina de *La sonnambula*, que debutó en la Scala en 1955 y más tarde en Colonia, de las que existe constancia discográfica, al igual que existe una grabación comercial. Ahora y procedente del archivo de Walter Legge, el mítico productor de EMI, se nos propone la función

que Callas cantó en el Festival de Edimburgo de 1957. Una vez más, sorprende su gran capacidad expresiva, que penetra con profundidad, la inteligencia para contener una voz potente hasta generar un belcantismo puro, el canto *legato*, la calidad de sus pianísimos y la seguridad en el registro agudo, iniciando la obra midiendo sus fuerzas pero adentrándose en el personaje con una profundización que conmueve, en una maduración donde está presente cada detalle, desde la alegría del amor hasta el dolor por el rechazo y el gran júbilo final, pudiéndose comprobar que cada versión del personaje es distinta e impactante. Nicola Monti fue un tenor ligero del estilo de la época, con una musicalidad muy elevada y un fraseo elegante y cuidado, como



los "tenore di grazia", aunque para este tipo de repertorio quedaba en ocasiones algo limitado en la zona aguda. Completaron el reparto la delicada Edith Martelli, la intensidad de Fiorenza Cossotto y la corrección de Nicola Zaccaria, dirigidos por Antonino Votto, gran conocedor de las voces y músico que domina el arte de concertar.

Albert Vilardell



y Sonnerie las *Sonatas "del Rosario"* de Biber actualmente más recomendables entre las disponibles, pues en su favor juega principalmente la integración

más completa hasta ahora conocida de todos los puntos de vista interpretativos desde los que se puede abordar esta poliédrica composición. A pesar de contar con acompañamientos también muy ricos, Minasi y Bizzarrie Armoniche se decantan más bien por el contraste entre los momen-

tos de extroversión e introversión, de manera que el oído se ve una y otra vez sorprendido, así en la *Séptima Sonata "La flagelación de Jesús"*, por giros del discurso siempre inesperados aunque nunca excesivamente bruscos. En cuanto a virtuosismo, aquí no hay nada que envidiar ni siquiera a

Walter Reiter y el Ensemble Cordaria (véase SCHERZO, n° 227, pág. 75), pero con la ventaja de que en ningún momento llega a ocupar el primer plano de la atención, y el verdadero competidor en este respecto sería Gunar Letzbor (véase SCHERZO, n° 120, pág. 80). Y aún debe quedar un hueco en el corazón del amante de esta obra prodigiosa para el delicado, intimista enfoque de Odile Edouard (véase SCHERZO, n° 164, pág. 74). Como se ve, sin ni mucho menos haber agotado todas las posibilidades existentes, el panorama es amplio, diverso y de una calidad media extraordinaria, de modo que la decisión de cuál escuchar siempre dependerá sobre todo del ánimo del oyente. En esas condiciones, ya es un gran mérito de este registro que de él se pueda asegurar que no sobrará en ninguna discoteca.

Alfredo Brotons Muñoz

BOCCHERINI: Seis Sonatas para piano con acompañamiento de violín op. 5. Seis Sonatas en tres partes.

FRANCO ANGELERI, fortepiano; ENRICO GATTI, violín. GALIMATHIAS MUSICUM. 2 CD BRILLIANT 93363 (Cat Music). 1991. 136'. DDD. PE



Reedición de dos antiguas grabaciones licenciadas por el sello Tactus. Las *Sonatas op. V* de Boccherini (para piano y violín, y el orden de los instrumentos no es baladí, porque aquí el teclado lleva la voz cantante) fueron publicadas en París en 1769 y pasan por formar una de sus más famosas colecciones camerísticas. Menos conocidos son sus tríos de 1781 (editados también en la capital francesa), pues no otra cosa son estas seis sonatas, que añaden a la parte de teclado un acompañamiento de violín y violonchelo, aunque su carácter es muy parecido a las piezas de la *Op. V*, con el piano como voz principal.

El violinista Enrico Gatti es el factor común de ambos registros. En la *Op. V* acompaña a Franco Angeleri y en los tríos, a Laura Alvini y al violonchelista Roberto Gini, formando los tres el conjunto Galimathias Musicum. Las versiones de la *Op. V* son estupendas. Muy poco conocido, Angeleri se muestra como un pianista ágil y de gran sensibilidad, obteniendo de su instrumento de época una sonoridad dinámicamente muy contrastada y muy elegante y flexible en materia de

David Plantier

BIBER SACRO Y PROFANO

BIBER: *Fidicinium sacro profanum*. LES PLAISIRS DU

PARNASSE. Director: DAVID PLANTIER. ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT080701 (Harmonia Mundi). 2007. 72'. DDD. PN

Publicado en Núremberg en 1683, el *Fidicinium sacro profanum* es una colección de doce sonatas, las seis primeras a cinco voces (dos violines, dos violas y continuo), notable equilibrio instrumental y apreciable densidad de texturas, el resto a cuatro (dos violines, viola y continuo), algo más ligeras y con protagonismo especial del primer violín. Se trata de una de las colecciones menos grabadas de Biber, desde luego bastante menos que las *Sonatas del Rosario* o las *Salzburgo 1681*, preferidas por

multitud de violinistas barrocos. Guardo un magnífico recuerdo del antiguo registro del Clemencic Consort (con un jovencísimo Hiro Kurosaki de primer violín) para el sello Accord y uno no tan bueno del de The Purcell Quartet para Chandos (hay al menos una tercera integral, en el sello Ramée, que no he escuchado).

Al frente de Les Plaisirs du Parnasse, David Plantier ofrece una visión renovada de esta magnífica música, más clara y ágilmente articulada que la de Clemencic, más intensa y vigorosa que la del Purcell Quartet, tocada en general con más precisión y virtuosismo. En la primera mitad de la serie, destaca el equilibrio entre las partes, aunque haya pasajes en los que el continuo (de generosa variedad: violonchelo,



violone, órgano, tiorba) quede algo oscurecido, sobre todo, el timbre siempre sugerente de la cuerda pulsada. Más brillante resulta el resto, que combina diálogos intensos y chisposos en los abundantes fragmentos imitativos y una elegancia en el fraseo que concede a muchas partes un tono de talante casi improvisado.

Pablo J. Vayón

fraseo y de agógica. Se apoya además en un Gatti de agudos descarnados y agrestes, lo que potencia el color y el contraste y termina dando forma a sonatas de gran atractivo por su vigor y su vitalidad. Algo diferentes suenan los tríos, más apagados, con contrastes mucho más comedidos y un acompañamiento que queda algo emborronado por la poca presencia y el sonido demasiado opaco del violonchelo de Gini. Alvini se muestra en cualquier caso como una pianista de depurada técnica y exquisita musicalidad, que resulta especialmente encantadora en los minutos y muy delicada en los tiempos lentos (el arranque, Moderato e arioso, de la *Sonata n° 4* roza lo arrebatador). Al precio de Brilliant, una opción a tener muy en cuenta.

Pablo J. Vayón

BRAHMS: Danzas húngaras. Piezas op. 76. Valses op. 39. CÉDRIC TIBERGHIEEN, piano. HARMONIA MUNDI 902015. 2008. 71'. DDD. PN



Cédric Tiberghien proviene del Conservatorio de París y posteriormente ha pasado por las clases de Dimitri Bashkirov, Leon Fleisher,

György Sebök y Alexis Weissenberg, entre otros. Su currículum encierra multitud de galardones y premios y su tocar es sensato y vinculado a la música que tiene entre manos. Nítidamente el intérprete va iluminando el repertorio, con coherencia y dotes comunicativas. Tiberghien sabe imprimir a las partituras ese halo poético tan necesario (y a veces tan difícil de encontrar), esa delicadeza que es fruto de un enfoque sincero y noble. Su Brahms es pulcro y lírico, con un sentido del fraseo espontáneo y original. Su sensibilidad, tal y como se percibe a través del disco, es depurada y rica en contrastes; pasión controlada que produce una expresividad sosegada. Sus emociones son también ricas pero temperadas, funden sensatez con arrebatado. Es un pianista bien armado técnicamente, creativo y que demuestra gusto cuando interpreta. Tanto los *Valses* como las *Piezas op. 76* en sus manos alcanzan presencia y corporeidad; lleno de sutilezas se mueve por todos los registros del piano con confianza y seguridad. En fin, muy recomendable este joven pianista cuyas capacidades parecen de alto vuelo.

Emili Blasco

BRAHMS: Sonatas para violonchelo y piano n°s 1 y 2. Transcripción para violonchelo de la Sonata para violín y piano op. 78. MARC COPPEY, violonchelo; PETER LAUL, piano. AEON AECD 0867 (Diverdi). 2007. 79'. DDD. PN



Aunque menos conocidas que las tres sonatas para violín y piano, las dos para violonchelo nos traen al Brahms más íntimo y poético. El violonchelo era uno de los instrumentos que el de Hamburgo estudió en su primera juventud y quizá por ello siempre se acercó a él con cautela no exenta de cierto recelo, como si fuera algo demasiado cercano a lo más secreto de su ser. La *Primera Sonata*, por ejemplo, necesitó tres años, de 1862 a 1865, para tomar forma, sin que ello le reste un ápice de unidad, definida como está por un mismo color sombrío, por una estructura desnuda, incluso simple, y por una inspiración evocadora, cercana y llena de humanidad. La *Segunda Sonata* (1886), en cambio, es como el reverso de una misma moneda

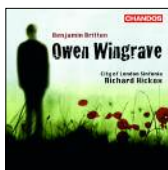
con sus acentos más heroicos y francos, y una escritura para el violonchelo más rica y variada, de tal modo que da el efecto de ser una obra más juvenil que aquella que la antecede en el catálogo. La grabación se completa con la *Sonata para violín y piano op. 78*, en una transcripción para violonchelo aparecida en 1897 y probablemente debida al mismo Brahms, donde incluso la parte de piano está variada para adaptarse a la tesitura del nuevo instrumento. Así, y en este formato, la obra se nos revela aún más íntima y callada.

El componente concentrado y lírico de la música está convenientemente puesto de relieve en esta interpretación. El violonchelo adquiere en manos de Coppey, al que apasiona esta música como bien refiere en las reflexiones publicadas en el cuadernillo, un aliento y unas inflexiones particularmente humanas. Las obras parecen respirar, latir y emocionan. Un muy buen trabajo.

Juan Carlos Moreno

BRITTEN:

Owen Wingrave. PETER COLEMAN-WRIGHT (Owen), ALAN OPIE (Spencer), JAMES GILCHRIST (Lechmere), ELIZABETH CONNELL (Miss Wingrave), JANICE WATSON (Mrs. Coyle). CITY OF LONDON SYMPHONIA. Director: RICHARD HICKOX.
2 CD CHANDOS CHAN 10473(2) (Harmonia Mundi). 2007. 117' DDD. **PN**



Benjamin Britten escribió *Owen Wingrave* para la televisión de la BBC. Recibió el encargo en 1967, escribió la ópera entre 1969 y 1970 y ésta se emitió en 1971. Se trata de un intenso alegato pacifista en la línea del pensamiento del autor, en el que los valores guerreros y su asunción por una familia de raíces militares son puestos en cuestión con eficacia a través del libreto de Mayfawny Piper basado en un relato de Henry James. La música es muy de la casa, comenzando por el arranque "gamelanésco" y siguiendo por la división camerística de la orquesta a lo largo de la partitura. No es una de sus obras maestras pero funciona muy bien, emociona y pone patas arriba muchas ideas asumidas al respecto. Para los buenos aficionados hay dos

Cuarteto Casals

UN RETO

BRAHMS: Cuartetos de cuerda. Quinteto con piano.

CUARTETO CASALS. CLAUDIO MARTÍNEZ MEHNER, piano.
2 CD HARMONIA MUNDI HMI 987074.75. 2007. 136'. DDD. **PN**

Este doble CD puede considerarse como el empeño fonográfico más ambicioso de la carrera del ya importante cuarteto español. En general y aunque obviamente su visión brahmsiana madurará con los años, los jóvenes intérpretes salen más que airosos del no fácil reto. Tanto los planteamientos como los resultados sonoros de estos tres cuartetos son muy convincentes. Magnífico el concepto del *Primer*, con la simetría de los dos urgentes movimientos extremos basculando sobre los dos nostálgicos centrales. Desasosegante el Allegro inicial, atractivamente coloreado el Allegretto, con una intervención sumamente sugerente de la viola, y de un nervio admirable

el Allegro final. De igual modo, el hermano de la *Op. 51*, el *Segundo* goza de una soñadora exposición del tema cantable en el Allegro non troppo inicial, contrastando con el sentido auténticamente trágico otorgado al cierre de este tiempo, sentimiento que parece transmitirse al lirismo triste del Andante moderato. Acaso se le pudiera sacar más partido al contraste de secciones del Quasi minuetto, pero el impulso —podría traerse a la memoria alguno de los *Rasumovski* beethovenianos— del Finale es ciertamente contagioso. El muy diferente *Tercero* surge en toda la alegría primaveral del Vivace —aquí los dos violines tienen algún ligero problema de redondez de sonido—; tras el elocuente Andante, en el Agitato, el protagonismo tímbrico vuelve a estar a cargo de la viola. Por fin, en el Poco allegretto domina la serenidad y el atractivo de los colores instrumentales, si bien tampoco



hubiera sobrado algo más de contundencia expositiva. No tan interesante el acercamiento al *Quinteto*, con un Allegro non troppo un punto lacrimógeno, compensado por la cantabilidad del Andante. El nervioso, punzante Scherzo se queda un poco corto en cuanto a dimensión sinfónica y el piano suena algo percusivo. El teclado sobrenada tal vez en exceso en el Finale, pero obviamente el movimiento disfruta de un magnético sentido de la direccionalidad.

Enrique Martínez Miura

grandes *Owen Wingrave*, a saber: en disco compacto, el primero que se grabó y que recogía el reparto del estreno televisivo —Luxon, Pears, Baker, Harper— dirigido por Britten y sólo disponible en el volumen I de las óperas del autor, junto a *Albert Herring*, *Billy Budd* y *Peter Grimes* (Decca, 8 CD); en DVD la formidable versión dirigida por Kent Nagano (Arthaus) y con Gerard Finley como inolvidable Owen. Con ambas versiones uno tiene una idea perfectamente cumplida de la pieza. La que llega ahora a cargo de Richard Hickox posee ventajas e inconvenientes. Entre aquéllas, la estupenda dirección de Hickox y la prestación del tenor James Gilchrist en el papel de Lechmere y la soprano Elizabeth Connell como Miss Wingrave. Sin embargo, hay una pega importante, que es la voz, demasiado mayor para el papel, del barítono Peter Coleman-Wright, que priva a Owen del impulso mucho más juvenil que le daba Finley —además, y como es sabido, grandísimo actor. En resumen, que siendo una lectura honrada y muy cabal, la verdad es que esta de Hickox no aporta nada nuevo y las cosas siguen como estaban.

Claire Vaquero Williams

BUXTEHUDE:

Obras completas vol. 7. Arias, conciertos y cantatas. CORO Y ORQUESTA BARROCOS DE ÁMSTERDAM. Director: TON KOOPMAN.
2 CD CHALLENGE CC72246 (Diverdi). 2006-2007. 147'. DDD. **PN**



Prosigue el magnífico empeño de Koopman con la entrega séptima, tercera de las vocales, pues como se sabe la edición alterna registros teclísticos con producciones cantadas. No hay solistas llamativos en estos dos discos, pero si ello restringe un tanto las prestaciones, a cambio otorga una apreciable homogeneidad al conjunto. Las versiones de las obras se mueven entre la intimidad camerística de *Nichts soll uns scheiden von der Liebe Gottes* y la brillantez algo mundana de *Nun danket alle Gott*. A pesar del pequeño volumen de la voz de la soprano, *Ich habe Lust abzuschneiden* se impone por su naturalidad y sencillez. Esa misma falta de artificiosidad melódica —poco menos que popular— la encontramos en *Mein Gemüt erfreuet sich o Entreisst euch, meine Sinnen*. Koopman hace justicia a *Eins bitte ich vom Herrn*, probablemente

la composición de más amplio aliento de las aquí seleccionadas, subraya sin afectación el lado ceremonial de *Klinget für Freuden, ihr lärmten Klarinen* y expone con ingenua alegría *Klinget mit Freuden, ihr klaren Klarinen*. Por su frescura y musicalidad, un importante hito en la serie buxtehudeana de Koopman.

Enrique Martínez Miura

CERVELLÓ:

Obra para piano: Arabesque, Preludiando, A Franz Schubert, Studio-Fantasia, Moment musical, Petita suite, Pensament, Intermezzo, Un sospir, Balada a Rubinstein. JOSÉ ENRIQUE BAGARIA, piano.
COLUMNA MÚSICA 1CM0187 (Diverdi). 2007. 46'. DDD. **PN**



Acertadísima la idea de Columna Música de producir este CD y espléndida su calidad artística. Jordi Cervelló (Barcelona, 1935) se ha venido conociendo, fundamentalmente, por su obra para los instrumentos de arco —no en vano él mismo fue violinista, que hubo de dejar la práctica activa por un accidente

aunque continuó después la labor como un experto pedagogo del instrumento— y por sus piezas sinfónicas. Ahora se nos ofrece aquí una antología de su obra para piano, con composiciones escritas entre 1973 y 2007. Los resultados son un verdadero goce para el escucha. Estamos ante un autor que compone en momentos de estricta necesidad, que atiende a las exigencias de su espíritu, utilizando la técnica que considera más adecuada en cada una de sus obras y sin forzar artificialmente posibles sumisiones a modernidades mal entendidas. Resonancias impresionistas, toques postimpresionistas, atmósferas románticas... Traslado de resonancias de violín al piano, ecos intimistas, extroversión con intención pedagógica... Es lo mismo. Las piezas recogidas en el presente compacto tienen la característica común de participar de una música hondamente gestada, que se ha dejado llevar por las razones del corazón y del sentimiento. Una música de gran finura que penetra en quien la escucha por la fuerza de su personal melodismo, su poder de seducción y su sinceridad. En realidad, Jordi Cervelló nos parece un neorromántico en toda la acepción positiva de la palabra. La estupenda interpretación del joven José Enrique Bagaria (Barcelona, 1978), un sólido valor emergente, se erige en conductor adecuado de los mensajes del compositor. Con sonido bellissimo y pleno, notándose además la perfecta sintonía entre autor e intérprete. Lo dicho: un disco para gozar.

José Guerrero Martín

CHAIKOVSKI:

Cuarteto para cuerda nº 2 en fa mayor op. 22. Sexteto para cuerda en re menor op. 70 "Souvenir de Florence". RAMI SOLOMONOW, viola; JOHN SHARP, violonchelo. CUARTETO VERMEER. CEDILLE CDR 90000 017 (Gaudis), 1994. 74'. DDD. **PN**

Cuarteto para cuerda nº 1 en re mayor op. 11. Cuarteto nº 3 mi bemol menor op. 30. CUARTETO VERMEER. CEDILLE CDR 90000 056 (Gaudis), 2001. 67'. DDD. **PN**



Es un alarde, no hay que desmenazar. Al lenguaje que llega este cuarteto reproduciendo a Chaiikovski se llega a través de ahon-

Benoît Haller

LUZ MERIDIONAL

BUXTEHUDE: Membra Jesu

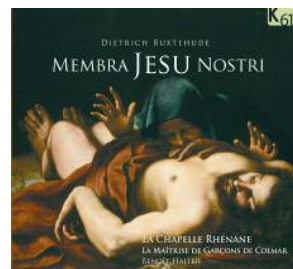
Nostri. TANYA ASPELMEIER, sopranos; ROLF EHLERS, contralto; JULIAN PRÉGARDIEN, tenor; BENOÎT ARNOULD, bajo. LA MAÎTRISE DE GARÇONS DE COLMAR. LA CHAPELLE RHÉNANE. Director: BENOÎT HALLER. K617207 (Harmonia Mundi). 2007. 61'. DDD. **PN**

Benoît Haller realiza una magnífica lectura de esta obra maestra desde una óptica de luz meridional. Su combinatoria del colorido instrumental y vocal nos presenta este ciclo de cantatas con una vitalidad palpante. La flexibilidad instrumental que permite la partitura abre un campo plausible a la creatividad del músico francés que, en general, ofrece resultados interesantes. Ejemplo de esta indagación tímbrica son las recreaciones del continuo en *Ad pedes*, primero de los siete segmentos, combinando clave, arpa, tiorba y un portativo para el que se escogen registros flautadas singularmente bellas. Igualmen-

te, el papel protagonizado por el fagot en la interacción con la voz solista en *Ad pectus*, o la variedad general de ataques en unas cuerdas ágiles e incisivas que, como en *Ad manus*, realzan en muchos momentos el potencial dramático de las magníficas disonancias.

La gama de *tempi* recalca con mayor frecuencia en la zona rápida del espectro, tomando algunas páginas un carácter vitalista casi danzante, como *Ad faciem*. No pierde por ello la ocasión de reposar aquellos puntos clave donde la retórica del texto demanda una intensidad dramática mayor, como en la hermosa *Ad ubera portamini* o en *Ad cor*.

Vocalmente, la opción de otorgar a niños las líneas agudas del *tutti* aporta una frescura de color atractiva, aunque no siempre suficiente para contrarrestar la falta de claridad en la articulación del coro. Su empaste está bien equilibrado en las masas pero carece de una transparencia que habría sido



de agradecer.

El segundo talón de Aquiles del registro se encuentra en la elección para el papel contralto solista de un Ehlers estrecho de medios e insuficiente para equilibrar los tríos que comparte con las excelentes aportaciones de Prégardien y Arnould como tenor y bajo, respectivamente. Sensacionales, por lo demás, las intervenciones de las tres sopranos que cierran el elenco solista, muy especialmente las de Révidat y Haller en *Ad latus*. Globalmente, un disco destacable.

Juan García-Rico

dar horas y horas en el mensaje. Aparte del empaste, el peso de los sonidos y la asunción justa de su papel por cada instrumentista en cada momento, ese hábito enfermizamente romántico de los pentagramas, la solidez del mensaje en su plasmación sonora, quedan a una altura desusada.

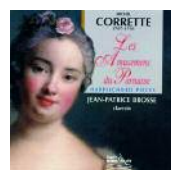
Los registros tienen años: siete cuando menos entre el contenido del primer disco y el segundo, y entre éste y la actualidad. No hay diferencias advertibles. Es como si estuvieran grabados en sesiones sucesivas y en un corto espacio de tiempo.

No lo piensen dos veces.

José Antonio García y García

CORRETTE:

Les amusements du Parnasse (Libros II y III). JEAN-PATRICE BROSSE, clave. PIERRE VERANY PV708021 (Harmonia Mundi). 2006. 62'. DDD. **PN**



Michel Corrette publicó en 1750 *Les amusements du Parnasse*, *Brunettes*, *et les plus jolies airs à la mode avec des variations pour le clavecin*,

1^{er} livre, conteniendo sólo ocho piezas construidas a partir de melodías populares tratadas en forma de variaciones. En 1754, el compositor dio a la luz un tercer libro de *Amusements* que pretendía aprovecharse del éxito obtenido por la compañía de los italianos en el *Concierto Espiritual* de París en 1752 y el subsiguiente estallido de la *Querelle des bouffons*, vertiendo al clave famosas arias italianas, algunas de compositores hoy por completo desconocidos (como Doletti o Attila), otros apenas recordados (Rinaldo, Sodi, Paganelli), alguno medianamente famoso (Valentini), pero sobre todo del celeberrimo (entonces y ahora) *Signore Pergolese*, de quien ofrecía tres números del *Stabat Mater*, un aria de *La serva padrona* y dos más de *El maestro de música*, en realidad un pastiche basado en Auletta. Liberada de la función meramente evocativa y difusora que jugó en su época, esta ligera a la par que elegante música de divertimento resulta una gozada en las manos de un auténtico especialista en el clave francés. Jean-Patrice Brosse privilegia siempre la melodía principal, tejiendo en su torno acompañamientos vivaces, enérgicos y claros.

Pablo J. Vayón

COUPERIN:

Piezas para viola. PHILIPPE PIERLOT Y EMMANUEL BALSSA, violas da gamba; EDUARDO EGÜEZ, tiorba y guitarra; PIERRE HANTAÏ, clave. Director: PHILIPPE PIERLOT. MIRARE MIR 040 (Harmonia Mundi). 2007. 68'. DDD. **PN**




François Couperin no fue violagambista y eso se nota en su (escasa) producción para la viola, escrita de forma que su ejecución se hace muy difícil para los intérpretes. Acaso por ello también que no se toque demasiado. Las dos suites parecen querer conjugar la idea de los *Gustos reunidos*, pues la primera parece escrita como una típica suite francesa, mientras que los cuatro tiempos de la segunda la aproximan al espíritu de la sonata italiana. Pierlot ha completado el disco con dos *Conciertos*, compuestos mediante la transcripción de obras extraídas de diferentes *Órdenes* para clave, aunque en el segundo de ellos (que recuerda a la suite, pues las cuatro piezas que lo integran están en el tono de la), incluye también el *Plainte pour les violes* del *Décimo Con-*

cierto de *Los gustos reunidos*.

Muy bien acompañado en el continuo, Philippe Pierlot ofrece interpretaciones sugerentes, lentas, en las que privilegia las sonoridades más dulces de la viola. Son versiones intimistas, con contrastes suaves, en las que la viola asume protagonismo absoluto, dejando al continuo (de mucha calidad, ya se ha dicho) en un segundo plano que en el caso de los instrumentos de cuerda pulsada roza a menudo el silencio. En la hermosísima Sarabande grave de la *Suite n.º 1* o en la Pompe fúnebre de la *n.º 2* el músico belga consigue cotas notables de emoción, pero a otras piezas les falta un punto de intensidad, de fuerza y vigor, así las danzas de la *Suite n.º 1* suenan en general algo alicaídas y ni siquiera en el *Plainte* se encuentra la hondura que podría esperarse.

Pablo J. Vayón

DELLEN:

Cuartetos de cuerda. CUARTETO DE UTRÉCHT. MDG 603 1436-2 (Diverdi). 2006. 67'. DDD.  PN




Un paisaje apocalíptico, de esos imposibles que parecen surgidos de una pesadilla de De Chirico y Dalí, pero sin la luz mediterránea que define a éstos. Así es el cuadro *El testimonio inútil*, de Carel Willink, y así es la música de Lex van Delden (1919-1988), oscura, agresiva y dramática. El cuadro, que ilustra la carátula de este disco, es uno de los cuatro del mismo artista que el compositor toma como base para los movimientos de su *Cuarteto de cuerda n.º 3* (1979), la obra que abre este trabajo. La sensación de amenaza está presente en estos pentagramas, acrecentada por una escritura crispada, de un cromatismo exacerbado que, a pesar de todo, no llega a traspasar el umbral de la tonalidad. Es, en suma, una partitura dura, esculpida a hachazos, que deja abiertos muchos interrogantes tras su escucha. Como también el resto del programa, empezando por el sombrío *Cuarteto n.º 1* (1954) y acabando por la que en un principio no es más que una pieza de circunstancias, *Musica de catasto* (1981), encargada por el ministerio de Cultura para celebrar el 150 aniversario del catastro holandés. Sin olvidar el *Cuarteto n.º 2* (1965), de com-

pleja construcción formal, pero también profundamente dramático. Escuchando esta música, Van Delden se descubre como un compositor que busca nuevos sonidos a partir de armonías conocidas, guiado por una voluntad expresiva. La técnica al servicio de la obra, y no al revés, como en tantas partituras de vanguardia que hoy suenan a rancias.

La interpretación del Cuarteto de Utrecht es irreprochable por su entrega. Aborda esta música con la crudeza necesaria, sin miramientos ni edulcorantes, incluso oscureciendo y afeando el sonido cuando corresponde. La calidad de la grabación es notable y muy interesantes las notas firmadas por el hijo de Van Delden, aunque se eche en falta algo de información biográfica del maestro. La edición incluye además la reproducción de los cuatro cuadros de Willink que motivan el *Tercer Cuarteto*. Todo un detalle.

Juan Carlos Moreno

DENOYÉ:

Misa. CORRETTE: Laudate Dominum de coelis. JUDITH GAUTHIER, soprano; RODRIGO DEL POZO, haute-contre; CHRISTOPHE EINHORN, tenor; JEAN-LOUIS GEORGE, barítono. LA MAÎTRISE DE BRETAGNE. LE PARLEMENT DE MUSIQUE. Director: MARTIN GESTER. AMBRONAY AMY014 (Harmonia Mundi). 2007. 67'. DDD.  PN




Muy poco es lo que se sabe de Jacques Antoine Denoyé, salvo que compuso esta *Messe à Grand Choeur et Symphonie* que Jean-Luc Gester halló en una biblioteca de Estocolmo con la indicación de que había sido interpretada en 1758 en Estrasburgo, donde al parecer Denoyé fue maestro de capilla entre 1757 y 1759, el año de su muerte. Jean-Luc Gester, hermano de Martin y fallecido prematuramente antes del reestreno de la obra en fecha moderna, aventuró la posibilidad de que la obra fuera presentada por Denoyé como ejercicio para conseguir la maestría de capilla. Se trata en cualquier caso de una obra escrita para cuatro solistas, coro a cinco partes y una orquesta que incluye cuerdas, flautas y oboes doblados, fagot y continuo. El estilo, casi teatral, ha llevado a Martin Gester a ofrecer la misa en un contexto de oficio divino en el

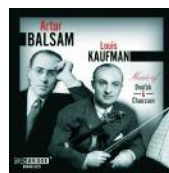
que entre las partes del común se incluye un salmo construido como *contrafactum* de un aria escénica de Rameau, una *passacaglia* y un fragmento instrumental a la manera de una típica escena francesa de sueño, a partir de música del propio Denoyé. Igual instrumentación presenta el *Laudate Dominum de coelis* de Corrette, que cuenta también con un coro a 5 partes, aunque sólo tres solistas (soprano, *haute-contre*, barítono). La obra data de 1766 y está escrita a partir de *La primavera* de Vivaldi, lo cual confirma que el uso de músicas profanas en las iglesias era ya habitual en la época.

El disco fue registrado en vivo en el Festival de Ambronay y ello parece perjudicar a la Maîtrise de Bretagne, que no suena con la claridad que habría sido deseable, especialmente en el salmo de Corrette, al que le falta transparencia y algo más de delicadeza en las transiciones y los contrastes. Muy sensual resulta en cambio el tratamiento que Gester hace de la *Misa* de Denoyé, con los abundantes motivos de danza expuestos de forma grácil y elegante por el conjunto instrumental (mención especial para las flautas), con el punto de decadentismo y de molice que parece convenir tan bien a esta música. Los solistas cumplen sin alardes en unas obras que tampoco les permiten grandes exhibiciones.

Pablo J. Vayón

DVORÁK:

Cuarteto con piano n.º 2 op. 87. Trío con piano n.º 3 op. 65. Piezas románticas op. 75. CHAUSSON: Concerto op. 21. ARTUR BALSAM, piano; LOUIS KAUFMAN, violín; MARCEL CERVERA, violonchelo. CUARTETO DE CUERDA PASCAL. 2 CD BRIDGE 9225A/B (Diverdi). 115'. DDD.  PM




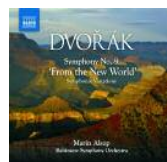
No se nos indica fecha de grabación, pero podemos deducir que estos fonogramas provienen de comienzos de los 50. El sonido es demasiado precario en las *Piezas op. 75* de Dvorák y en el *Concierto op. 21* de Chausson. Una lástima, porque la belleza de esta última obra es de nivel superior. Y es muy conocida la belleza y el encanto de las piezas para violín y piano del compositor checo. Los dos tríos

parecen resistir mejor las audiciones, de manera que podemos decir que tanto las *Piezas* como el *Concert* son, en este caso, registros de interés si se conocen las obras previamente, y además han de conocerse bastante, porque a veces la deformación sonora es excesiva. En cualquier caso, no es baladí poseer un documento sonoro en el que aparezca por ahí el pianista polaco-americano Artur Balsam, que vivió casi 90 años (1906-1994); así como el violinista y director de orquesta igual de longevo Louis Kaufman (1905-1994). La emoción histórica y el placer estético están garantizados, a pesar de la insegura calidad del sonido. Estamos ante un doble álbum que es más que doble documento.

Santiago Martín Bermúdez

DVORÁK:

Variaciones sinfónicas op. 78. Sinfonía n.º 9 en mi menor op. 95 "Del Nuevo Mundo". SINFÓNICA DE BALTIMORE. Directora: MARIN ALSOP. NAXOS 8.570714 (Ferysa). 2007. 65'. DDD.  PE



Sólo el movimiento lento de la *Nuevo Mundo* de Marin Alsop valdría ya como referencia para hacerse con este CD. Pero es que la concepción y ejecución de obra tan conocida, oída, tocada, manida, resulta espléndida y de un nivel francamente superior. Marin Alsop mima el Largo y cabalga sobre el Allegro con fuoco. El equilibrio roza la perfección, pero sobre todo se introduce de lleno en la inquietud, que es lo que precisan determinados momentos de esta obra (el Allegro molto y el Finale) para contrastar adecuadamente con esos momentos de tensa quietud y de muy inmediata belleza (el Adagio inicial, y por supuesto el Largo). Podría tratarse de otra referencia, de las numerosas que hay de esta sinfonía tan afortunada en salas de conciertos, discos y radios. Las *Variaciones sinfónicas*, a su lado, parecen una obra aseada y muy rigurosa, sin el poder de seducción y de convicción de la *Sinfonía n.º 9*. No importa, es una obra de interés, sólo que da paso a un fonograma de verdadera antología. Bravo por Marin Alsop y la Sinfónica de Baltimore.

Santiago Martín Bermúdez

FASCH:

Obertura grosso en re mayor FWV K: D 8. Conciertos en si bemol mayor FWV L: B 3 y en re mayor FWV L: D 15; Andante en re mayor FWV L: D 15 (bis).

ORQUESTA BARROCA DE FILADELFA
TEMPESTA DI MARE. Directores: GWYN ROBERTS Y RICHARD STONE.
CHANDOS Chaconne CHAN 0751
(Harmonia Mundi). 2007. 60'. DDD. **PN**



Johann Friedrich Fasch (1688-1758) fue uno de los principales autores de música instrumental en la Alemania del tardobarroco. Aunque nunca trabajó en Dresde, sus relaciones con la corte católica de la ciudad fueron estrechas, lo que determinó que muchas de sus obras se conservaran allí y allí se perdieron gran cantidad de ellas cuando la ciudad fue arrasada en los meses finales de la Segunda Guerra Mundial. La Orquesta Barroca de Filadelfia presenta en este CD tres piezas que no habían sido grabadas nunca, una obertura y dos conciertos para orquesta, el primero de los cuales es casi un híbrido de concierto y suite, mientras que el segundo se ha conservado con algunas variantes (como su Andante, del que el conjunto americano ofrece también su alternativa) y con el Allegro final incompleto.

Grabación en vivo que nos presenta a un grupo, poco conocido en Europa, de sonido muy homogéneo y redondo, que interpreta las obras con un gran control del ritmo y unos contrastes muy tenues, lo que provoca cierta sensación de pesantez y excesiva rigidez. A cambio, la claridad de las texturas y el encanto melódico y rítmico que consigue en los aires danzables sirven para mantener cierto interés en la escucha de un disco que tiene también a su favor la novedad de repertorio.

Pablo J. Vayón

GLUCK:

Alceste. JANET BAKER (Alceste), ROBERT TEAR (Admète), JONATHAN SUMMERS (Hercule), MALDWIN DAVIES (Evandre) JOHN SHIRLEY-QUIRK (Le Grand Prêtre/Un dieu infernal).
CORO Y ORQUESTA DE LA ROYAL OPERA HOUSE. Director: CHARLES MACKERRAS.
2 CD ROYAL OPERA HOUSE ROHS010 (Diverdi). 1981. 146'. ADD. **PN**

La inteligencia de Janet Baker fue una de sus grandes virtudes y por esto cuando, antes de cumplir los cincuenta años, decidió retirarse de los escenarios, eligió tres obras

Émile Naoumoff

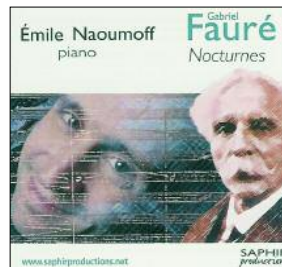
FAURÉ ENCONTRADO

FAURÉ: Nocturnos. ÉMILE NAUOUMOFF, piano.

SAPHIR 1077 (LR Music). 2006. 90'. DDD. **PN**

De entrada, hay que decir que este disco no es un producto (como muchos de los de hoy día) hecho con prisas y sin más objeto que el de grabar; parecido a los vinilos de antes, está confeccionado con amor e ilusión y es fruto de un trabajo maduro y bien sedimentado. Émile Naoumoff está considerado como el último discípulo de Nadia Boulanger, y él mismo en una entrevista que contiene el libreto, explica cómo aprendió de ella el gusto por la tradición francesa y en especial por el lenguaje de Fauré. Hecho con cariño y devoción, presenta a un pianista que a

bordo de un Fazioli va desgranando las partituras con un sonido cálido y reposado, sumamente refinado que mediante un pedal muy depurado dialoga líricamente. Naoumoff brilla con humildad en estos nocturnos y ofrece mucha música confeccionada desde un saber al servicio del arte. Su estilo regular, muy sensible y siempre buscador de la trascendencia olvidada proporciona unas versiones poéticas, llenas de emoción que encuentran sugerentes atmósferas. Naoumoff conoce bien las partituras, sus *tempi* son más bien sosegados en pro del sentido nocturnal más genuino y encuentra mediante los *rubati* y las respiraciones intuitivas una fluidez que armoniza con su paleta sonora.



Su lectura es propicia a las obras, su estilo personal próximo a la estética en cuestión. Es de esta manera que encontramos a un intérprete que de forma acertada nos reencuentra con la música de Gabriel Fauré, y nos hace vibrar con su luminosidad y credibilidad. Excelente.

Emili Blasco

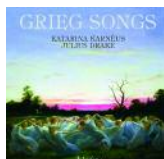


representativas en su carrera y las representó en los escenarios donde más había triunfado. Para su despedida del Covent Garden, eligió *Alceste* de Christoph Willibald Gluck, en su versión francesa. La gran cantante fue una de las grandes artistas inglesas de su generación y lo fue por su gran capacidad, que le hacía interpretar las obras que iban con sus características vocales, con una voz bella, cuya redondez mantiene, una gran sensibilidad, un fraseo depurado y una musicalidad innata. En *Alceste*, surge su estilo comunicativo y preciosista, con una versión llena de contrastes. El resto del reparto cuenta con artistas del país, buenos profesionales, entre los que destacan Robert Tear y Jonathan Summers, con unas visiones algo lineales y con planteamientos algo genéricos. La dirección musical está a cargo de Charles Mackerras, que muestra un profundo conocimiento de la partitura, a la que dota de la flexibilidad necesaria, con un enfoque cuidado, aunque sea evidente que los criterios han cambiado.

Albert Vilardell

GRIEG:

Canciones. KATARINA KARNÉUS, mezzo; JULIUS DRAKE, piano.
HYPERION CDA 67670 (Harmonia Mundi). 2008. 58'. DDD. **PN**



Una buena selección grieguiana alimenta este compacto, con canciones de distintas épocas y diversas apelaciones literarias, todas las cuales mantienen el sello del compositor, convertido en rutina pero siempre con una vena melódica fresca y seductora, una escritura de refinada armonía y una ciencia indudable en el tratamiento de la voz y su noviazgo obligatorio con el piano, que es la auténtica querencia del músico noruego.

El menú incluye las *Seis canciones con textos de Ibsen*, las *Seis canciones* con textos alemanes (Goethe, Heine, Uhland, Vogelweide, Geibel sobre Castilla, Bodenstedt), *La muchacha de la montaña*, ciclo con versos de Arne Garborg, *Cuatro melodías* sobre Andersen y *Princesa* sobre Björnson. O sea: variedad idiomática dentro de la unidad estética.

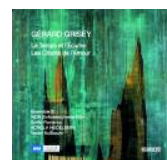
Karnéus es bien conocida tanto por su trayectoria en vivo como por su discografía (Sibelius, Strauss, Copland, etc.). Es una mezzo lírica, de imagen juvenil, con un instrumento bello y carmoso, que maneja a la perfección y que anima una lectura de controlada variedad expresiva. La dicción suena diversa, aunque el escucha no entienda las letras ni quiera recurrir a traducciones para no distraerse de la música. Karnéus

descuella en lo lírico y descriptivo, y es de expresión contenida y elegante en los compromisos dramáticos. Drake tiene para lucirse en Grieg y lo hace, aunque sin molestar a la cantante, guardando con ella un inteligente equilibrio.

Blas Matamoro

GRISEY:

Le temps et l'écume. Les chants de l'amour. PAULO ALVARES, BENJAMIN KOBLER, sintetizadores.
ENSEMBLE S. SINFÓNICA DE LA WDR DE COLONIA. SCHOLA HEIDELBERG.
Directores: EMILIO POMÁRICO, WALTER NUSBAUM.
KAIROS 0012752KAI (Diverdi). 2007. 56'. DDD. **PN**



La preocupación por el tiempo, que recorre toda la obra de Gérard Grisey, se pone de manifiesto en tres composiciones, *Vortex temporum*, *Temptus ex machina* y esta que lanza ahora el sello Kairos, *Le temps et l'écume*, de 1989, en una lectura del Ensemble S y de la Orquesta de la WDR extraordinariamente ligada al espíritu de esta música. La pieza es para 4 percusionistas, 2 sintetizadores y orquesta de cámara. Los escasos instrumentos electrónicos que suelen aparecer en las obras de Grisey, como el órgano electrónico en *Jour, contre-*

jour o, aleatoriamente, en *Modulations*, refuerzan esa coloración que es lo que hace que la música de este autor parezca tan original, pues los timbres otorgan ese lado inmaterial que tanto persiguiera Grisey. Los sintetizadores ayudan aquí a reforzar lo que de espumoso hay en la obra, que, según el compositor, navega entre la música de las ballenas, la de los hombres y la de los insectos. El discurso se mueve, como es normal en las obras de madurez de Grisey, a impulsos temporales, como un oleaje que no tiene fin. Es, en todo caso, un escenario impresionista de nuevo cuño, donde el hedonismo de antaño ha dado paso a timbres que evocan lo siniestro, lo acechante. Si *Le temps et l'écume* no tiene, sin embargo, la grandeza de otras obras ilustres del autor, con la pieza que completa el CD, *Les chants de l'amour*, estamos, decididamente, ante uno de los momentos menos interesantes de todo el catálogo de Grisey. En realidad, *Les chants*, compuesta en 1982-84, para 12 voces y soporte de cinta, es uno de los dos ensayos que realizara el músico hasta conseguir su ideal de música vocal en los *Quatre chants pour franchir le seuil* (el otro ensayo es de 1994 y se titula *L'icône paradoxale*, para voces de mujer y dos grupos orquestales, obra que aún no se ha grabado en disco). La música desplegada en los *Chants de l'amour* es demasiado inmadura, muy unido todavía el compositor a partituras vocales que, como los *Cinq rechants* de Messiaen, resolvieron en su momento el problema de la asunción de técnicas exóticas.

Francisco Ramos

HAENDEL:

Semele. ELISABETH SCHOLL (Semele), JULLA SCHMIDT (Iris, Cupido), RALF POPKEN (Athamas), BRITTA SCHWARZ (Ino), ANNETTE MARKERT (Juno), KNUT SCHOCH (Júpiter, Apolo), KLAUS MERTENS (Cadmo, Somno, Sumo Sacerdote). JÓVENES CANTORES. ORQUESTA BARROCA DE FRÁNCFORT. Director: JOACHIM CARLOS MARTINI. 3 CD NAXOS 8.570431-33 (Ferysa). 2007. 181'. DDD. PE



Cansancio de las formas italianas, conveniencia de emplear cantantes ingleses, crisis económica... Antes de pasarse definitivamente a los oratorios sacros (una redundancia), Haendel pro-

Michael Borgstede

APASIONANTE HAENDEL DE BARATILLO



HAENDEL: Suites de piezas para clave.

MICHAEL BORGSTEDT,

clave.

4 CD BRILLIANT 93713 (Cat Music).

2007-2008. 223'. DDD. PE

El joven clavecinista (y periodista) israelí Michael Borgstede dejó ya en Brilliant una interesantísima integral nada menos que de François Couperin. Este álbum ofrece el resultado de un empeño algo más modesto: los dos libros de *Suites de piezas* para el clave de Haendel (1720 y 1733), aunque la novena y última suite del segundo volumen, una chacona con 62 variaciones, la deja reducida a la simple y escueta exposición del tema, por considerar sus "interminables variaciones" poco interesantes, un "pecado de juventud" del compositor (los entrecomillados son de Borgstede), apoyándose además para ello en el hecho de que ese segundo volumen es una mezcolanza arbitraria de piezas escritas en distintos momentos de la vida del músico y ordenadas sin un criterio definido. El álbum se completa con la conocida transcripción

ornamentada del *Vo far guerra* de Rinaldo escrita por William Babell. La grabación del Libro II es anterior en el tiempo (octubre de 2007) y está hecha con un clave copia de Mietke, mientras que el I se registró en enero de 2008 en una copia de Ruckers.

Interpretaciones soberbias.

Aun tendiendo a la brillantez y la viveza de los *tempi*, Borgstede sabe detenerse y matizar con exquisitez los momentos de mayor intimidad y recogimiento, como el Preludio y la Allemande de la *Suite n.º 5* del Libro I (esa que se cierra con las famosas variaciones sobre *El herrero armonioso*), dos números dominados por la flexibilidad del fraseo y el uso del silencio con intenciones expresivas, o como en la célebre zarabanda de la *Suite n.º 4* del Libro II (célebre por el uso que de ella hizo Kubrick en *Barry Lyndon*, luego retomado por algunos publicistas), muy contrastada su exposición en riguroso *staccato* con su delicado desarrollo. Las danzas rápidas son contagiosas en su enérgico sentido del ritmo, así las gigas o la alucinada Passa-



caille que cierra la *Suite n.º 7* del Libro I con frenético goce hedonístico. Existe sin duda una voluntad decidida de enfatizar el valor sensual de las melodías, reforzadas por notas de color y variada ornamentación, pero en los pasajes más contrapuntísticos Borgstede busca ante todo la transparencia y la claridad de las texturas. Irreprochable técnicamente el conjunto de los cuatro discos, la exhibición de control y virtuosismo que desprende el *Vo far guerra* de Babell resulta por completo apabullante. No recuerdo ninguna referencia grabada de esta música que supere globalmente a este registro.

Pablo J. Vayón

bó la calle de en medio, el oratorio secular (una contradicción en los términos), con el objetivo de encontrar la manera de hacer ópera barata y en inglés. Una solución tan rara a fuer de drástica no pudo tener una existencia más breve: su única muestra, *Semele*, vio la luz en Covent Garden el 10 de abril de 1744 y poco más.

El libreto, de William Congreve y Newburgh, se basa en el mito griego de Semele, la bella mortal seducida por Júpiter que, por instigación de la celosa y taimada Juno, comete el fatal error de pedirle a éste que se presente ante ella en su auténtica forma divina, con la consecuencia inevitable de que literalmente la parte un rayo. Un argumento con tanto sexo dio lugar a que Charles Jensen la calificara de "ópera verde" y un amigo del compositor anunciara el nacimiento de un nuevo género: el "verdatorio". En cualquier caso, constituía una perita en dulce para la capacidad de producir música sensual que nunca le abandonó, y Haendel no desaprovechó la oportunidad de crear una obra maestra.

Joachim Carlos Martini es

uno de los más esforzados campeones con que últimamente viene contando el genio de Halle. Su serie para Naxos, se ignora si con voluntad de integral, suele trasladar al disco las presentaciones de óperas y oratorios realizadas en el claustro del monasterio de Eberbach (Rheingau, Alemania). Hasta ahora los resultados han sido bastante irregulares, principalmente debido al desequilibrio por el que se suelen caracterizar unos elencos solistas con pocos o ningún nombre repetido, pero que también se ha visto casi siempre compensado por los colectivos corales e instrumentales, éstos sí constantes. En esta ocasión, el terreno parecía especialmente propicio, pues la competencia se reducía a una versión "moderna" con grandes voces (Battle, Home, Ramey...) y la Orquesta de Cámara Inglesa a las órdenes del berlioziano John Nelson, y a otra "historicista" muy bien dirigida por Gardiner pero con tantos cortes que lo más apropiado sería hablar de selección. Sin embargo, a primeros de este año de 2008 ha salido una grabación de Christian Curnyn (Chandos) que, por lo leído a

Pablo J. Vayón (véase SCHERZO, n.º 227, pág. 83), sólo presenta frente a la de Martini el flanco débil de no incluir el aria de Cupido omitida por el propio Haendel el día del estreno.

Para empezar, los protagonistas coinciden en poseer timbres con demasiado poca carne: la soprano sólo viene a encontrar buen acomodo en el "aria del sueño" y en la extática *Myself I shall adore*, y la poca virilidad con que el tenor canta su última aria no es sino la gota que acaba de colmar el vaso de la irritación. El único personaje mayor que encuentra un reflejo mínimamente fiel es la Juno de Annette Markert, una contralto de material no muy grande pero sí con aquel punto de intención expresiva que eleva su contribución a un nivel de auténtico arte interpretativo. Y entre los comprimarios, el bajo Klaus Mertens destaca su aria de Somno precisamente por la adecuación del tono somnoliento que le confiere. Una pena, porque lo demás vuelve a funcionar bastante mejor que bien.

Alfredo Brotons Muñoz

HAYDN:

Cuartetos para cuerda n°s 1, 2 y 3 op. 54. CUARTETO YSAÏE.
AEON AECD 0313 (Harmonia Mundi).
2003. 61'. DDD. PN



El Cuarteto Ysaÿe llega a la interpretación de estos cuartetos con arrojo y medida, o sea, verdad, y con una suficiencia técnica de imposible crítica. El Haydn que hacen es intemporal. Quiérese decir con esto que huyen de criterios e instrumentos historicistas como hace el Mosaïque en sus magníficas interpretaciones de los cuartetos de Haydn, pero su sonido con cuerpo, tiene una levedad y una agilidad que le dota de claridad a ultranza. Un sentido de la articulación impecable, la claridad entre voces y la asimilación perfecta del estilo dan a estas interpretaciones un valor especial.

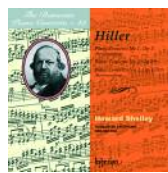
Hay que hacer mención de que no sabemos cómo tocaría la parte del primer violín su dedicatario, el por entonces famoso Johann Tost, pero no creo que Guillaume Sutre (que es quien encabeza el Cuarteto Ysaÿe) le vaya a la zaga. Ensalzable sin ningún reparo. Sin embargo, el discurso del primer violín se agrupa con el resto, huyendo de la mera exhibición para, aun destacándose del total en múltiples ocasiones, quedar integrado en el juego de los cuatro instrumentos.

Se alcanzan cotas muy altas en la interpretación: escúchese, por ejemplo, el Adagio-Presto-Adagio del *Cuarteto n° 2 en do mayor* para ver el grado de calidad que este Cuarteto instrumental francés puede llegar a destilar. El cuarteto mencionado podría ser erigido en testimonio guía de la libertad y el vuelo especialmente significado de Haydn en estos *Cuartetos Op. 54*.

José Antonio García y García

HILLER:

Conciertos para piano y orquesta n°s 1-3. HOWARD SHELLEY, piano y dirección.
SINFÓNICA DE TASMANIA.
HYPERION CDA 67655 (Harmonia Mundi). 2007. 76'. DDD. PN



La música de Ferdinand Hiller (1811-1885) hereda sobre todo de Chopin y Carl Maria von Weber sus formas más livianas, su lirismo más virtuosístico

y extrovertido. Alumno en su día de Hummel y conocido de Mendelssohn, fue valorado por sus interpretaciones mozartianas y su labor pedagógica en la Escuela Superior de Música de Colonia. Su catálogo es fértil para el piano, aunque en su producción también abunda la música de cámara, las óperas, los oratorios, la música orquestal y la coral. Howard Shelley y la Tasmanian Symphony Orchestra, embajadores de las causas imposibles, vuelven a formar pareja para ofrecer esta vez unos conciertos de dudosa trascendencia, de los que su principal valor es el documental, que no es poco. Son obras de dudosa trascendencia que con un estilo ligero propician la exhibición del solista y su constante exaltamiento alrededor del teclado. Abundantes octavas y trinos, constantes arpeggios en todas direcciones confirman que el lenguaje de Hiller ya en su momento era muy conservador y poco innovador. Melodías en las que Shelley se abona con gusto y se expande con amenidad y presteza. El pianista dirige el proyecto con credibilidad e insufla a la música una bocanada de aire fresco, prestando su buen hacer y sellando unas versiones gráciles y livianas, tal y como la música sugiere. Interesante para conocer los conciertos y al compositor, de quien existen poquísimos registros de su música; prescindible si se espera un romanticismo sin distracciones y efectos secundarios.

Emili Blasco

HINDEMITH:

Morgenmusik. Música de concierto para piano, metales y arpas. Sonata para quinteto de metal. JUNGE DEUTSCHE BLECHBLÄSERSOLISTEN. Director: WALTER HILGERS.
GENUIN GEN 04041 (Gaudisc). 2003. 53'. DDD. PN



Metales, piano y arpa... El catálogo del último artesano de la música (Hindemith odiaba toda la parafernalia del artista romántico) presenta combinaciones sorprendentes. Como ésta, presente en la *Música de concierto para piano, metales y arpa* que el músico escribió en 1930 y que el sello Genuin publica ahora en este disco, editado en homenaje a Hindemith en el 40 aniversario de su fallecimiento. Se trata

de un auténtico concierto para piano, pero con todo el aspecto de una suite barroca, de estilo deliberadamente simple, tanto en la forma como en la armonía, que halla su mayor atractivo en la inusual combinación instrumental. Esa simplicidad es aún más evidente en *Morgenmusik* (1932), para metales, una de las muchas obras escritas por Hindemith para amateurs. El trabajo se completa con dos transcripciones, una de la *Sonata para órgano n° 2* (1937), adaptada por David J. Borsheim para quinteto de metal, y otra de la orquestal *Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Weber*, preparada por Peter Lawrence para piano, metales y dos arpas, y podada hasta extremos casi irreconocibles.

En todo caso, lo más gratificante de este disco es la labor del conjunto de bronce, una agrupación joven, atrevida y entusiasta, que insufla vida a unos pentagramas que, como muchas veces en Hindemith, pueden pecar de un exceso de tecnicismo y formalismo.

Juan Carlos Moreno

IRELAND:

Música para piano vol. 3. JOHN LENEHAM, piano.
NAXOS 8.570461 (Ferysa). 2007. 73'. DDD. PE



Terceira entrega de la obra pianística de John Ireland (1879-1962) en Naxos y confirmación de las características del compositor de Chesire, su equilibrio entre la influencia francesa, un cierto modernismo de época y una apelación muy británica a la tradición y al paisaje. A veces, para que nos hagamos una idea, pareciera inscribirse en la línea de un Federico Mompou, sin la elegancia ni la finura extraordinarias del catalán. La primera pieza del disco —el trípico *Green Ways*— ya nos sitúa en ese punto en el que las pequeñas formas reflejan ánimos, paisajes y canciones. Es lo que sucede en otras composiciones breves aquí reunidas, como *The Almond Trees*, *On a Birthday Morning*, *Spring will not way* —tributo al inevitable Housman— o *Soliloquy* —todas haciendo honor a sus títulos. La *Sonata* (1918-1920) —nada que ver con la de Bridge ni por ambición, ni por intenciones ni por resultados—, es más ambiciosa en su cierta concisión. Los

Preludios incluyen la obra más conocida de Ireland —*The Holy Boy*— y el disco se cierra con la sutilmente descriptiva *Ballade of London Nights*. Una vez más John Leneham negocia con primor esta música que no va demasiado lejos pero que se escucha con interés.

Claire Vaquero Williams

LISZT:

Sonata para piano. Sonata para piano (transcripción de Leó Weiner). OLGA KOZLOVA, piano.
ORCHESTER DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK FRANZ LISZT WEIMAR. Director: NICOLÁS PASQUET.
AVI 8553012 (Harmonia Mundi). 2006. 59'. DDD. PN



A estas alturas un disco que incluya la *Sonata para piano en si menor* de Liszt puede decirse que tiene un interés relativo; las versiones canónicas son numerosas, y a decir verdad no suele ser fácil encontrar alguna nueva que, al menos, pueda aportar algo personal y propio. Este compacto propone una nueva interpretación y una rareza que no resulta del todo desechable: la transcripción que hiciera en su día Leó Weiner (1885-1960) para la gran orquesta. La primera propuesta la firma la joven pianista Olga Kozlova, quien con un currículum brillantísimo, por cierto coronado con el Primer Premio del Concurso Internacional Franz Liszt de Weimar (2006) firma una visión meritoria y original. Esta joven artista de veintidós años posee una solidez y un grado de maduración musical que a muchos les gustaría tener con el doble de edad. Su articulación es precisa, sus ataques concisos y su sonido es sobrio y esmeradamente cálido. Dotada de una base técnica excelente, Kozlova trabaja la obra con unidad arquitectónica, sabiendo encontrar en ella el canal expresivo más adecuado a sus aptitudes. Su versión impresiona con sobriedad y ternura, introsión y abundancia de pequeños matices. La otra aportación del disco es la versión de Weiner, su orquestación totalmente extrovertida, excelentemente realizada todo hay que decirlo, contribuye con los diferentes tintes orquestales y añade otra pátina a la partitura original. Corrían tiempos pasados, y para celebrar la tercera edición del concurso Liszt y el quincuagésimo aniversario del Conservatorio de Weimar, se

buscaba una obra extraordinaria y uno de los miembros del jurado (Koos Groen) propuso la partitura de que él mismo disponía: escrita cincuenta años atrás, se trataba de la transcripción en cuestión. La música, que rebosa ampulosidad, colorido y prestancia, muestra a través de las diferentes cuerdas de la orquesta las acertadas habilidades de Weiner. La versión en este caso es del vivo y manifiesta las excelencias del arreglo con fantasía y laxitud. Versión llamativa, y la de Kozlova, atractiva.

Emili Blasco

LISZT:

Totentanz. Conciertos para piano nºs 1 y 2. ARNALDO COHEN, piano. SINFÓNICA DE SÃO PAULO. Director: JOHN NESCHLING. BIS SACD-1530 (Diverdi). 2007. 57'. SACD. **PN**



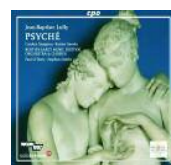
Un fenómeno como el protagonizado por Gustavo Dudamel en Venezuela ha hecho casi inevitable que la crítica preste una atención distinta a cualquier aportación musical procedente de Latinoamérica. Por otro lado, si ha conseguido convencernos de que es posible un Bach japonés, un sello como BIS tiene crédito más que suficiente para pensar que un Liszt brasileño no es un disparate. Naturalmente, el asunto no tiene tanto que ver con la globalización, o al menos con un concepto superficial de la globalización, pues lo verdaderamente trascendente serán los avances de la cultura entre la población sudamericana y no el hecho de que aisladamente puedan surgir figuras individuales capaces de competir con intérpretes del máximo nivel internacional. Lo más importante en este sentido quizá sea enterarse de que una orquesta tan competente como la Sinfónica de São Paulo ofrece unos 130 conciertos por temporada en su sede con capacidad para 1500 espectadores. Desde luego, este Liszt es de un paquete sonoro que no tiene que envidiar nada a nadie, y lo mismo cabe decir de la poderosa dirección aplicada por John Neschling, sobrino-nieto de Schoenberg nacido en Río de Janeiro. En cuanto al solista, Arnaldo Cohen, además de fuerza y técnica sobradas para los pasajes más apabullantes que en este repertorio se le exigen, exhibe en todos los registros una densidad de sonido que en el agudo adquiere

unos tintes perlados particularmente idóneos para las filigranas que también ha de tejer, con el añadido de una absoluta limpieza en el fraseo. Que sepamos, esta es la segunda entrega (para la primera véase SCHERZO, nº 202, pág. 91) de lo que podría acabar siendo una integral lisztiana como poco notable.

Alfredo Brotons Muñoz

LULLY:

Psyché. CAROLYN SAMPSON (Psique), KARINA GAUVIN (Venus), AARON SHEEHAN (Amor), COLIN BALZER (Vulcano). CORO Y ORQUESTA DEL FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE BOSTON. Directores: PAUL O'DETTE Y STEPHEN STUBBS. 3 CD CPO 777 367-2 (Diverdi). 2007. 174'. DDD. **PN**



No es probablemente *Psyché*, pese al maravilloso texto de Corneille, la ópera más representativa del talento teatral de Lully. Una primera versión de la obra, como tragicomedia y ballet, data de 1671, en tanto que la ahora grabada, ya dentro del canon de la tragedia lírica lullyana, se fecha en 1678. La grabación siguió inmediatamente a unas representaciones habidas en el Boston Early Music Festival de 2007 y testimonia el buen nivel de que disfruta la interpretación de la música barroca en Norteamérica. O'Dette y Stubbs evidencian una obvia afinidad con la elegancia y la melancolía tan particulares del compositor francés nacido en Florencia. Arias vocales, danzas, la obertura gozan de un idiomatismo indudable. La finura y estilización de la lectura se aprecian probablemente mejor en las partes orquestales que en las vocales, pues el reparto —a excepción precisamente de Carolyn Sampson en el papel titular, que está soberbia— no sobrepasa un nivel medio de corrección. Hubiera sido mejor disponer de una filmación de las funciones, a juzgar por una foto que reproduce una de las escenas y donde se aprecia un respeto no servil por las verdaderas condiciones del teatro barroco francés, para contar, por ejemplo, con la parte sustancial de las danzas, pero a falta de ello éste es un aprovechable acercamiento a un título muy descuidado de un autor fundamental como Lully. Muy interesante.

Enrique Martínez Miura

MAHLER:

Sinfonía nº 1. SINFÓNICA DE LONDRES. Director: VALERI GERGIEV. LSO Live LSO0663. (Harmonia Mundi). 2008. 53'. SACD. **PN**



Dentro de la proliferación de lanzamientos discográficos mahlerianos a la que estamos asistiendo en los últimos meses, es fácil observar una tendencia general a enfrentar la grabación de estas obras desplegando una mirada minuciosa al infinito detallismo de su escritura. En esta corriente de atención superlativa al detalle, de no dejar pasar nada por alto, hay que encuadrar el presente registro.

Gergiev nos plantea una versión de microscopio con dos características añadidas: su ultra-racionalismo y su tendencia al heroísmo. Producto de ello escuchamos una visión *titánica* alejada no ya de sensibilidad sino, incluso, de sensibilidad. Sostenida sobre un rendimiento orquestal francamente destacable, son muy pocos los momentos en los que el maestro ruso se deja seducir mínimamente por cierto grado de intimismo. Entre ellos, y para que no todo sea frío acero, el muy bello Trío central del segundo tiempo. Esa objetividad, absolutamente distanciada, traza el recorrido sinfónico con *tempi* bien ajustados, salvo en el movimiento inicial, donde el pulso motor resuelve de manera caprichosa. La larga introducción llega a ofrecer hasta tres distintas variantes del *tempo primo* creando una inestabilidad que se hace muy evidente a partir del difícil crecimiento tensional de la sección 23. En los tres movimientos posteriores el discurso se ancla en un mucho mayor lógica estructural. En el cuarto y último movimiento hay que hacer una llamada de atención sobre el espectacular colosalismo con el que se entiende la partitura. Este afán se traduce incluso en algún añadido gratuito a la partitura —oigan (pista 4, entre 18:02 y 18:05) los tres golpes (do-si-si bemo) del timbal 1 que el sr. Gergiev se saca literalmente de la manga en los tres compases previos a la sección 58— con la innecesaria intención de reforzar la grandiosidad de lo escrito.

Pese a ello, globalmente, resulta una versión que apunta hacia un ciclo que habrá que seguir con atención.

Juan García-Rico

Kathleen Ferrier

IMPAGABLE



MAHLER: Sinfonía nº 3. Canciones a la muerte de los niños.

KATHLEEN FERRIER, contralto. SINFÓNICA DE LA BBC. ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE ÁMSTERDAM. Directores: ADRIAN BOULT, OTTO KLEMPERER. 2 CD TESTAMENT SBT2 1422 (Diverdi). 1947, 1951. 130'. ADD/Mono. **PN**



Para seguidores de Kathleen Ferrier, que creo somos todos. Profundo y sobrecogedor el *nietzscheano Lied* del cuarto movimiento, aunque el resto de la sinfonía por Boult, tan impecable y eficiente profesional como discutible e insípido artista, no resista las comparaciones con los grandes maestros mahlerianos. Los *Kindertotenlieder* por Ferrier-Klemperer creo recordar que ya fueron publicados en su día en alguna serie histórica de Decca, aunque obviamente ahora estén descatálogos, recreaciones insuperadas (a no ser que pensemos en la propia Ferrier, pero acompañada por Bruno Walter en un registro de finales de los cuarenta —EMI—) en su insondable y emotiva expresividad, con una voz que traspasa todas las convenciones y abarca todos los matices posibles, llegando a lo más hondo del alma (según nos cuenta el libreto, Kathleen ya estaba tocada por la leucemia que acabaría con su vida sólo dos años después de este concierto). En suma, dos testimonios impagables de esta extraordinaria artista que recomendamos sin ninguna salvedad, ni siquiera las discretas grabaciones de finales de los cuarenta (BBC) y principios de los cincuenta (producción desconocida) hacen sombra a esta inconmensurable voz. Importante documento histórico.

Enrique Pérez Adrián

Vladimír Válek

INQUIETANTE

**MARTINU: Sinfonías n°s 1 a 6.** SINFÓNICA DE RADIO PRAGA. Director:VLADIMÍR VÁLEK.
3 CD SUPRAPHON SU 3940-2
(Diverdi). 191'. 2006. DDD. **U** PN

Las seis *Sinfonías* de Martinu son obras de madurez, como es sabido; obras del periodo americano, esto es, de un artista que se encuentra entre los 50 y los 60 (concretamente, la *Sexta*, "Fantasías sinfónicas", es posterior al sexagésimo cumpleaños del músico checo). Podemos hallar en ellas constantes suyas, como el clasicismo concreto de ciertos movimientos, ideas, pasajes (el Scherzo de la *Primera*, por ejemplo), pero sobre todo el nuevo aliento de un compositor fértil y siempre en renovación que no desdena ahora la inspiración posromántica. Sin embargo, no es el *pathos* algo esencial en Martinu, aunque sí lo sea un tipo de movimiento amplio que expresa un lirismo dramático mediante una secuencia lenta

(desde el Largo de la *Primera* hasta el Lento final de la *Sexta*). Martinu ha tenido fortuna con las batutas de sus compatriotas, y tenemos referencias importantes de sinfonías suyas por Karel Ancerl. También hay varias integrales, presididas todas ellas por la que es referencia mayor, la de Václav Neumann con la Filarmónica Checa (Supraphon); aunque hay que hacer notar que este director y esta orquesta se superaron a sí mismos en un registro posterior con dos sinfonías sueltas, la *Tercera* y la *Sexta*. Tras notables integrales como la de Neme Järvi con Sinfónica de Bamberg (BIS), la de Bryden Thomson con la Nacional de Escocia (Chandos) e incluso la de Fagen con la Sinfónica Nacional de Ucrania (Naxos), ahora nos llega un ciclo realmente destacable entre todos, digno de ponerse al lado de Neumann, un nuevo jalón en la lenta pero imparable subida de Martinu a los altares de la grandeza musical del pasado siglo. Vladimír



Válek se plantea en cada página ese equilibrio que constituye el secreto de todo discurso sinfónico. Hay en las sinfonías de Martinu ideas concretas desarrolladas en forma se diría que de *ostinato*, *moto perpetuo* o simplemente como secuencia dramática obsesiva (el Allegro non troppo que cierra la *Primera*, el Lento Allegro que inicia la *Sexta*, y especialmente el Largo de la *Tercera*, que une tanto el *ostinato* como la desolación lírica. La capacidad de desarrollo de Martinu es asombrosa, y entre las diversas maneras de desarrollar hay una que domina con gran efecto

sobre el auditorio: el crecimiento del sonido al servicio de la "narración" dramática. El contraste entre discurso "obsesivo" y discurso dramático lento constituye el eje del planteamiento de Válek. Ahora bien, con contrapunteado de páginas de humor chirriante como el Scherzo de la *Cuarta*. El resultado es un ciclo inquietante, como inquieto e inquietante eran el compositor y el momento histórico en que surgieron estas seis maravillas del sinfonismo del siglo XX. La garra, la energía y la expresividad se basan en Válek en una técnica directorial que se adivina rigurosa, mas también teatral. En resumen, un magnífico ciclo Martinu, con unas secuencias sonoras que turban e inquietan; un ciclo que constituye una sorpresa muy de agradecer para el aficionado a este exquisito repertorio que no está tan lejos de esa línea que une a Mahler y a Shostakovich.

Santiago Martín Bermúdez

MEDTNER:

Sonatas y otras obras para piano. HAMISH MILNE, piano.
7 CD BRILLIANT 8851 (Cat Music).
1977-2000. 451'. ADD/DDD. **U** PE

La vida de Nikolai Medtner giró siempre alrededor del piano y fue lo suficiente-

mente larga para demostrar que un músico del siglo XIX (y no sólo por nacimiento) podía sobrevivir al convulso periodo de entreguerras, en el que, para muchos, no estar en alguna vanguardia era sinónimo de no estar. Su arte era esencialmente romántico, o posromántico, de lirismos schumannianos, melancolías brahmsianas y eventuales bravuras lisztianas, siempre cerca de su compatriota Rachmaninov, aunque en una línea más serena, elegante y desapasionada. Estos siete discos que Brilliant saca al mercado recuperan una integral que necesitó casi cinco lustros para completarse y dan testimonio de hasta dónde llegó la inspiración del autor ruso, que en ciertos casos (*Sonata en mi menor op. 25, n° 2*, *Sonata en sol menor op. 22*, algunas *Melodías olvidadas*) fue

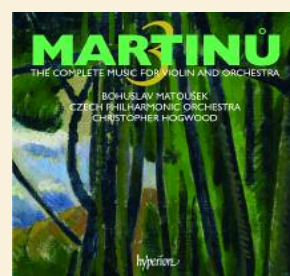
Bohuslav Matousek y Christopher Hogwood

ESPLENDOROSO

**MARTINU: Música completa para violín y orquesta vol. 3. Suite concertante, primera versión, H. 276. Suite concertante, segunda versión, H. 276a.****Rapsodia-Concierto para viola y orquesta H. 337.** BOHUSLAV MATOUSEK, violín y viola.
FILARMÓNICA CHECA. Director:
CHRISTOPHER HOGWOOD.
HYPERION CDA67673 (Harmonia Mundi). 2001, 2004. 69'. DDD. **U** PN

Esta serie de música concertante para violín de Martinu se pone al rojo vivo con este esplendoroso disco. Se nos ofrecen las dos versiones de la *Suite concertante*, la de 1938-1939, destinada a Samuel Dushkin; y la de 1943-1944. En rigor, se trata de dos obras dis-

tintas. Son piezas de base nacionalista y tratamiento clásico, de una vivacidad danzante que las convierte en piezas no sólo virtuosas, sino también vitalísimas. Son dos secuencias de cuatro movimientos cada una, casi siempre sin respiro. La *Rapsodia-Concierto* para viola, destinada a Jasha Veissi, es posterior a la guerra, del año 1952, dos movimientos que miran al romanticismo tardío, intensos, magistrales. Matousek, Hogwood y la Filarmónica Checa culminan este ciclo con un disco espléndido, agitado, imparable, que va a concluir en una obra que no es para violín, sino para viola; que no es "moderna", sino que toma el romanticismo final como un punto de referencia



del pasado, vivo y palpitante, como siempre en las obras de Martinu. Pero las interpretaciones de Matousek y el acompañamiento de Hogwood son sencillamente sensacionales. No sé si es el mejor de los tres discos, pero esto parece difícilmente superable.

Santiago Martín Bermúdez

muy arriba. Apenas hay variedad en el estilo, lo cual puede verse como algo meritorio, si se quiere, y desde luego se intuye detrás de todas las páginas al gran pianista que unos pocos discos confirman. Su escuela no

era la de Hamish Milne, un pianista británico que suaviza los encendidos fuegos rusos y ennoblece las piezas más breves, tal vez también las más felices y amables, libres de las tensiones que el paso del tiempo

iría imponiendo. En el último disco un joven Boris Berezovski se sienta a su lado en un par de obras escritas para dos pianos antes de dejar que Geoffrey Tozer asuma en solitario en protagonismo de las *Sonatas op. 38*,

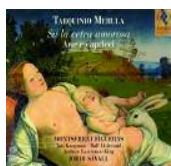
nº 1 y *Op. 56* con idéntica honestidad. La integral, si hay interés en estos campos rusos, merece la pena.

Asier Vallejo Ugarte

MERULA:

Su la cetra amorosa. Arie e

capricci. MONTSERRAT FIGUERAS, soprano; JEAN-PIERRE CANIHAC, corneta; TON KOOPMAN, clave; ROLF LISLEVAND, vihuela y guitarra; ANDREW LAWRENCE-KING, arpa; LORENZ DUFTSCHMID, violone; JORDI SAVALL, viola da gamba. ALIA VOX AVSA9862 (Diverdi). 1992. 56'. SACD. PM



Oportuna reedición en SACD de esta grabación, que realizada en 1992 para Astrée, no

era posible encontrar. Uno de los pocos discos que hay en el mercado dedicados íntegramente a la obra de Tarquinio Merula, hasta ahora condenada, como la de otros muchos, a picoteos bien de su *Ciaccona* instrumental o su *Canzonetta sopra alla nanna*. Merula fue un prolífico autor de canciones para una sola voz con acompañamiento instrumental y la totalidad de las incluidas en este disco, salvo una, proceden de una recopilación titulada *Curtio precipitato ed altri Capricci*, publicada en Venecia en 1638. Contiene en total ocho canciones y un par de obras instrumentales, una interpretada al arpa por Andrew Lawrence-King y otra al clave por Ton Koopman.

¡Hay que ver los colaboradores foráneos que ha conseguido tener siempre Jordi Savall! A los dos citados, y al propio Savall con la viola da gamba, se unen aquí otros tres no menos notables intérpretes de cornetto, tiorba y guitarra barroca y violone para acompañar a Montserrat Figueras en las deliciosas canciones de Merula. Este compositor pone en música textos mucho más simples que los utilizados por los madrigalistas de la anterior generación y algunos son francamente populares y simpáticos, como es el caso de *Quando gli uccelli portaranno i zoccoli* (cuando los pájaros calcen zuecos). Quizás a Montserrat Figueras le faltó ya entonces un poco de chispa para este repertorio, en el que da demasiada sensación de seriedad, como muy preocupada por el resultado de lo que estaba grabando. ¿Qué otra soprano podía ser voz solista en un disco de

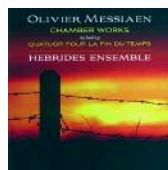
Savall? Es impensable, pero la recomendabilidad del disco ya viene dada desde el principio de este comentario. Además, el cuidado en la edición tiene el habitual excelente nivel de Alia Vox, con el original italiano de las canciones y su traducción a cuatro idiomas.

José Luis Fernández

MESSIAEN:

Cuarteto para el fin del tiempo. Tema y variaciones para violín y piano. Pieza para piano y cuarteto de cuerda. Fantaisie.

Le merle noir. WILLIAM CONWAY, violonchelo; ALEXANDER JANICZEK, violín; SARAH BEVAN BAKER, violín; CATHERINE MARWOOD, viola; ROSEMARY ELLIOT, flauta; MAXIMIANO MARTÍN, clarinete; PHILIP MOORE, piano. LINN CKD 314 (LR Music). 2007. 74'. DDD. PN



Nueva lectura de *Cuarteto para el fin del tiempo*; y nuevo acierto. Como sabemos, esta

obra no precisa virtuosos, pero acaso sí devotos, creyentes, espiritualidades simpáticas. No se trata de confesionalidad, en 1942 todavía no se ha desplegado el gran creyente-compositor Messiaen, aunque es un católico explícito. Esos intérpretes tampoco tienen por qué sentirse prisioneros de guerra en Silesia en medio del frío de aquel enero siniestro. Pero algo de tenso y de introspectivo han de tener para esos movimientos con blancas insistentes, con puntillo y con calderón y con obstinaciones irrenunciables. Y algo de terror cósmico o siquiera terreno para dar esa danza de la furia con siete trompetas apocalípticas. Esta maravilla temprana de quien tantas obras bellas va a dar en las cuatro décadas siguientes encuentra de nuevo, aquí, en este recital, unos intérpretes de altura, quien sabe si ideales: Conway, Janiczek, Maximiliano Martín, Philip Moore. Este recital camerístico nos trae obras de Messiaen desacomodadas como *Tema y variaciones*, mucho más temprana, obra para Claire, cuando Claire estaba sana; un regalo de bodas (curioso, como Wagner, sin duda ambos compositores, tan distintos, estaban tan orgullosos de lo que componían que no concebían mejor regalo para sus chicas) que conserva su belleza y casi parece digno del compositor. O como *Le merle noir*, para flauta y

piano, obra de lo primerito en cuanto a pájaros (1952) y que sirvió para que los flautistas de la clase volaran y piaran con virtuosismo. Espléndida Rosemary Elliot en este mirlo. Ojo a la muy breve *Pieza* para piano y cuarteto de cuerda, destinada a celebrar los 90 años de Alfred Schlee, gran editor de música (Universal Edition, de Viena) y defensor de la obra de Messiaen desde muy pronto; era 1991, y un año después desaparecía Messiaen, mientras Schlee no llegó a centenario por unos meses. También hay una pieza desconocida hasta el año pasado mismo, *Fantaisie*, para violín y piano, otra obra destinada a Claire, y que ha sido Yvonne quien la ha descubierto entre los intrincados documentos de su marido. En fin, un magnífico recital animado y dirigido por William Conway, uno de sus intérpretes; recital de ese tipo de música para la que Messiaen compuso muy poco, la camerística, pero que tiene su relativa significación sobre la obra toda del compositor inmenso cuyo centenario celebramos; y, sobre todo, hay en esta pequeña muestra una obra difícilmente superable, el *Cuarteto*, que se convierte poco a poco en una de las obras más grabadas de las compuestas en el siglo que acabamos de ver terminar. Un disco de gran altura artística.

Santiago Martín Bermúdez

DE MONTE:

Motetes, madrigales y

canciones.

ENSEMBLE ORLANDO FRIBOURG. IN ECHO. Director: LAURENT GENDRE. CLAVES 50-2712 (Gaudisc). 2007. 51'. DDD. PN



Siendo un músico apreciado, el longevo (murió con 82 años) y prolífico (dejó cerca de mil madrigales y unos 250 motetes entre otras obras) Philippe De Monte (1521-1603) no ha conocido la suerte discográfica de algunos de sus más célebres coetáneos. No son muchos los monográficos que se le han dedicado, teniendo en cuenta el volumen de sus obras disponibles, y ello acaso porque De Monte fue compositor de un insobornable clasicismo, que jamás compitió con los maestros más jóvenes en llevar la polifonía al punto de ruptura que daría lugar a principios del siglo XVII a las nuevas formas barrocas.

Bien cierto que algunos de esos monográficos son estupendos (pienso por ejemplo en el de Erik van Nevel en el sello Eufoda) y a ellos, al grupo de los mejores, viene a unirse esta variada selección de Laurent Gendre y su Ensemble Orlando Fribourg. 8 motetes latinos, 5 madrigales italianos y 4 canciones francesas componen un CD que interpreta un conjunto de 10 voces apoyado en In Echo, un grupo de ministriles (corneta, cuatro sacabuches), en diferentes combinaciones. Entre las voces de alto se encuentra nada menos que la del excelente contratenor argentino Martín Oro, de lo que Gendre se aprovecha adecuadamente confiándole por ejemplo *Quare tristis es, anima mea*, con la polifonía completa por voces instrumentales.

Pablo J. Vayón

MOZART:

Demofonte, fragmentos de

una ópera.

MATTHIAS HABICH (Demofonte), ELEONORE MARGUERRE (Timante), SUNHA IM (Dircea), NETTA OR (Creusa). CAPELLA COLONIENSIS. Director: BRUNO WEIL.

2 SACD ARTS 47746-8 (Diverdi). 2007. 94'. SACD. PN



Mozart nunca compuso una ópera titulada *Demofonte* sobre el libreto de Metastasio;

en el catálogo del autor salzburgués se encuentran los recitativos y arias *Misero me — Misero pargoletto K. 77* y *Ma che vi fece — Sperai vicino*, así como las arias *Se ardire e speranza K. 73o*, *Se tutti i mali miei K. 73p* y *Non curo l'affetto K. 74b*. Otros fragmentos mínimos conservados hacen pensar en que quizá existiese el proyecto de completar una obra a partir de ese texto, cosa que por fin nunca se llevó a cabo, pero las arias mozartianas también pudieron ser escritas meramente con el propósito de ser insertadas en algún *Demofonte* ajeno de los muy numerosos que se compusieron en el siglo XVIII sobre el texto metastasio. Con esta base, Weil propuso en un concierto aquí recogido en disco una "ópera" más bien poco verosímil con músicas mozartianas, entre ellas movimientos de sinfonías o números de ballet añadidos a la serie de arias que sí forman parte de ese *Demofonte* imaginado. Como todas las arias son para soprano, el conjunto se mueve por una zona más bien monótona. La

intervención de un actor, en el papel precisamente de Demofonte, trata de encadenar las partes dispersas con poco éxito. El resultado se sostiene apenas, con números musicales atractivos, puesto que es Mozart a fin de cuentas, caso de *Se tutti i mali miei*, especialmente bien cantado. El final, a base de piezas de *Les petits riens* encaja a duras penas con el resto. Una propuesta hipotética fallida.

Enrique Martínez Miura

NAUMANN: La Passione di Gesù Cristo.

MONICA BRAGADIN, mezzosoprano; MAKOTO SAKURADA Y RAFFAELE GIORDANI, tenores; ALFREDO GRANDINI, bajo. LA STAGIONE ARMONICA. ORQUESTA DE PADUA Y DEL VÉNETO. Director: SERGIO BALESTRACCI. 2CD CPO 777 365-2, (Diverdi). 2008. 120'. DDD. **PN**



En este primer registro mundial, realizado en vivo en el Auditorio Pollini de Padua, en junio y julio del 2006, se da vida a este oratorio de 1768, no genial, pero enormemente grato, variado, y con un discurso que se asienta en la melodía, con arias que suceden dentro de una calidad media muy considerable, lo que impide destacar esta o aquella. No sería correcto tildar a la obra de liviandad, sino que sus vías buscan más la belleza que la trascendencia o el misticismo, en un enfoque distinto al del oratorio protestante. Y es así aunque haya que señalar que Johann Gottlieb Naumann nació en Blasewitz, cerca de Dresde, pero los maestros más significativos en su educación musical fueron italianos.

Las arias se reparten entre cuatro personajes, que son: Pedro, la Magdalena, Juan y José. A destacar el tenor Makoto Sakurada, redondo, adecuado en estilo, fácil y homogéneo en su cometido, pues su compañero de cuerda, de grato timbre, queda inevitablemente corto y obligado arriba, mientras el denominado bajo Grandini, ni por timbre ni por peso de la voz merece tal cualificación, y así desvirtúa por completo arias suyas, como la excelente *All' idea de' tuoi perigli*. El único elemento femenino entre los cantantes solistas, el mezzo, es grata y suficiente aunque sin cualidades descolantes. En sus pocas intervenciones, está francamente bien el coro, y Ballestracci conduce la obra con

Silvio Varviso

MOZART INAUGURAL



MOZART: Le nozze di Figaro. HEINZ

BLANKENBURG (Figaro), MIRELLA FRENI (Susanna), GABRIEL BACQUIER (Conde), LEYLA GENCER (Condesa), EDITH MATHIS (Cherubino), CARLO CAVA (Bartolo), JOHANNA PETERS (Marcellina). CORO DE GLYNDEBOURNE. ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA. Director: SILVIO VARVISO. 3 CD GLYNDEBOURNE GFOCD 001-62 (Diverdi). 1962. 162'. ADD. **PN**

Es lógico que para inaugurar su propia colección discográfica (en formidable presentación) el Festival de Glyndebourne haya elegido un Mozart, compositor asociado al acontecimiento desde sus orígenes. Una entrega hecha en paralelo con otra, la de *Esposales en un monasterio* de Prokofiev, muy en su línea actual. El reparto algo babélico de *Las bodas* adquiere unidad si no inspiración ni sublimidad en la batuta segura y correcta de Varviso que aprovecha el especial clima de trabajo y colaboración que se logra en estas sesiones veraniegas inglesas para plasmar una lectura completamente atendible y que la buena grabación hace accesible y disfrutable. Llama la atención de inmediato la Condesa de la Gencer, cantante todoterreno pero más asociada a

otros repertorios, aunque también fuera por esos años, esporádicamente, excelentes Donna Elvira y Donna Anna. Su Condesa (adelantada ya por el sello Hunt en un recital publicado hace años) exhibe medios por encima de los habituales, con el *legato* apropiado para consumir un buen *Porgi amor* y con su talento dramático al servicio de un melancólico *Dove sono*, confeccionando en conjunto un personaje vivo, gracias a un toque de sensualidad que falta en otras colegas. El norteamericano Blankenburg, barítono afecto al Festival y ya conocido por otros Figaros que le precedieron (RAI con Maag, Hamburgo en alemán de la era Liebermann), deletrea el recitativo con una precisión que no muchos intérpretes italianos consiguen y canta con la fluidez que le consienten sus justas posibilidades instrumentales. Contrasta vocal y teatralmente con el Conde de Bacquier, autoritario, petulante y agresivo, asimismo dominando un *recitato* que el gran actor que es sabe magnificar. Su lectura del aria, por poner un ejemplo, es impecable, con unas intenciones acordes con la posibilidades instrumentales y que la dirección acompaña de nuevo con la debida solicitud. Del Cherubino de la



Mathis destaca su musicalidad, sin duda, pero sobre todo el aire de juventud que transmite, algo que otras competidoras pasan por alto, demasiado preocupadas por otros aspectos del personaje. Decir que Freni era ya una Susanna de referencia, años antes de haberla grabado con Davis y filmado con Ponnelle, es hacer un fácil acto de justicia, por más que a sus apenas 30 años la voz limpia, clara y afinadísima está más cercana a la esencia del rol. El resto del equipo participa en esa atmósfera de teatralidad que destila cada momento de la lectura, mereciendo destaque, por supuesto, el Basilio de Hugues Cuenod (que canta intencionado su aria del acto III) y el aparatoso Bartolo de Carlo Cava. En fin, una versión modélica y un documento de similar interés.

Fernando Fraga

verdadero "amor", claridad y conocimiento de la estética musical correspondiente.

La grabación es clara, natural y muy bien definido todo sonoramente, así que merece la pena conocer esta primicia del oratorio de Naumann.

José Antonio García y García

ORTHEL:
Evocazione. Sinfonías n.ºs 3 y 4. Études-Caprices. Canciones opp. 26, 33 y 54. Sonatinas n.ºs 5 y 6. Capriccio. Homenajes en forma de estudio. ANK REINDERS, soprano; RUUD VAN DER MEER, bajo-barítono; JOAN BERKHEMER, viola; JAQUES HENDRICKS, SEPP GROTENHUIS, LÉON ORTHEL, COR DE GROOT Y RUDOLF JANSEN, pianos. FILARMÓNICA DE LA RADIO HOLANDESA. FILARMÓNICA DE ÁMSTERDAM. Directores: JEAN FOURNET, WILLEM VAN OTTERLOO Y ANTON KERSJES. 2 CD ETCETERA KTC 1359 (Diverdi). 1965-1986. 106'. ADD/DDD. **PN**



Sólo por el primero de estos dos discos ya vale la pena hacerse con este álbum dedicado a Léon Ortel (1905-1985). En él se incluyen tres obras orquestales cuya audición constituye una gratísima sorpresa por su riqueza tímbrica, su amplia paleta armónica y, sobre todo, su poderoso empuje dramático. Posromanticismo, impresionismo y expresionismo parecen darse la mano en estos pentagramas, sobre todo en *Evocazione* (1977) y en la *Tercera Sinfonía* (1943), sobre las que planea la sombra de la muerte, mientras que la *Cuarta Sinfonía* (1949), en la que el piano adquiere relieve de solista concertante, recuerda en su desbocado apasionamiento a un Rachmaninov, si bien modernizado.

Estas tres composiciones

representan lo más personal en esta antología de este desconocido maestro holandés. A su lado, el disco dedicado a la música vocal y de cámara resulta más convencional, con un Ortel que se deja seducir por el clasicismo y la música gala, en especial por Ravel, y que incluso se permite parodiar al dodecafonismo en el cuarto de los *Études-Caprices* (1957). Todo aquí se desarrolla a otra escala, mucho más condensada, con elegantes sonatinas cuyos tres movimientos apenas suman seis minutos, y canciones que tampoco van mucho más allá. En todo caso, el álbum en su conjunto constituye una excelente oportunidad para descubrir la obra de este más que interesante compositor en versiones de procedencias muy diferentes y de gran valor, algunas de ellas con el propio Ortel al piano.

Juan Carlos Moreno

PASIELLO:

I giochi d' Agrigento. MARCELLO NARDIS (Eraclide), RAZEK FRANÇOIS BITAR (Clearco), MARIA LAURA MARTORANA (Aspasia), MARA LANFRANCHI (Egesta), VINCENZO TAORMINA (Cleone). CORO DE CÁMARA ESLOVACO. ORQUESTA INTERNACIONAL DE ITALIA. Director: GIOVANNI BATTISTA RIGON. 2 CD DYNAMIC CDS 531/1-2 (Diverdi). 2006. 140'. DDD. **PN**



La amplia producción de Giovanni P a s i e l l o estuvo olvidada durante muchos años

y de sus ochenta obras solo era conocida *Il barbiere di Siviglia*, a pesar de la gran competencia que había representado la homónima de Rossini. Su vida viajera le llevó por toda Europa, pero él era un compositor italiano que fue madurando con la experiencia. *I giochi d' Agrigento* fue estrenada en 1792 y explica la historia de unos juegos atléticos que organiza el Rey Eraclide, de Agrigento, pero surgen una serie de situaciones familiares, niño abandonado y amores no correspondidos, hasta llegar al final feliz, donde cada uno consigue lo que pretende. La obra tiene momentos interesantes, generalmente los de mayor tensión dramática, pero en otros el atractivo disminuye, generando una cierta monotonía. La grabación procede del Festival de Martina Franca, que el año 2006 la dio a conocer, pero que no consiguió un reparto que enalteciera los valores de la partitura. Entre los intérpretes, lo más interesante es la soprano María Laura Martorana, que da carácter a Aspasia, rol difícil por las agilidades que normalmente supera. El resto del reparto se muestra entre la corrección de Mara Lanfranchi y Vincenzo Taormina y las limitaciones del tenor Marcello Nardis, contando con las interesantes prestaciones de orquesta y coro, con una dirección suficiente de Giovanni Battista Rigon.

Albert Vilardell

PIAZZOLLA:

Tangos y canciones. OFELIA SALA, soprano. MUNICH PIANO TRIO. GENUIN GEN 88110 (Gaudisc). 2006-2007. 70'. DDD. **PN**

La obra de Piazzolla ha alcanzado tal difusión, por su complejo carácter erudito-popular, y tal variedad de públicos, que le ha



llegado el momento de la gravedad académica. Tal es el enfoque del trío muniqués, compuesto por piano, violín y chelo, de excelente sonoridad conjunta y no menos excelentes solistas. El repertorio piazzolliano tiene un poco de todo, especialmente trabajos minuciosos de pequeños fraseos obstinados, compases que alternan los simples y los compuestos (cinco y hasta siete tiempos), a la vez que ocurrencias melódicas muy felices y desarrolladas (*Oblivion*, *Introducción al ángel*, *Adiós Nonino*, *Cuatro estaciones porteñas*). En cada caso, con oportunos arreglos —de nuevo: justamente cosmopolitas— de José Bragato, Daniela Huber, Ikumi Nakayama y el propio Trío, hacen justicia a la miscelánea piazzolliana. La soprano Sala es una excelente cantante a la cual han compulsado a salirse de su repertorio, lo cual no ha dañado su excelencia como profesional pero la obliga a penurias de estilo y carácter.

Blas Matamoro

PLEYEL:

Cuartetos prusianos n°s 7-9. CUARTETO PLEYEL DE COLONIA. CPO 777 315-2 (Diverdi). 2007. 58'. DDD. **PN**



Los *Cuartetos* de Pleyel se sitúan estilísticamente como una derivación de los de Haydn, músico con el que estudió y del que obviamente tomó el modelo del cuarteto de cuerda. Los doce de la colección de los *Prusianos* suponen muy probablemente —a falta de un conocimiento pormenorizado de los 56 que compuso— su mejor logro en este arduo terreno. Formalmente, estos tres *Prusianos* se apartan del ejemplo haydniano, con dos obras en tres movimientos, *Séptimo* y *Noveno*, y una, la central, con estructura bipartita, Allegro más Variaciones. El Cuarteto Pleyel defiende las obras con convicción; sus componente se muestran sumamente elegantes y le sacan un excelente partido, bien que sin cargar las tintas, a la tímbrica de los instrumentos originales que tocan. La línea cantable se impone con todo esplendor en el Amoroso del *Séptimo*, anunciando o poco menos una romanza de Mendelssohn. Los

Yundi Li, Seiji Ozawa

JOVEN Y CON TALENTO

PROKOFIEV: Concerto para piano n° 2 en sol menor op. 16. RAVEL: Concerto para piano en sol mayor. YUNDI LI, piano. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: SEIJI OZAWA. DEUTSCHE GRAMMOPHON 002894776593. (Universal). 2007. 52'. DDD. **PN**



Chino, joven y con talento. Tres valores que puntúan fuerte en el mercado discográfico actual. En este disco el que es uno de los puntales del sello DG se mete entre pecho y espalda un programa de agárrete. El resultado general es bueno, aun a pesar de moverse mejor en un estilo que en otro.

El *Segundo* de Prokofiev es, con seguridad, una de las obras más exigentes de toda la literatura pianística. Su demanda es de tal calibre que supone un auténtico desafío, tanto musical como físico. Li exhibe aquí una dotación especialmente adecuada para resaltar el poder y la energía que resalta en toda la obra. Su capacidad de afrontar cargas espectaculares durante larguísimo pasajes —escuchen esos más de cuatro minutos de impresionante *cadenza!*—, yendo de un extremo dinámico al otro, no puede por menos que dejar atónito al oyente. Semejantes virtudes de índole técnico encuentran en el pianismo del compositor ucraniano un campo especialmente propicio. Ozawa, por su parte, maneja la exactitud orquestal y la dosificación de

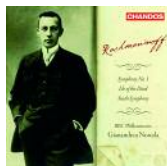
masas sonoras con astucia, logrando que los berlineses consigan los grandes volúmenes y hasta la violencia que requiere la partitura. La toma sonora acierta a equilibrar, incluso en los momentos más peliagudos —entrada del *tutti* tras la *cadenza* del primer movimiento y todo el desarrollo del *Intermezzo*, por ejemplo— Se trata, sin duda, de una versión a tener en cuenta entre las más grandes.

El Ravel ya es harina de otro costal. Siendo, desde luego, una lectura meritoria, su sonoridad general guarda, sin embargo, demasiado parentesco con la del concierto anterior, lo cual nos hace desear percibir mayor sutileza y transparencia en lugar del matiz de percusividad dominante. El piano juega un papel tan en primer plano que resta eficacia a los pasajes en los que su intervención se habría de fundir con otras pinceladas de la paleta orquestal. En este sentido, la escritura del Presto final le hace ser el punto de mayor acierto.

Juan García-Rico

RACHMANINOV:

La isla de los muertos op. 29. Sinfonía juvenil en re menor. Sinfonía n° 1 en re menor op. 13. FILARMÓNICA DE LA BBC. Director: GIANANDREA NOSEDA. CHANDOS CHAN 10475 (Harmonia Mundi). 2008. 75'. DDD. **PN**



Por repertorio y calidad interpretativa este disco debería obtener una calificación más que aceptable. El rendimiento del conjunto orquestal, enfrentado al manejo instrumental del compositor ruso, es solvente y capaz. Las ideas desarrolladas por la batuta de Noseda tienen fluidez y lógica, logrando con-

rasgos de estilo de Mozart parecen mezclarse con los de Haydn en el primer tiempo del *Octavo*, cuyo Finale, *Variatione moderato*, no puede ser más haydniano. De gran finura el *Adagio non troppo* del *Noveno*, cuyo último movimiento responde totalmente al plan de último tiempo haydniano, aunque dentro de una curiosa forma: Allegro-Minuetto-Allegro. Interesante disco que propone con acierto un repertorio injustamente descuidado.

Enrique Martínez Miura



vencer acerca de su viabilidad a quien ya conoce estas obras en muchas otras interpretaciones. Un programa que complementa dos obras mayores con la curiosidad de esa página fragmentaria e incipiente, de un artista todavía en su periodo de formación, como es la *Sinfonía en re menor*. Pero, aun con todo lo dicho —que no es poco— en favor del documento, no es posible hacer de él una recomendación abierta. Lamentablemente su captación sonora resulta tan opaca y lejana que la textura orquestal se emborrona en cuanto el grosor de la partitura se ensancha mínimamente. Ya desde los primeros momentos de *La isla de los muertos* se empieza a echar en falta una mayor claridad que permita escuchar los estratos orquestales de forma nítida. Es en esta obra y, sobre todo, en la *Sinfonía n.º 1*, donde el empleo de una orquestación de colores oscurecidos, con largos segmentos armónicos del viento superpuestos al melodismo de la cuerda, se enfrenta al muro insalvable de la falta de claridad de la toma. De poco sirve elogiar una interesante versión de ese *Op. 13*, nerviosa e incandescente, poderosa y contundente, mas sin el espacio sonoro suficiente para que la partitura respire.

Juan García-Rico

ROSSINI:
L'inganno felice. KENNETH TARVER (Bertrando), CORINNA MOLOGNI (Isabella), LORENZO REGAZZO (Tarabotto), MARCO VINCO (Batone), BAILEY SIMON (Ormondo). SOLISTAS DE LA ORQUESTA DE CÁMARA CHECA DE BRNO. Director: ALBERTO ZEDDA. 2 CD NAXOS 8.660233-4 (Ferysa). 2005. 86'. DDD. **PN**



Una aportación más del festival rossiniano de Bad Wildbad que supera anteriores entregas, dado que la obra en atril es menos exigente vocal y musicalmente que otras partituras del compositor pesarense que la precedieron. En concreto y en conjunto, esta lectura puede considerarse como de las más conseguidas entre la media docena existentes. Colabora la ágil dirección de Zedda, fluyente en las partes cómicas, meditativa en las sentimentales. La Mologni merece los mayores elogios por la disposición de la cantante que sabe aprovechar sus posibilidades, las de lírico

Richard Egarr
NATURALIDAD

PURCELL:
Suites y Grounds.
RICHARD EGARR, clave.
HARMONIA MUNDI HMU 907428.
2008. 75'. DDD. **PN**

Cada disco de Richard Egarr, tanto en solitario como en colaboración con otros músicos, supone un paso más de una carrera de suma coherencia y musicalidad. Aquí reivindica con la mejor fortuna la música para clave de Purcell, un tanto olvidada frente a las semióperas, las odas o las fantasías para violas del Orfeo británico. Con un instrumento de seductora sonoridad, Egarr consigue versiones de la máxima transpa-

rencia, donde la cantabilidad de la línea principal no se impone en detrimento de la apropiada percepción del bajo. Sus aproximaciones llenan de sentido aun los gestos compositivos más pequeños —algún *Ground* apenas llega a los dos minutos de duración— y abarca con un concepto omnicomprendido muy profundo las *Suites*, de mayor extensión. Ayudado por una soberbia toma sonora, de gran profundidad y cercanía, Egarr expone con naturalidad y nitidez las músicas purcellianas, siendo ya delicado, ya brillante —como en la archifamosa música procedente de *Abdelazer*—, según lo pida



cada partitura en cuestión. Se muestra particularmente sensible en la Almand de la *Suite n.º 7*, un instante de notable capacidad comunicativa. Un disco magnífico.

Enrique Martínez Miura

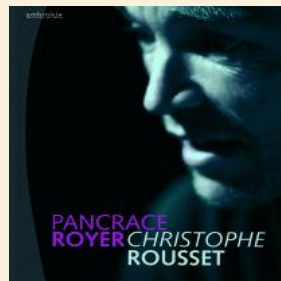
Christophe Rousset
IMPRESINDIBLE

ROYER: Primer Libro de piezas para clave.
CHRISTOPHE ROUSSET,
clave.
AMBROISIE AM 151 (Diverdi). 2007.
59'. DDD. **PN**

Vuelve Rousset a grabar el Libro primero, y único editado, de piezas para clave del compositor francés Joseph Nicolas Pancrace Royer. Nacido en Turín en 1705, hijo de un militar allí destinado en la pacífica misión de intendente de fuentes y jardines, ocupó tras la vuelta a París de su padre importantes cargos oficiales en la corte de Luis XV hasta su muerte en 1755. Compositor y maestro de clave, escribió también óperas y ballets heroicos, de los cuales los más recordados aunque sea por determinados fragmentos que él mismo utilizó como base para algunas de sus piezas para clave, son *Zaïde*, *reine de Granade* y *Le pouvoir de l'amour*, fragmentos cuyos originales también pueden encontrarse en otro disco protagonizado por Véronique Gens.

Perteneciente a una generación posterior a la de los grandes Couperin y Rameau, utiliza en la mayoría de sus obras para clave la forma *rondeau*, dejando un tanto de lado las formas de danza características de la época anterior. Por otra parte, tal como quedó dicho en un tratado sobre los hombres célebres bajo el reinado de Luis XV, Pancrace Royer “pone alma y fuego en sus composiciones”. En efecto, así lo podemos comprobar en esta grabación de su *Primer Libro de piezas para clave* que vuelve a llevar a cabo Christophe Rousset (la que realizó hace años para L'Oiseau-Lyre es inencontrable), un soberbio disco en el que Rousset pone también los mismos componentes de alma y fuego apoyado en su maestría de intérprete con el instrumento, un extraordinario clave histórico del que se informa ampliamente en el librito acompañante.

El contenido del *Libro* no puede ser más variado, tal



como ya advertía Royer en el prólogo de su edición de 1746: “estas piezas son susceptibles de una gran variedad, pasando de lo suave a lo vivo, de lo simple a lo aparatoso”. Así es, el contraste entre el brioso *Le Vertigo* y las delicadas *Les tendres sentiments* o *La sensible* y no digamos la espectacular y brava *La marche des Scythes*, justifican plenamente la advertencia. Un disco, más que recomendable, imprescindible para completar la visión de la música instrumental de todo el período barroco francés y de gratísima y amena escucha.

José Luis Fernández

ligera que el papel necesita, dejando tras de sí, como mejor ejemplo de dicha disposición, la lectura *Al più dolce e caro oggetto*. Aria que en esta edición presenta una página alternativa que Rossini procuró para el estreno milanés de la farsa en 1816 (editada y orquestada por Stefano

Piano) y que debe algo a otro momento destinado a Amenaide en *Tancredi*. Tarver es un tenor acostumbrado a medirse con este tipo de repertorio por lo que no tiene dificultades para sacar adelante una parte de tenor agudo, tal como demuestra en la saneada lectura de

Qual tenero diletto. Asimismo, Regazzo y Vinco, tienen a su cargo personajes con los que están cimentando una carrera que avanza segura y triunfal, con el espaldarazo que les supone haberla en parte cimentado en el Festival Rossini de Pésaro, del que el segundo

sobre todo es presencia constante. Su dúo *Va taluno mormorando* es un ejemplo de cómo debe cantarse el Rossini bufo. A Bailey no le ocasiona ningún problema Ormondo, incluyendo su *aria di sorbetto*, *Tu mi conosci e sai*, de la que ofrece una más que digna lectura.

Fernando Fraga

SAUNDERS:

Choler, Crimson, Miniata.

NICOLAS HODGES, ROLF HIND, piano; TEODORO ANZELLOTTI, acordeón. SWR VOKALENSEMBLE STUTTGART. SINFÓNICA DE BADEN-BADEN Y FRIBURGO. Director: HANS ZENDER. KAIROS 0012762KAI (Diverdi). 2006. 67'. DDD. **PN**



Coinciden estos días en el mercado dos registros con música de Rebecca Saunders (n.

1967), la compositora nacida en Londres y con residencia actual en Berlín. Al lado del muy interesante disco de Wergo, con Musikfabrik, este de Kairos es de tono menor, sobre todo si tenemos en cuenta que aquí no aparece ninguna pieza del excelente tono de *Strirings still*, el tema estrella del registro de Wergo. El material es mucho más restringido, en general, en la propuesta de Kairos e incluso menos atractivo. Las dos primeras piezas son para piano (dos pianos en el caso de *Choler*) y la de cierre es la más extensa de las que conocemos de esta autora, una ambiciosa composición titulada *Miniata*, de 2004, para grandes efectivos, con acordeón y piano solista. La obra ya la publicó Col Legno aquel año mismo año, en un volumen dedicado a las Jornadas de Donaueschingen. La misma grabación, con los músicos de Stuttgart y Zender, es la que ha elegido Kairos para completar el CD. En el caso de *Miniata*, se ven demasiado las costuras de un lenguaje que toma como modelo los grandes efectivos de un Luigi Nono y su particular sentido de la gran forma. La sucesión de sonidos de alta tensión y de silencios, para crear una atmósfera turbadora y de concentración, no está bien resuelta. Sobra material y sobra afán de trascendencia, potenciado por las notas al programa, en donde Saunders remite a los textos de naturaleza claustrófica de Samuel Beckett (*Compañía*). La cita de Beckett puede hacer pensar en la influencia de Morton Feldman, pero es en las dos

piezas para piano, más breves y condensadas, donde la sombra del americano se siente más cerca. Tanto en *Choler* como en *Crimson*, Saunders recurre a efectos de reverberación y de resonancia, con uso masivo del pedal. De un lado, le sirve para crear un acusado cromatismo, pero, del otro, hace que se piense, en la escucha, en las posibilidades que el propio Feldman extrae de un material parecido en obras como *Piano for three bands*, para deducir que estamos aquí ante composiciones que atienden más a la especulación que a conmovir al oyente.

Francisco Ramos

SCHNITTKE:

Trío con piano. A Paganini para violín solo. Madrigal in memoriam Oleg Kagan para violonchelo solo. Sonata para piano nº 1. TRÍO JANÁČEK.

PRAGA PRD/DSD 250 248 (Harmonia Mundi). 2007. 75'. SACD. **PN**



Sorprende que uno de los primeros discos del Trío Janáček, formado por tres profesionales checos de gran altura artística, esté dedicado precisamente a Schnittke. Estos tres músicos se despliegan a conciencia como grupo en el *Trío*, obra en dos amplios movimientos de la época final del compositor (de 1992). Y después se dividen el trabajo y cobran protagonismo único en piezas para un instrumento solo. Primero, el ya poco menos que proverbial *A Paganini*, de 1983, para un violinista de gran registro y virtuosismo, una *sequenza* para el instrumento mimado del quinteto básico, 13 minutos que Helena Jiríková borda con arte y con la teatralidad (instrumental, pero teatralidad) que precisa esta especie de agonía mediante recitativos y danzas que es en lo que consiste esencialmente esta página. El violonchelista Marek Novák se enfrenta a otra especie de *sequenza*, *Madrigal* (1990), que puede ser para violín o para chelo, porque para ambos instrumentos está escrito: para violín, puesto que es una obra en memoria de Oleg Kagan; para chelo, puesto que es una obra para esa gran instrumentista del chelo que es la esposa de Kagan, Natalia Gutman. Casi 10 minutos de virtuosismo, de canto y también de agonía, porque la agonía da la impresión de ser una de las maneras naturales de expresarse Schnittke; siempre con contraste,

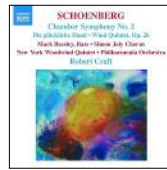
porque la agonía ha de retratarse junto a la vida plena para tener sentido. Sensacional Novák, chelista de la raza de los grandes. Y, por último, la instrumentista que da nombre al grupo, Markéta Janáčková (no sé si tiene que ver con la familia, ya lo averiguaremos), que se enfrenta a la amplia y ambiciosa *Sonata para piano* de 1987, y lo hace como cierre de este magnífico monográfico Schnittke que los aficionados saborearán con placer. Al menos, aquellos a los que no les asusta la música de este artista que parodiaba los estilos y desmentía los códigos, que era un no vanguardista avanzado y un tradicional modernísimo; o post, quién sabe. En fin, un excelente Schnittke del Trío Janáček; el Trío y de cada uno de sus componentes.

Santiago Martín Bermúdez

SCHOENBERG:

Sinfonía de cámara nº 2 op. 38. Die glückliche Hand op. 18.

Quinteto de viento op. 26. MARK BEESLEY, bajo. SIMON JOLY CHORALE. PHILHARMONIA ORCHESTRA. QUINTETO DE VIENTO DE NUEVA YORK. Director: ROBERT CRAFT. NAXOS 8.557526 (Ferysa). 2000, 2004. DDD. **PN**



Siempre nos lo preguntamos, una y otra vez: ¿por qué no dejaron en paz a Craft, por qué le impidieron terminar su ciclo Schoenberg para CBS? Siempre lo imaginamos: una escena de *western*, con un enfrentamiento final, a ver quién desenfunda más rápido, entre dos octogenarios, Robert Craft y Pierre Boulez. Dejémoslo, y atengámonos a este CD schoenbergiano, que es excelente y que contiene tres obras del maestro de la Escuela vienesa; obras que son buena muestra de la altura artística que alcanzó el compositor y, al mismo tiempo, de lo imposible que será que estas obras tengan una aceptación amplia ni siquiera entre el público culto. Son tres obras y son tres épocas, o cuatro, si nos ponemos estrictos. *La mano feliz* es una obra escénica de corte expresionista (como los cuadros que por entonces pintaba nuestro compositor) que podríamos considerar ópera, una obra quejumbrosa y con su buena dosis de lucidez sobre lo mal que lo pasa el artista auténtico, una obra de tonalidad suspensa en cuatro breves cuadros, aquí de 21 minutos de duración. Schoen-

berg la concluyó inmediatamente antes de la primera guerra, y el estallido de ésta impidió su estreno, que se aplazó una década. El *Quinteto de viento* es una pieza del primer serialismo del maestro, una obra decisiva, de sonidos menos ácidos y aristados que de costumbre en él; ya estamos en 1924, y se abre la fecunda senda serial para Schoenberg y sus discípulos Berg y Webern. La *Segunda Sinfonía de cámara* es tardía, pero su plan es temprano. Estamos en 1906, que es cuando terminó Schoenberg la sensacional *Sinfonía op. 9*, la primera de las camerísticas. Pero el trabajo empezó entonces no lo concluye hasta 1939; era sorprendente una obra tonal, como la que componen estos dos movimientos, después de haber compuesto cosas como las *Variaciones op. 31* o los dos conciertos. En fin, obras muy exigentes, que precisan de un director y unos intérpretes que crean en ellas y estén en la mejor forma para enfrentarlas, porque no son sencillas ni para el público ni para los artistas. Craft es un schoenbergiano probado y comprobado, y en estos registros de no hace mucho tiempo da lo mejor de sí mismo, tanto en la fantasmal teatralidad de *La mano feliz* como en lo que casi podría considerarse jovialidad del *Quinteto*, y también en la espléndida *Sinfonía op. 38*. Contaba Craft esta vez con la Orquesta Philharmonia para las dos primeras obras, registros que aparecieron hace tiempo en el sello Koch. En el *Op. 26* cuenta con un excelente conjunto neoyorquino, que nos da una lectura clasicista, diáfana, alegre de esa obra decisiva para todo lo que vino después. En fin, Craft (que este año ha cumplido 85) demuestra una vez más que es un excelente músico y un artista. Si no fuera reedición, este CD merecería la E que reservamos en SCHERZO para la excelencia.

Santiago Martín Bermúdez

SCHUMANN:

Papillons op. 2.

Davidbündlertänze op. 6.

Variaciones ABEGG op. 1.

SUSANNE GRÜTZMANN, piano. HÄNSSLER PH05014 (Gaudisc). 2005. 60'. DDD. **PN**



Las primeras obras para piano de Schumann poseen la dualidad entre lo deli-

Prégardien, Fink, Boesch

LOS ECOS Y LAS VOCES



SCHUBERT: La bella molinera. CHRISTOPH PRÉGARDIEN, tenor; MICHAEL GESS, piano. CHALLENGE 72292 (Diverdi). 2008. 62'. DDD. **PN**



Lieder. BERNARDA FINK, mezzo; GEROLD HUBER, piano. HARMONIA MUNDI HMC 901991. 2008. 76'. DDD. **PN**

Lieder. Edición Deutsch vol. 27. Los poetas románticos vol. 4. FLORIAN BOESCH, barítono; BURKHARD KEHRING, piano. NAXOS 8.570067 (Ferysa). 2006. 59'. DDD. **PN**

El ciclo schubertiano tiene múltiples perfiles y, al menos, dos exigencias interpretativas insoslayables: historia y personaje. De aquéllos, el principal es la tesitura del intérprete. Normalmente es un varón, aunque caben travestimientos. Aquí Prégardien opta por la tradición del tenor ligero que se retrata como un muchacho confiado en el azar, que va bordeando un arroyo, símbolo de la vida que discurre, busca su rostro en ese espejo incierto y se encuentra con una bella molinera de la que se enamora sin saber quién es, hasta que el amor se va tan flotante como vino y hay que hacer el duelo. El tenor alemán resuelve el envite con una riquísima hondura psicológica,



cantando con soltura y límpida musicalidad sobre una dicción minuciosa, diamantina, intencionada. Los cambios de humor, desde el alegre solitario rodeada por una naturaleza dócil y armoniosa, hasta el amante dolorido que inhuma los restos de su noveleta bucólica, están señalados con claridad y finura. A pesar de la multitud de versiones referenciales, Prégardien se anota en la ilustre lista de los Dermota, Haefliger y Schreier. No menos valioso es el aporte del pianista, por la bella sonoridad y el canto que luce, a veces a solas, a veces como eco o respuesta a la voz.

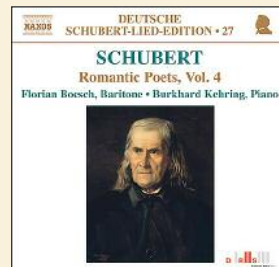
Otra opción es la de Fink, que traza un panorama certero de sus preferencias schubertianas. Ya conocemos las virtudes de la cantante: voz esmaltada, emisión impecable, decir sensible y, especialmente, para el caso, una imaginación de intérprete, florida y múltiple.

Hay aquí veinticinco piezas que comprenden algunas de las



más conocidas de Schubert. Fink puede con todas saltando entre exigencias de elocución y carácter muy diversas. *Los dioses griegos* proponen un recitativo intenso. *Canción de Mignon* y *Margarita en la ruca* son narraciones en la voz de personajes (novela y drama). *Eres la paz* describe el éxtasis amoroso, en tanto *Risas y lágrimas* ironiza sobre lo inestable del sentimiento. Hay que trazar una amplia melodía en *A Silvia* y saber melodizar con breves cláusulas en *Ganimedes*. Por razones de espacio no se desmenuza el programa, pero dígame, en conjunto, que Fink hace de cada canción un mundo y del conjunto, un universo. Nuestro conocido Huber renueva sus méritos en un repertorio que conoce finamente.

Incesante, Naxos sigue publicando la integral de Schubert, agrupada con un didáctico criterio literario. Los poetas románticos aquí reunidos oscilan entre grandes nombres



como Friedrich Schlegel, uno de los ideólogos principales del romanticismo temprano, Körner y Rückert, y algunos colegas modestos a los cuales Schubert regaló sus músicas, incluido el anónimo de la *Canción funeral a la madre op. 616*.

Sea por elección o por azar, las catorce piezas aquí propuestas priman el recitado sobre la estrofa y la melodía. Ello armoniza con los medios de Boesch, un barítono de voz ancha y oscura, aunque no con graves de bajo, como a veces piden ciertos momentos. Un convincente timbre viril y un adecuado manejo de los volúmenes, le permiten matizar con inteligencia las expresiones, sobre una base musical muy sólida y una articulación más que aceptable. El piano lo escucha con atención, le sirve tiempos razonables y equilibra correctamente la sonoridad del instrumento con la voz solista.

Blas Matamoro

cado y lo atormentado, entre el retrato del universo infantil y su compleja personalidad. Ese es un punto clave para una gran interpretación, y también por eso son más escasas de lo que deberían. Susanne Grützmann se postula como una intérprete solvente, bien dotada técnicamente, aunque lejos de cualquier rastro de genio.

Opta por una línea de claridad en la que tiene principal importancia la recreación del mundo infantil. Un paisaje algo naïf, pero al mismo tiempo evocador y de una sencillez extraordinarias. *Papillons* (Mariposas), en sus manos, retrata un mundo infantil sin mácula, en el que el juego y la percepción de los recuerdos juegan un papel fundamental. Sin embargo, no hay misterio. Todo resulta demasiado literal y previsible.

En las *Danzas de la liga de David* se obvia casi cualquier

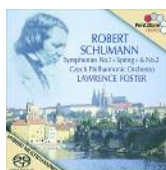
rastro de humor o ironía. En su ejecución, prima la descripción de las situaciones de forma algo lineal. Y es una pena, ya que la pieza describe todo un universo cargado de imaginación.

Las *Variaciones ABEGG* son un ejercicio del dominio que poseía el compositor del estilo barroco. Un divertimento técnico que la pianista alemana resuelve sin problemas.

Carlos Vilchez Negrín

SCHUMANN:
Sinfonía nº 1 en si bemol op. 38 "Primavera". Sinfonía nº 2 en do mayor op. 61. FILARMÓNICA CHECA. Director: LAWRENCE FOSTER. PENTATONE PTC 5186 326 (Diverdi). 2008. 71'. SACD. **PN**

Se alumbran en esta grabación dos sinfonías de Schumann, las dos primeras, y es de esos discos



que nos dejan esperando, en este caso para poder degustar en estas manos,

las de la orquesta checa y el director americano, las dos sinfonías restantes, *Tercera* y *Cuarta*.

Y es que la interpretación de Foster no es baladí. Planteamiento justo, pulso romántico y rítmico, fraseo cuidadoso: entidad musical, en menos palabras.

Hay otro factor, que es la grabación. Clara, bien equilibrada, con cuerpo y asombrosamente natural. ¿Y qué decir de la Filarmónica Checa? En estado de gracia; destilando un sonido pleno, glorioso, cohesionado, contundente o grácil según las necesidades, respondiendo a la batuta en la dinámica y las oposiciones o progresiones contrapuntísticas sin que se pierda detalle. Una

orquesta dúctil, con personalidad sonora, eso que se va perdiendo, y que amerita por su trabajo la posesión del disco. Así que a esperar las otras dos sinfonías.

José Antonio García y García

UZOR:
A chanter m'ér de so q'ieu no voldria. Shakespeare's Sonnet 65. Qui ainsi me refait...veoir seulement et oír. WOLFGANG MEYER, clarinete. CUARTETO CARMINA. GUITARRENSEMBLE QUASI UNA FANTASIA. NEOS 10714 (Diverdi). 2005. 73'. DDD. **PN**



Si la postura de intransigencia desmenuada en los años de nueva música en

Darmstadt continuara hoy, a buen seguro que el mundo se habría ahorrado el escuchar la música de Charles Uzor, el compositor nigeriano nacido en 1961 y afincado en Suiza, que Neos ha tenido el desliz de editar. Uzor se aprovecha, por decirlo así, de que los tiempos actuales permiten desvaríos como el suyo. Que su música esté hecha con un armazón tradicional ya no sorprende a nadie, lo que llama la atención es que esta estructura sólo conduzca a la nada. El lenguaje abiertamente tonal, la forma tripartita y el dominio de la melodía son fundamentos que maneja el autor en este registro dedicado a su obra de cámara, y lo hace desde el apropiacionismo más rancio. Cierta es el Cuarteto Carmina y el conjunto de guitarras que ponen música aquí desempeñan una labor magnífica para tratar de dar brillantez al tejido instrumental, pero la base, que es un refrido de melodías tomadas del exotismo de Villa Lobos y cierto gusto por el impresionismo, más la cita de temas de Machaut y el escaqueo con ritmos minimalistas que remiten al Reich de *Different trains* (el uso de cuarteto

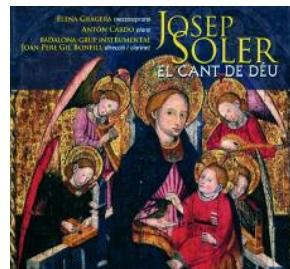
Elena Gragera

MEDITACIÓN

SOLER: Das Marien-Leben 1979-2006. Concert dels Àngels. Das Marien-Leben 1959-2003. Escena amb cranis. El Cant de Déu. ELENA GRAGERA, mezzosoprano; ANTÓN CARDÓ, piano. BADALONA-GRUP INSTRUMENTAL. Director. JOAN PERE GIL BONFILL. COLUMNA MÚSICA 1CM0195 (Diverdi). 2007-2008. 71'. DDD. **PN**

En la obra de Josep Soler (Vilafra de la Penedès, 1935) — siempre indagatoria, siempre interrogativa, siempre ansiosa de la trascendencia—, la música de cariz religioso, diríamos incluso mejor de índole mística, es fundamental. El presente CD reúne cinco composiciones basadas en textos poéticos de Rilke y del persa Djálal-ud-Din Rumi, escogidos con toda intención y no por mera cuestión anecdótica. De *Das Marien-Leben* se recogen dos versiones, la una de 1959, revisada en 2003, para canto y piano; la otra, de 1979, revisada

en 2006, para voz, oboe, celesta, violín, viola y violonchelo. *Concert dels Àngels*, para oboe, violonchelo, clave y órgano, es una serie de piezas íntimas inspiradas por los destellos de un cúmulo de colores y escenas. *Escena amb cranis*, originalmente escrita para clarinete solo y ahora registrada para clarinete y piano, se centra en la agonía y la soledad de dos seres aparentemente humanos. Y en *El cant de Déu*, para voz y piano, otra versión de la primigenia de 1984, el autor urge la llamada de un Dios supremo. Estamos ante una música que refleja incomprensión y rezuma impotencia, a las que el compositor no ve otra respuesta que la poética. El autor se pregunta por el qué del universo, del planeta y del ser humano, con toda su imperfección. Ante la angustia existencial, que transmite a los demás, Soler ve en la música una válvula de escape, aunque no una solución. Hay una meditación con-



tinua. Un pesimismo como estado anímico pero también como resultado de un enorme esfuerzo intelectual. Estamos, en definitiva, ante una música no fácil pero seductora, que penetra hasta lo más hondo y no se queda en la epidermis. Espléndida Elena Gragera, con voz y estilo apropiados para este repertorio. Y a gran altura, asimismo, el acompañamiento al piano de Antón Cardó y el Badalona-Grup Instrumental bajo la dirección de Joan Pere Gil Bonfill.

José Guerrero Martín

Renée Fleming y Christian Thielemann

STRAUSS Y FLEMING, FRENTE A FRENTE



STRAUSS: Cuatro últimas canciones. Cuatro canciones.

Fragmentos de "Ariadna en Naxos" y "Helena Egipciaca". RENÉE FLEMING, soprano. FILARMÓNICA DE MÚNICH. Director: CHRISTIAN THIELEMANN. DECCA 478 0647 (Universal). 2008. 51'. DDD. **PN**

La diva actual soprano-todotero que es Fleming tiene una querencia particular en el repertorio alemán posromántico, muy propicio a sus medios de lírico-spinto, y ahora ha decidido ofrecernos una cara a cara con una severa antología de Strauss. Comienza por el final, las *Cuatro últimas canciones* que el compositor imaginó para la voz oleosa y litúrgica de Kirsten Flagstad. Estrenadas póstumas, el sonido de la noruega le añadió ese eco de otro mundo que siempre tuvo su sonoridad.

Hay versiones para referenciar y comparar, la misma Fleming registró estas canciones hace más de una década

con Eschenbach y la Sinfónica de Houston. Evitando el catálogo, sólo quiero recordar la manera americana de cantarlas, entre la entrega dramática de Eleanor Steber y el estático enfoque visionario de Jessye Norman, sin olvidar un notable aporte español, el de Consuelo Rubio. Fleming parte de Steber, si cabe, adoptando un contenido patetismo. Sí, hay primavera, pero es la última de las incontables primaveras de la vida, no habrá otra después, y la despedida final es serena aunque envuelve la cortante pregunta: "¿Será esto la muerte?". Con todo, la voz canta con despliegue y Fleming le añade, con todo derecho, su cuota de *glamour* del Nuevo Mundo.

Hay dos partes en esta serie. La primera es más estremecida; la segunda, más quieta. Fleming las distingue con inteligencia, poniendo en juego unos medios generosos, de esmaltado timbre, insolente riqueza de registros, total soberanía musical en la emisión, sedosos pasajes y



un arte seductor en las medias voces y los apianados oportunos. Cada verso se dice con una nitidez de actriz dueña de sus palabras y cada extenso arco melódico, con un arrobador señorío en el aliento.

Las canciones sueltas van tratadas como breves cantatas, en especial *Seducción op. 33* y *Lamento de invierno op. 48*, donde la breve secuencia estrófica es cantada como una cancioncilla casual, en medio de la helada paisajística de la nieve.

Quizá lo más brillante del programa sean los dos momentos operísticos. Pocas de las grandes han vertido a

Ariadna con la intensidad, suntuosidad de medios y opulencia de matices con que Strauss ha servido a la princesa que se ve hundida en el reino de las sombras, aunque espera ser rescatada por un dios, por nadie menos que un dios. En cuanto a la Helena, de espinoso registro, Fleming llega donde se quiera, impetuosa de intención, desbordante de medios, bella de sonido.

Thielemann, expertísimo wagneriano, alterna los acompañamientos arrojando la voz como su más preciado instrumento y contrapunteando, cuando corresponde, como en el sintonismo de *Helena Egipciaca*. En las canciones alivia los timbres y el conjunto levita esperando las palabras, con privilegio de las cuerdas. Al fin y al cabo, recuerdan el repertorio de cámara y *Ariadna en Naxos* está escrita para una instrumentación escueta, diáfana y dieciochesca.

Blas Matamoro

Colin Davis

EMOCIÓN

TIPPETT: A Child of Our Time. INDRA THOMAS, soprano; MIHOKO FUJIMURA, contralto; STEVE DAVISLIM, tenor; MATTHEW ROSE, bajo. CORO Y SINFÓNICA DE LONDRES. Director: COLIN DAVIS. LSO Live LSO0670. (Harmonia Mundi). 2007. 64'. DDD. **PN**

En el número 229 de SCHERZO comentábamos la versión que sir Colin Davis grababa en Dresde —para la firma Profil— en concierto público de *A Child of Our Time* (1941), una de las obras maestras de Tippett, una emocionantísima puesta en música de un episodio trágico: la detención por la Gestapo y la posterior desaparición del joven judío polaco Herschel Grynzspan, quien, huyendo de los nazis, mató al secretario de la embajada alemana en París el 7 de noviembre de 1938. Las represalias en Alemania dieron lugar a la “noche de los cristales rotos”,

dos días después. El título lo toma Tippett de la novela, sobre el mismo caso del austriaco Ödön von Horváth. Quien haya escuchado la obra sabe hasta qué punto ésta es emocionante y cómo Tippett desarrolla un arco reflexivo de enorme intensidad. La pieza ha sido grabada anteriormente con excelentes resultados por el propio Colin Davis (Philips) y en nuestra reseña recordábamos esta su primera versión como la más interesante de la discografía, acompañada por las de Hickox (Chandos), Rozhdestvenski —apasionadísimo— (BBC), el propio autor (Naxos) y —en aquella ocasión la omitimos por la dificultad de hallarla, pero reescuchándola nos parece hoy la mejor de todas, la de Previn (MCA). Ahora Davis da un paso adelante con respecto a su grabación de Dresde —con una fabulosa Staatskapelle— pues



la orquesta inglesa no le queda a la zaga a la alemana y el maestro consigue un plus emocional que aquí es aspecto decisivo. Los solistas se mueven a buena altura —a pesar de las dudas que puede ofrecer el contralto en su primera intervención— y el coro está simplemente sublime. Apabullante de todo punto. A la mejor altura, todos, pues, en versión que se suma a las de referencia.

Claire Vaquero Williams

alternativa, sino una única posibilidad de acceder a esta música pionera e inquietante. Lyndon-Gee es un excelente músico, y esta aventura varesiana con la Nacional polaca merece toda la atención del aficionado.

Santiago Martín Bermúdez

VERDI:

Réquiem. VIOLETA URMANA, soprano; OLGA BORODINA, mezzo; CARLOS VARGAS, tenor; FERRUCCIO FURLANETTO, bajo. CORO Y SINFÓNICA DE LA WDR. CORO DE LA NDR. CORO DEL TEATRO REGIO DE TURÍN. Director: SEMION BICHKOV. 2 CD PROFIL PHO8036 (Gaudisc). 2007. 80'. DDD. **PN**



Al frente de una orquesta de la que es titular desde más de una década, Bichkov ataca la

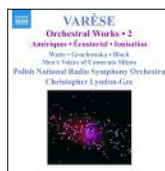
popular y continuamente grabada obra verdiana fiel a su sonido compacto y contrastado, transparente en los momentos líricos e intenso en los dramáticos con cierta tendencia a la espectacularidad, facilitada por algunos instantes de la misma obra y que la presencia de tres coros ayuda aquí a destacar. Partitura que no es nueva para cuatro de los tres solistas: Borodina la grabó en 2000 con el “otro ruso”, Valeri Gergiev; Vargas en DVD hace tres años con Mehta y Furlanetto allá por 1993 con Barenboim. Sólo la Urmana, en su definitiva faceta soprán, es nueva en esta plaza. Un cuarteto vocal suntuoso que colabora con ahínco y se fusiona adecuadamente en dúos o cuartetos, siempre acorde con la arquitectura monumental de la batuta, jalonada por momentos de reposo donde no se pierde tensión ni energía, ofreciendo una versión más teatral que religiosa. Furlanetto pone en marcha su oscuro poderío vocal en favor de un *Tuba mirum* que finaliza misterioso con unas agoreras notas graves en *piano* y expande su mejor canto en un *Confutatis maledictis*, sumando a autoridad introspección. De hecho el bajo ofrece una ejecución más íntima, pero no por ello menos eficaz, que la de hace quince años. Vargas matiza convenientemente el *Ingemisco*, donde su hermosa voz (la más lírica de las tres) corre libre y segura, lo mismo que iniciando un delicado *Agnus Dei* al que se unen, cooperantes, el resto de las voces. La Urmana, asimismo, combina los dos elementos con-

de cuerdas y cinta quizá le de pie a ello) no llevan esta propuesta a ningún sitio. En el tema inicial, para clarinete, cuarteto y cinta, no se saca ningún partido de la parte grabada, salvo algunas disonancias en la parte central que hacen esperar algo distinto. El atractivo del material se desvanece pronto al repetirse *ad nauseam* los rasgos de la tradición, con las permutas e inversiones de la línea melódica. *Shakespeare's Sonnet 65* cambia el registro al incorporar la lectura de versos del poeta inglés, pero el resultado es plano, no resuelve nada. El conjunto no deja de ser plúmbeo. Igual ocurre con la última pieza, para guitarras, nada menos que 28 cuerdas en acción, pero la debilidad del material es tan manifiesta que el tema bien se hubiera ganado las simpatías de un público *new age* de haber desviado el sello Neos este CD a un mercado distinto.

Francisco Ramos

VARÈSE:

Obras orquestales, vol. 2. Amériques (versión original 1921), Ecuatorial, Nocturnal, Dance for burgess, Tuning Up, Hyperprism, Un gran sommeil noir, Density 21.5, Ionisation. ELIZABETH WATTS, soprano; MARIA GROCHOWSKA, flauta. THOMAS BLOCH, ondas martenot. MEN'S VOICE FO CAMERANA SILESIA. SINFÓNICA DE LA RADIO NACIONAL DE POLONIA. Director y piano: CHRISTOPHER LYNDON-GEЕ. NAXOS 8.557882 (Ferysa). 2005. 67'. DDD. **PE**



Ha tardado en llegar estos es g u n d o volumen de la obra orquestal de Edgar Varèse, pero ha llegado por fin. El anterior, con grabaciones de 2000 contenía *Arcana*, *Octandre*, *Offrandes*, *Intégrales* y *Déserts*. Es inhabitual todavía hoy la grabación de las obras de Varèse, aunque no sean ni mucho menos desconocidas. Sigue siendo novedoso el mensaje de este compositor, pero lógicamente no recibimos esa riqueza tímbrica, esa interválica desusada o esas *antaño cacofonías* como si se nos planteara algo inédito o como si alguien quisiera agredirnos como aficionados a la música. Ya no es eso,

pero sigue resultando minoritario y poco frecuentado el universo de quien fue uno de los antecesores evidentes tanto de la generación de la vanguardia como de anteriores “atrevimientos” y propuestas. Contiene este CD algunas de las obras de mayor interés de Varèse, como *Ecuatorial*, *Nocturnal*, *Hyperprism* o *Ionisation*, sin olvidar *Density 21.5*, para flauta sola, especie de antecedente de la manera de las *Sequenze* de Berio. La variedad y el virtuosismo presiden el tono de este recital. El concurso de la soprano Elizabeth Watts en *Un grand sommeil noir* (1906, el mismo poema de Mallarmé que le sirvió al joven Ravel para una *mélodie* temprana) y el de Maria Grochowska, flauta, en *Density*, altera la secuencia de pura música orquestal, que lógicamente prima en este recital. La riqueza de propuestas se multiplica con el rigor de una batuta analítica como la de Lyndon-Gee y una orquesta de carácter medio con nervio y con corazón, como la Nacional Polaca. Y como no hay a mano registros con obras de Varèse y no han sido numerosos los directores que se han acercado a una muestra de su amplia obra (Abravanel, Craft, Boulez, Mehta, Cerha, pocos más), estos dos discos de Lyndon-Gee para Naxos constituyen no ya una

¿no encuentra sus discos?

diverdi.com

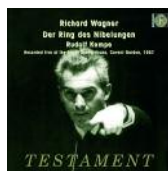
fácil, rápido, cómodo, seguro...

trastados de la obra, intimidad y dramatismo, superando con creces las trampas del *Libera me*, con graves y agudos (mejor estos, curiosamente) bien resueltos. En definitiva, una interesante y competente lectura, pese a que en algunos momentos parece destilarse algo como de frialdad, manierismo o rutina por parte de la dirección.

Fernando Fraga

WAGNER:

El anillo del nibelungo. HANS HOTTER (Wotan), RAMÓN VINAY (Siegmund), BIRGIT NILSSON (Brünnhilde), WOLFGANG WINDGASSEN (Siegfried). CORO Y ORQUESTA DEL COVENT GARDEN. Director: RUDOLF KEMPE. 13 CD TESTAMENT SBT13 1426 (Diverdi). 1957. 850'. ADD/Mono. **PN**



Reedición del famoso *Ring* londinense ya comentado en nuestras páginas de discos cuando el sello alemán Walhall lo publicó hace algunos meses y LR Music lo distribuyó en España a precio económico (cfr. SCHERZO 232, pág. 73). En contra de lo que pensábamos, el sonido no ha mejorado en esta nueva edición de Testament y sigue siendo el mismo, con sus fluctuaciones y desequilibrios. Además, esta nueva edición tiene un disco de más, lo cual encarece el producto considerablemente (110, 40 euros es el precio que se indica en diverdi.com). Tiene la ventaja de una presentación más cuidada, como ya suponíamos, con un estudio de Mike Ashman que informa ampliamente en los tres idiomas acostumbrados sobre la historia y peculiaridades de estas representaciones, pero en la inevitable comparación el sello Walhall gana la partida (a no ser que sean fetichistas de los discos o bien les sobre el dinero). Por lo demás, Kempe, el mejor wagneriano de su generación, se quita la espina de sus buenas pero no del todo conseguidas representaciones en el Bayreuth de 1960 (existen testimonios en Golden Melodram) y nos ofrece su bella y profunda concepción del *Ring* siguiendo la estela de la gran tradición germana con varias de las mejores voces existentes en esos años. Es una buena elección, óptima incluso, sobre todo para wagnerianos de pura cepa, aunque en opinión del firmante sea preferible en conjunto la

Josep Cabré

QUICUMQUE (CUALQUIERA QUE) LO ESCUCHE, ENCANTADO QUEDARÁ

VARGAS: Quicumque.

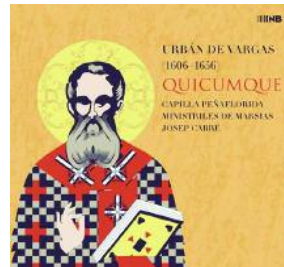
CAPILLA PEÑAFLORIDA. MINISTRILES DE MARSIAS. Director: JOSEP CABRÉ. NB 010 (Diverdi). 2007. 69'. DDD.

PN

Casi simultáneamente han llegado a mis manos tres excelentes discos de la editora NB dedicados monográficamente a los compositores vascos Juan de Anchieta y Fray José de Larrañaga y al navarro Urbán de Vargas. Además de su indudable interés como aportación al conocimiento de nuestro patrimonio musical, los tres gozan de una buenisima interpretación a cargo de la Capilla Peñaflorida en la parte vocal y no cabe más que congratularse por la iniciativa de la editora vasca. Comentamos aquí el último citado, que con el título genérico de *Quicumque* incluye esta importante obra de Urbán de Vargas (1606-1656) además de su *Misa de la batalla* y otras de menor entidad, aunque no menor interés, para completar la visión recogida de su obra: dos villancicos, dos antfonas y un magnificat.

El *Quicumque* o Símbolo de San Atanasio (aunque la atribución a él se demostró errónea) es una de las tres versiones del Credo admitidas por la iglesia católica y su solemne musicalización le fue encargada a Vargas en 1651 por el cabildo de la Seo de Zaragoza, donde se conserva el manuscrito original. Diseñado minuciosamente y con una manifiesta carga simbólica (once voces como los apóstoles sin Judas, distribuidas en tres coros en referencia a la Trinidad, etc.) se interpretó durante muchos años en Zaragoza hasta su sustitución en 1674 por otro debido a García Fajer "Españoleto" que respondía a los cánones de la moda italianizante.

Para la interpretación del *Quicumque* y de las restantes obras incluidas en el disco, al conjunto vocal Capilla Peñaflorida se añade otro de ministriles, que doblan o complementan las partes vocales, tal como era práctica establecida en las catedrales españolas durante los siglos XVI y primera mitad



del XVII, labor que desarrolla su habitual colaborador el grupo Ministriles de Marsias, formado aquí por corneta, chirrín, bajón y sacabuche. Vargas fue un prolífico y un tanto conflictivo compositor de mal asiento, que hasta su muerte en Valencia estuvo al servicio musical de diversas catedrales y colegiatas, donde los manuscritos de sus obras se encuentran dispersos. El disco recoge, obviamente, una pequeña parte de las mismas, pero no olvida la más célebre entre todas y su edición merece la más sincera felicitación a NB y a los intérpretes.

José Luis Fernández

La Colombina

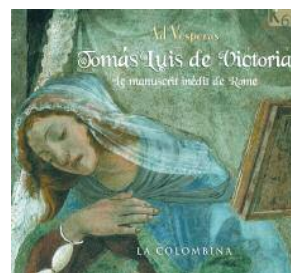
VICTORIA INÉDITO

VICTORIA: Ad Vesperas. LA COLOMBINA. K617 209 (Harmonia Mundi). 2008. 74'. DDD. **PN**

En 1975 el musicólogo Klaus Fischer halló en la Biblioteca Vittorio Emanuele II de Roma un manuscrito con once salmos (el último incompleto), de los cuales los diez primeros eran obra de Tomás Luis de Victoria, como atestigüaba una nota autógrafa inserta al principio del volumen en la que el compositor abulense daba instrucciones para la edición de unas obras que, por razones que desconocemos, se mantuvieron inéditas hasta que en 2003 las publicó Esteban Hernández Castelló. Esta publicación es la fuente utilizada por La Colombina para este trabajo en el que el conjunto ha tratado de contextualizar los salmos (que se graban por prime-

ra vez) en un imaginario *Oficio de Vísperas*, para lo que se han utilizado antfonas (antes de los salmos, pero no después, como era preceptivo), se han intercalado motetes y se termina con *Himno* y *Magnificat* (estas obras sacadas de diversas ediciones del propio Victoria). Las antfonas están extraídas del *Liber Usualis* y los versos en canto llano de los salmos (que están en estilo *alternatim*), de un par de ediciones de los siglos XVI y XVII.

El cuarteto español combina con su habitual distinción la pulcritud, la claridad, el equilibrio, el empaste con un apreciable gusto por la individualización de los timbres (las cuatro voces son de gran calidad) y por la búsqueda de una variedad en los matices expresivos que deriva en una notable intensidad, especialmente vibrante en los motetes y el



Magnificat final, en los que los matices textuales quedan bien resaltados por el énfasis puesto en determinados ataques y por los pequeños contrastes de dinámicas. Los salmos ofrecen acaso menos oportunidades para el lucimiento, de ahí posiblemente las ausencias de grabaciones hasta hoy, pero me gustaría destacar la belleza de pasajes de extrema delicadeza en el *Confitebor* o el *Beatus vir*.

Pablo J. Vayón

suma recreación de Knappertsbusch en el Bayreuth de 1956 (12 CD Orfeo), posiblemente la cumbre interpretativa en vivo de esta gran obra.

Enrique Pérez Adrián

WAGNER:

Die Meistersinger von Nürnberg. NANCY GUSTAFSON (Eva), GÖSTA WINBERGH (Walther), HERBERT LIPPERT (David), JOHN TOMLINSON (Sachs), THOMAS ALLEN (Beckmesser), GWYNNE HOWELL (Pogner). CORO Y ORQUESTA DE LA ROYAL OPERA HOUSE. Director: BERNARD HAITINK. 4 CD ROYAL OPERA HOUSE ROHS008 (Diverdi). 1997. 265'. ADD. **PN**



Los fondos de la Royal Opera House, Covent Garden, de Londres son importantes y hasta ahora se habían editado grabaciones del pasado. Ahora se están recuperando representaciones más recientes como es el caso de esta versión de *Die Meistersinger von Nürnberg* de 1997, año en que el teatro celebraba su quincuagésimo aniversario. El impetuoso Walter está a cargo del gran tenor, prematuramente desaparecido Gösta Winbergh, que sabe diferenciar la evolución del personaje, más impulsivo al principio, más sosegado después, pero siempre apasionado, con un fraseo elegante y cuidado, con el único *handicap* que su voz, esencialmente lírica, en ocasiones no acaba de superar la barrera orquestal, a pesar de su timbre expansivo. El personaje de Sachs es ambivalente, por su apariencia primitiva, pero de una gran nobleza, capaz del amor y de la renuncia y está encarnado por John Tomlinson cantante de un fraseo variado e intencionado, al que quizá le falta una mayor intensidad, mientras que el ridículo Beckmesser está a cargo de Thomas Allen, que le da el carácter adecuado, complementando el reparto, entre otros, los correctos Gwynne Howell y Herbert Lippert. La dirección musical es de Bernard Haitink, en una versión sobria, alternando los momentos más festivos, con los de cierta tensión en una visión contrastada.

Albert Vilardell

RECITALES

JOSÉ CARRERAS. Tenor. **Mediterranean Passion.**

ORQUESTA AMBASSADE DE VIENNA. Director: DAVID GIMÉNEZ. SONY 88697 334792 (Sony-BMG). 2008. 51'. DDD **PN**



Entrado ya en la sesentena (nació en 1946) el tenor barcelonés va administrando sabiamente su trayectoria y este compacto es buena prueba de ello. Incluye quince títulos, mayormente de canciones napolitanas canónicas, más tres intervenciones catalanas, alguna *romanella* y otra *fiorentina*, para reunirse con Gloria Estefan en *Solamente una vez* de Agustín Lara. En fin, un ramillete de flores cálidas, que exigen sentimiento y un poco de teatral sinceridad cordial.

No obstante una larga carrera —empezó como niño cantor hace medio siglo—, un esforzado repertorio, una grave enfermedad felizmente superada, nuestro hombre mantiene algunas de las cualidades que lo hicieron figura glamorosa de los escenarios. La voz sostiene su privilegiado timbre, conserva su anchura corporal aun en los agudos que vibran con cierta excesiva amplitud, el aliento no lo abandona, ni la afinación. Por otra parte, cantando, el artista es siempre un muchacho entusiasta, cálido y entregado. Usa sus facultades con generosa disposición, dice con extrema claridad, recita con intención y el sentimiento lo hace vibrar con todos los soles mediterráneos que hagan falta.

Estefan hace lo suyo como un pequeño homenaje al compañero de faenas latinas y Giménez conduce con brío y brillante timbración su orquesta vienesa.

Blas Matamoro

CUARTETO SKAMPA.

Obras de Mozart, Smetana y Shostakovich. WIGMORE HALL Live WHL 0019 (Diverdi). 2006. 63'. DDD. **PN**

Abrir el programa de este concierto con una obra de Mozart parecía casi una necesidad para



el Skampa: el *Segundo Cuarteto en re menor* de Smetana y el *Octavo Cuarteto en do menor* de Shostakovich son obras dramáticas, intensas y un tanto oscuras. El *Cuarteto en re mayor K. 575* de Mozart, en cambio, atiende al Mozart más amable, al más luminoso y al más bellamente sereno. El sonido del conjunto llega aquí duro, seco y parco en colores. Es una lástima, porque la obra está bien matizada y las aportaciones del violonchelo de Lukás Polák alcanzan por norma lo excelente. En el cuarteto de Smetana, la temperatura crece notablemente hasta el punto de convertir la lectura en referencial, con un ímpetu por momentos arrollador y unas tensiones asombrosas de inmediato calado emocional. La polka del segundo movimiento suena con un bello lirismo que apunta a la relativa calma con que el compositor checo nos sorprende, antes del poderoso cierre, en el excitado Finale. Por último, la página de Shostakovich merece una lectura honesta, contrastada y aplicada, que se hace poco a poco profunda, en un lento *crescendo* expresivo que, no obstante, se priva de los terribles, que no fuertes, acentos que esta música parece pedir a gritos. El abandono de las líneas del violín en el corazón del cuarteto es obviamente emotivo, pero uno llega a la última doble barra y, mientras suenan los aplausos del público londinense, piensa para sí que esta misma obra le ha llegado en otras ocasiones mucho más adentro.

Asier Vallejo Ugarte

DIANA DAMRAU.

Soprano. *Lieder de C. y R. Schumann, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Brahms y Fanny Mendelssohn-Hensel.* HELMUT DEUTSCH, piano. ORFEO C 749 071 A (Diverdi). 2007. 73'. DDD. **PN**



En las notas de carpetilla figura, traducida a varios idiomas, una entrevista hecha por Thomas Voigt a la soprano alemana, donde ella misma dice que "...no entender el texto. Lo que ha venido a ser moneda

corriente en la ópera, es un defecto que no puede permitirse de ningún modo en el lied...".

Aquí tenemos un ambicioso programa de lied (*Lieder* es el título genérico del disco), muy interesante y bien cantado, porque Damrau aprovecha lo que sabe que tiene: un registro alto pleno, brillante y luminoso, y un acceso no problemático —aunque no sea tan lucido— a tesituras más graves. Todo ello lo maneja con soltura, aunque no sea el ideal de liederista.

Lamentablemente todo se inhabilita por la edición, inexplicable en esta discográfica, aunque tampoco sea la primera vez que comete el craso error de editar un disco cantado sin acompañar los textos en ningún idioma, ni en el original.

Sería fraudulento, opino, por parte del crítico empezar a comentar si en éste o aquel lied se dice esto de una manera o de otra, porque el comprador adquiere un producto al que debe tener fácil acceso para comprender el contenido, y eso es imposible en este caso. Una pena, porque el programa lo merecía.

José Antonio García y García

CYPRIEN KATSARIS.

Pianista. **Música francesa de Louis XIII a Boulez.** PIANO 21 P21 024-A (Diverdi). 1967-2001. 136'. ADD/DDD. **PN**



Cyprien Katsaris no es obviamente un artista de modos convencionales, pero ha llegado a lo largo de su carrera a un repertorio amplísimo inalcanzable para otros músicos, por decirlo de algún modo, menos inquietos. Este doble CD dedicado a su Francia natal vale como muestra de ello: además de pasear por algunas partituras de los grandes del siglo XX (el maduro Debussy, Ravel, Poulenc, Satie, Messiaen, Boulez), Katsaris se da el lujo de traer al piano obras de Luis XIII, de Lully, de Rameau, de Charpentier y de Luis XV, entre otros, y de medirse con transcripciones de páginas como *El cisne* de Saint-Saëns (Godowsky), la *Meditación* de *Thaïs* de Massenet, la Siciliana de *Pelléas et Mélisande* de Fauré (Luzzati) o

la mismísima *Marsellesa* de Rouget de Lisle (en la *Paráfrasis de concierto* de Liszt revisada por el propio pianista). Las tomas, en general de buen sonido, proceden de conciertos en público o de grabaciones en estudio o privadas recogidas entre 1967 y 2001, y en todas ellas Katsaris luce su pianismo brillante y contundente, de preciso mecanismo, pero también matizado, regulado, de raros acentos. Un pianismo feliz, que ni siquiera piensa en la ortodoxia cuando mira a los siglos XVII y XVIII. Por eso suena tan libre. Y esa libertad se siente también en su amplio y fascinante Messiaen, y desde luego en su evocador y sereno Ravel. Qué bella suena esa *Pavana para una infanta difunta*. Es una belleza triste, de un lento lirismo que fluye como un hondo río de lágrimas.

Asier Vallejo Ugarte

OLGA KERN. Pianista.
Obras de Rachmaninov, Taneiev, Liadov y Balakirev.
HARMONIA MUNDI HMU 907399.
2004. 75'. DDD. **PN**



Vencedora del Concurso Van Cliburn de 2001, Olga Kern recuerda lejanamente al virtuosismo de Horowitz. Su sentido de la poesía, técnica y expresividad. Todo ello pasado por el tamiz de la juventud, al que le falta el peso de la experiencia y su traslación a la interpretación.

Su Rachmaninov es apasionado, firme, musculoso en la forma. Afronta la demanda técnica desde el orden y el cálculo, aun cuando subraya de forma exquisita las líneas más expresivas, sobre todo en el *Morceaux de fantasía*. La Elegía de esta pieza, por ejemplo, contiene pasajes de verdadera emoción, de sutil dibujo de los elementos más melódicos, como si quisiera resaltar lo poético sin renunciar a lo que considera lo primordial: el juego virtuosístico.

En *Islamei*, de Balakirev, la pianista se divierte. Se deja llevar por el lenguaje oriental y retrata con fidelidad el mundo de fantasía ideado por el compositor



Anna Netrebko

NETREBKO RECUERDA

ANNA NETREBKO.
Soprano. *Souvenirs. Páginas de La princesa de las zardas, El baile de la ópera, Giuditta, Louise, Los cuentos de Hoffmann, Fortunio, La tempranica, Réquiem. Lieder, melodías y canciones de Strauss, Ibsen, Grieg, Dvorák, Rimski-Korsakov, Hahn, Guastavino, Ardití y tradicional.* ELINA GARANCA, soprano; PIOTR BECZALA, tenor; ANDREW SEWAIT, niño soprano. CORO FILARMÓNICO DE PRAGA. FILARMONÍA DE PRAGA. Director: EMMANUEL VILLAUME. DEUTSCHE GRAMMOPHON 00289 4777639 (Universal). 2008. 63'. DDD.

PN

El batiburrillo programático del último disco de la soprano rusa encuentra unidad en la relación, personal o profesional, que las páginas elegidas tienen con la protagonista propiciando por ello el evocador título de *Recuerdos*. La Netrebko no es producto creado de la nada. Basta verla y disfrutarla no sólo como cantante sino como actriz en los documentos visuales que han precedido a esta entrega. Es una artista con especiales disposiciones como actriz que comunica de inmediato con el público. Ejemplo: el recital de Baden-Baden (DG, julio 2007) donde canta el *Meine Lippen* de *Giuditta* (fragmento también incluido en el presente registro y del que hace una envidiable creación) se lanza a improvisar una danza gitana que deja a los espectadores mudos de asombro y admiración. La voz de la rusa destaca por su colorido cálidamente sensual, algo que facilita las interpretaciones operetísticas aquí seleccionadas, las correspondientes a Hortense (a dúo con Henri, un irrefutable y seductor Beczala), Sylvia

y la citada Giuditta, así como la infiel Jacqueline de Messenger, en las que aparte del canto siempre acorde con significado o estilo, sea vienés o francés, derrocha unas intenciones legítimas que una energía contagiosa hace más evidentes. Además, el instrumento luce en toda su tesitura, de un grave consistente a unos agudos de resplandor solar. El aparatoso lirismo de Louise en su populárrima página que han grabado desde Mary Garden a la Fleming o la Gheorghiu (dos líricas en la honda de la Netrebko), está plenamente asegurado, envuelto en una aterciopelada sensualidad y en cálidas regulaciones, evitando el preciosismo en favor de la expresividad. Cantante más de escenario que de sala de concierto, cuando se enfrenta al repertorio de canciones, ofrece mejores resultados en títulos como *Cécilie*, de exuberante realización que, por ejemplo, en la más conocida de las *Canciones gitanas* de Dvorák, la cuarta del *Op. 55*, que si bien resulta cantada con esmero no destila la magia o la poesía que otras lecturas sugieren, en particular la de Victoria de los Ángeles. Llama la atención el hecho de que se incluya el *Pie Jesu* del *Réquiem* de Lloyd Weber, algo que viene explicado porque la cantante confiesa adorarlo desde que en su juventud sampeterburguesa lo ofreció en un recital. Su voz oscura y suntuosa en contraste con la "blanca" y descarnada del niño Andrew Swait es de un efecto excitante en momento de indudable gancho. En este recorrido idiomático por la música europea, donde hay cabida para una canción judía tradicional, otra noruega y una tercera tan inclasificable y universal como *Il bacio* de Ardití (en brioso arreglo de Leo Petri muy



acorde con las posibilidades de la intérprete), los dos ejemplos rusos de Rimski-Korsakov (los números 2 de las *Opp. 2 y 43*) nos reflejan a la Netrebko más telúrica, cómoda y comunicativa. Especial consideración merecen *La rosa y el sauce* de Guastavino (en cuidadoso arreglo de Guillo Espel), donde la dicción algo borrosa se compensa por la deliciosa manera como despliega la melodía, fluyendo la voz con una densidad y un colorido realmente notables. Y el zapateado de Giménez, la dichosa *Tarántula*, donde la dicción mejora considerablemente (es cantante de escañero, se dijo), sumada al entusiasmo y la gracia de la versión. Con la elección de este fragmento, Netrebko se suma así a sus colegas Vivica Genaux que tiene cierta obsesión por esta divertida página y a Elina Garanca que manifiesta también un afecto semejante por otra página zarzuelera, las "carceles" de Chapí. Precisamente, la mezzo letona se ensambla magníficamente con la soprano rusa en la barcarola de *Los cuentos de Hoffmann*. Ambas han grabado los *Capuleti* de Bellini, prevista su salida para primavera del 2009. Coro, orquesta y director están al servicio de obras y de solistas, logrando todos un variado, bonito y beneficioso producto.

Fernando Fraga

ruso. Lo mismo que la menos conocida *En el jardín*, un estudio evocador sin más pretensiones.

El resto de obras, firmadas por Taneiev y Liadov, poseen menos entidad, aunque la solista las defiende con solvencia, sobre todo el *Preludio y fuga* del primero. El *Preludio op. 57, n.º1* y *La caja de música* de Liadov resultan anecdóticas, a modo de propina musical.

Carlos Vílchez Negrín

RENÉ PAPE. Bajo.
Dioses, reyes y demonios. Fragmentos de Gounod, Boito, Berlioz, Verdi, Offenbach, Wagner, Rubinstein, Dvorák y Musorgski. CORO Y ORQUESTA DE LA CAPILLA ESTATAL DE DRESDE. Director: SEBASTIAN WEIGLE. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 6408 (Universal). 2008. 66'. DDD. **PN**



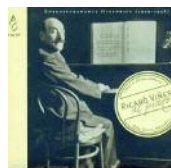
de su cuerda. Medios nobilísimos de bajo cantante, una emisión completa saneada, una musicalidad reverente, una dicción de claridad extrema en diversas lenguas — aquí: alemán, italiano, francés, checo y ruso— se suman a la apostura de su presencia y el señorío de sus intervenciones.

Este compacto es un retrato complejo de su arte. Hay varias piezas que pueden quedar como referencias y no por inusuales, precisamente, ni por falta de colegas de fuste. Sus Wagner —el Wotan juvenil de *El oro del Rin*, un imponente Rey Marke—, el diabólico Diabolo de Rubinstein, un paternal y cálido perfil en *Rusalka* de Dvorák, la despedida y muerte de Boris, dicha como entre dientes con algunas explosiones de soberbia agonizante, todos pasan a lo modélico. Las otras versiones no bajan de dignas y sólidas, en especial su Felipe II y su Dapertutto.

Weigle no le va en zaga, demostrando ser un más que competente concertador de ópera, dúctil en estilos y haciendo sonar a las masas de Dresde como ellas saben hacerlo.

Blas Matamoro

RICARD VIÑES. Pianista. *Obras de Scarlatti, Gluck, Blacafort, Albéniz, Turina, Debussy, Borodin, Falla, Allende, Buchardo y Troiani.* TRITÓ 0048 (Diverdi). 1929-1938. 64'. ADD. **PN**



Tritó presenta un disco muy atractivo del pianista Ricard Viñes (1875-1943) que recoge sus registros de entre los años 1929 y 1938. El repertorio es de lo más variado y sirve para cerciorarse de por qué la historia desde siempre ha situado con toda su importancia a este intérprete, por cierto muy considerado y avalado por compositores de la talla de Debussy, Ravel o Falla. Destinatario de algunas de sus partituras, Viñes siempre estuvo a la vanguardia de su época interpretando especialmente lo que por aquel entonces se componía. Los compositores reunidos aquí son básicamente Scarlatti, Blacafort, Albéniz, Turina, Falla y Debussy, además de otros, y el documento permite escuchar con toda claridad y de forma placentera al pianista; el sonido es bastante nítido y las interpretaciones muy vivas. Viñes tenía muy claros los planos sonoros que a cada partitura le convenían; así, sus Debussy, e incluso su Blacafort están perfectamente iluminados con

Erwin Schrott

SE CONSOLIDA UNA ESTRELLA

ERWIN SCHROTT. Bajo-barítono. *Arias de Don Giovanni, Don Carlos, Le nozze di Figaro, Macbeth, La damnation de Faust, Faust, Les vêpres siciliennes y Robert le Diable.* ORQUESTA DE LA COMUNITAT VALENCIANA. Director: RICCARDO FRIZZA. DECCA 478 0473 (Universal). 2008. 55'. DDD. **PN**

Pasar del bajo-barítono mozartiano al bajo profundo verdiano, a través de los franceses berlioziano, gounodiano o meyerbeeriano es un recorrido fascinante pero peligroso. Schrott, en su primer recital discográfico, se ha tomado tal desafío, dando cuenta al mismo tiempo de lo que ha sido parte de su carrera hasta la fecha y añadiendo un bajo a lo grande como Filippo II, que aquí canta en versión francesa, y que sin duda se planteará en un más o menos inminente futuro. Una carrera en la que se han entremezclado personajes decididamente baritónicos con otros de bajo "cantante", tipo Colline (presente en el disco con una tierna *Vecchia zimarrà*), Timur, Banquo, etc. además de los de ambigua calificación cual Dulcamara o el Pharaon rossiniano. Mozartiano de nivel (como tal se le escuchó y vio en Sevilla y Valencia), el disco recoge su imponente

Don Giovanni, el de las dos extremas arias que definen tan bien la personalidad del libertino. El uruguayo acierta plasmando la sensualidad de la serenata (su terciopelo vocal hace mucho) y la energía desbordante de la llamada, sin saber por qué razón, "aria del champán". Pero, en ampliación de posibilidades, añade el *Madamina* de Leporello, mezcla de ironía sádica y de seducción canora con la que, digámoslo sin ambages logra una lectura más matizada que la registrada contemporáneamente por el gran René Pape, más clásica y mesurada. Como Figaro (del que canta aquí las tres arias), Schrott ha demostrado ya su valía gracias al DVD parisino, montaje de David McVicar, donde el actor se complementa con el cantante en inseparable y exuberante ósmosis, con un físico de quitar el aliento. Si en estos papeles más agudos la voz es de una cuadratura, limpieza, uniformidad, belleza y masculinidad irrefragables, esas cualidades se mantienen cuando se enfrenta a Banquo o el Procida de la versión original francesa, adquiriendo el instrumento una mayor anchura que, sumada a la singular nobleza tímbrica, ayuda al buen resultado. Su Philippe II tiene dignidad, obtenida a través del impertur-



bable concepto de la página, donde la voz vuelve a correr cómoda y segura, con atención al matiz, susurrante e íntimo cuando la situación lo requiere, aunque en conjunto le queda más aplicada que convincente, sobre todo por sonar algo juveniles los medios. Dentro del repertorio más decididamente francés, beneficia más al desafiante Mefisto de Gounod (el de la burlona serenata a Marguerite) que el poético de Berlioz, el de *Voici des roses*, en realidad el momento menos interesante del disco, creciendo el intérprete otra vez sobre todo en posibilidades de registro y expresivas en la meyerbeeriana invocación, brillante y triunfal, de Bertram. El cantante encuentra un excelente apoyo en la magnífica, pese a lo joven, Orquesta de la Comunidad Valenciana y al aplomo de una batuta como la de Frizza.

Fernando Fraga

minuciosidad y detalle, transparentes y evidentes. En la sonata de Scarlatti sus dedos corren con comodidad y sin trabas, y su Turina se reviste de nacionalismo acentuando el profundo acento español de la música. En cada obra (alguna miniatura como un Scherzo de Borodin), Viñes demuestra brío y empuje, vigor pero también delicadezas y contrastes sonoros. Su pianismo es sólido y concluyente. El disco se completa con un fragmento de una entrevista radiofónica realizada con motivo del 20º aniversario de la muerte de Debussy, en la que se escucha perfectamente la voz del maestro. Muy interesante documento.

Emili Blasco

VARIOS

AD HONOREM VIRGINIS.

Polifonía sacra en la Corona de Aragón de los siglos XIII al XV. El canto de la sibila. PILAR ESTEBAN, soprano; ALBERTO GUARDIOLA, tenor; JOSÉ PIZARRO, tenor; LLUÍS VICH VOCALIS. CAPELLA DE MINISTRERS. Director: CARLES MAGRANER. CDM 0822 (Diverdi). 2007. 59'. DDD. **PN**

AMORS E CANSÓ.

Trovadores en la Corona de Aragón. MARTA INFANTE, mezzosoprano; JORDI RICART, tenor. CAPELLA DE MINISTRERS. Director: CARLES MAGRANER. CDM 0823 (Diverdi). 2008. 75'. DDD. **PN**

Como por desgracia suele suceder con estas cosas, el octavo centenario del nacimiento de



Jaime I ha provocado más menciones que acciones. La Capella de Ministrers, como por lo demás cabía esperar, ha protagonizado una de las gloriosas excepciones a la norma, con la producción de tres registros de música de la época en torno al rey "reconquistador" de las tierras valencianas. Son muy recomendables, aunque, como es lógico, quienes más disfrutarán de su contenido serán aquellos para quienes sirva de recuerdo de los estupendos conciertos en que lo han presentado, por ejemplo, en el Monasterio de la

Valldigna en tres días consecutivos a finales de julio de 2008.

Los dos discos dedicados al bando cristiano se reparten el repertorio sacro y el profano. En el primer caso, se repasa la progresiva pero un tanto elitista introducción de la polifonía en los oficios religiosos en que se trataba de afirmar los principios básicos de la fe que con la ayuda de las armas se difundía; en concreto, la figura de la Virgen desempeña en este sentido un papel crucial. En cuanto a los trovadores, en los comentarios de acompañamiento Maricarmen Gómez los compara con los cantautores actuales, y no está mal visto.

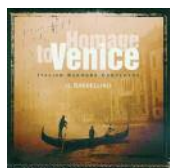
Las interpretaciones combinan, como es norma en todos los trabajos firmados por Carlos Magraner, el rigor musicológico con la consciencia de que toda música es más, mucho más, que mera reproducción mecánica. Todos los solistas vocales están estupendos sin excepción, pero algunos de los instrumentales, como el flautista David Antich y el percusionista Pau Ballester, también merecen cita de honor.

Alfredo Brotons Muñoz

HOMENAJE A VENECIA.

Obras de Albinoni, Vivaldi, Platti, Pergolesi y Tartini. Il. GARDELLINO. EUFODA 1371 (Diverdi). 66'. DDD.

PN



La forma concierto constituye sin duda un capítulo fundamental en la enorme deuda mutua contraída entre el arte de la música y la ciudad de Venecia a lo largo de la historia, muy especialmente en el período barroco y, concretando más en el tiempo, principalmente durante la primera mitad del siglo XVIII. Tal es el tema que monográficamente ilustra la media docena de muestras reunidas por Il Gardellino en este disco. El oboísta Marcel Ponce se luce en tres de ellas timbre muy grato y técnica impecable, pero en los dos dobles no se alcanza una nivelación de pesos sonoros que permita sin mayor esfuerzo apreciar las buenas cualidades de su colega An Vanlancker y, sobre todo, del fagotista Alain Derijckere. En Platti, en cambio, el clavecinista Lorenzo Ghielmi sí encuentra la manera de transitar sin el más mínimo sobresalto entre el *concertino* y el *ripieno*. Más allá del equilibrio de fuerzas, resulta asi-

The Hilliard Ensemble

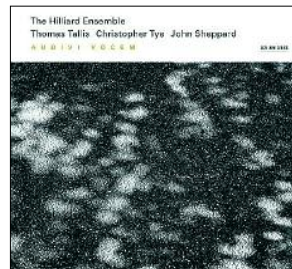
UN ACIERTO DEL HILLIARD

AUDIVI VOCEM. Obras de Tallis, Tye y Sheppard. THE HILLIARD ENSEMBLE.

ECM New Series 1936 476 6353 (Nuevos Medios). 2005. 72'. DDD. PN

Más de tres años ha tardado ECM en publicar esta grabación en la que el Hilliard Ensemble en formación de quinteto ofrece una de sus más convincentes actuaciones de los últimos tiempos para el medio fonográfico. Con la *Misa Sine Nomine* de Christopher Tye (que carece de *Kyrie*, como era bastante habitual en la Inglaterra de la época) y motetes del propio Tye y sus contemporáneos Thomas Tallis y John Sheppard, el conjunto británico ofrece unas

interpretaciones en las que, aunque a veces siga resintiéndose por arriba, el equilibrio resulta muy conseguido, lo que permite no sólo una importante claridad de texturas, sino también una presencia de las voces graves no tan habitual como sería deseable en otros registros del grupo y en consecuencia una profundidad de foco que enfatiza los aspectos más expresivos de la música. Son lecturas muy meditativas, en las que el Hilliard parece por momentos extasiarse, combinando dulzura y majestuosidad con una muy acertada modulación de intensidades y contrastes. La movida brillantez del *Gloria* o el *Sanctus* de la *Misa* se mez-



clan con la delicada austeridad de los salmos de Sheppard o el refinamiento de los motetes y antifonas de Tallis, componiendo un gran oficio religioso que disfrutarán sin duda los buenos amantes de la polifonía del Renacimiento.

Pablo J. Vayón

mismo admirable el entendimiento entre el flautista Jan de Winne y los violinistas Miki Takahashi e Isabella Bison en Pergolesi y entre el elocuente violagambista Vittorio Ghielmi y el acompañamiento en Tartini. En definitiva y pese a los leves y aislados reparos expuestos, una grabación muy recomendable.

Alfredo Brotons Muñoz

INVOCATION À LA NUIT.

MONTSERRAT FIGUERAS, soprano. HESPÉRIEN XXI. LE CONCERT DES NATIONS. LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA. Director: JORDI SAVALL. 2 CD ALIA VOX AV9861 A+B (Diverdi). 1993-2008. 151'. DDD. PN



Jordi Savall es uno de esos grandes intérpretes que saben completar sus dotes artísticas con un notable sentido empresarial, puesto de manifiesto como responsable de su editora Alia Vox. El doble digipack titulado *Invocation à la nuit* tiene la esmerada presentación habitual de la casa, que comienza por una sugerente portada reproducción de un cuadro de Rousseau y continúa con interesantes comentarios y los textos cantados en su idioma original, todo ello disponible en cinco idiomas. El primer CD contiene 16 canciones de los más variados estilos y procedencias con la presencia de la noche como nexo común a

todas ellas y el segundo incluye el mismo número de temas pero de música instrumental, aunque al final aparecen varios fragmentos cuya relación con la noche no parece estar muy justificada (Aria de la tercera suite de J. S. Bach o marcha fúnebre de la *Eroica* de Beethoven, por ejemplo). Da igual, porque la *Invocation à la nuit* no es más que un pretexto para generar un disco aparentemente nuevo utilizando anteriores grabaciones de Savall, Montserrat Figueras y sus habituales colaboradores, lo que ocurre con 29 de los 32 cortes del doble álbum. Por tanto, casi todo es reedición, siguiendo el procedimiento ya utilizado por Alia Vox en otras ocasiones para discos que contienen fragmentos de anteriores grabaciones a las que se da nueva envoltura, aunque de ello se informa claramente dentro. Este tipo de discos tienen su público, como también lo tienen los del tipo *Adagio Karajan* y sin duda contribuirán a los buenos resultados de una empresa editora que podrá así seguir sacando al mercado discos nuevos del gran interés y la extraordinaria calidad que caracterizan al Savall músico y que pueden tener ventas tanto más reducidas cuanto mayor es su novedoso interés musical. En resumen, todo muy bien hecho y a esperar el próximo lanzamiento en verdad nuevo, que confiamos no tarde en llegar, dado el ritmo editorial mantenido hasta ahora.

José Luis Fernandez

LE JEU DE DANIEL.

CHORISTERS OF SOUTHWELL MINSTER. THE DUFAY COLLECTIVE. Director: WILLIAM LYONS. HARMONIA MUNDI HMU 907479. 2008. 68'. DDD. PN



El *Ludus Danielis* es un drama litúrgico medieval del siglo XII que se conserva

en Beauvais. Forma parte de la apasionante prehistoria de la ópera y testimonia, hasta un punto nada fácil de precisar, la degradación del teatro con música de la antigüedad (sobre todo, la tragedia griega. La presente versión es una interesante alternativa a la clásica y reveladora grabación de The Clerkes of Oxenford y David Wulstan (Calliope, 1975), a la que en muchos aspectos no llega a superar. Lyons traza un camino propio, que sitúa el *Jeu* en una zona equidistante del arte goliardesco y de las *Cantigas* alfonsíes. Establece la lectura una cierta línea de contención, casi monacal, que acoge incluso a la necesaria elección del instrumental, que sólo muy superficialmente incide en el tópico de la percusión moresca. Desde luego, se busca y razonablemente encuentra un enfoque no operístico de los personajes y el coro está lejos de la impostación convencional de estos conjuntos para repertorios de cronología más tardía. Un hallazgo indudable es la disonante, mordaz exposición del *Dies irae* gregoriano en *Merito hæc patimur*. Un notable acercamiento

to a una pieza clave del teatro musical de la Edad Media.

Enrique Martínez Miura

SEASCAPES.

Obras de Debussy, Long, Bridge y Glazunov. SHARON BEZALY, flauta. SINFÓNICA DE SINGAPUR. Director: LAN SHUI. BIS SACD-1447 (Diverdi). 2004-2005. 80'. SACD. **PN**



Interesante y, ya lo decimos de entrada, apetezible disco a cargo de una orquesta estupenda y un director más que competente en un programa con el mar como marco paisajístico. Primero, el mar cambiante, a menudo embravecido, a veces jugueteo y siempre poético de Debussy. Por supuesto que Ansermet, Monteux y otros ilustres debussystas superan esta lectura por idioma, fidelidad — eso sí, fidelidad sin encorsetamiento que redunde en una refrescante libertad discursiva— por exquisitez en el tratamiento del timbre, etcétera. Asimismo, resultan de mayor empaque sinfónico los acercamientos de un suntuoso Karajan o de un espec-

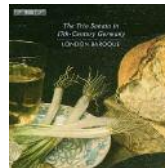
taclar Stokowski, y en medio de todos ellos el prodigioso Giulini y aun el revelador Boulez. Pero esta es una versión más que aceptable, excelente incluso, valiente y desacomplejada, convincente en suma. El mar dramático y grandioso, poderoso y amplio, inabarcable en su inmensidad pero que despierta no sólo admiración sino que además provoca actitudes contemplativas, con alardes poéticos entre lo épico, explica las obras, por otra parte tan distintas, de Bridge (*The sea*) y Glazunov (*La mer*), que tienen en Shui una defensa entusiasta y digna de aplauso en ambos casos. Entre una y otra, encontramos el mar profundo, casi visto desde las profundidades y no, como los anteriores desde la orilla o desde la superficie, que caracteriza la hermosísima composición de Zhu Long, *The deep, deep sea*, dedicada a Bezaly que es quien asume la parte solista con la brillantez habitual. Se trata de una obra delicada, cercana al impresionismo y a la vez a la música oriental tradicional, y de gran belleza, que fascina inmediatamente y, de hecho, es lo más destacable del programa por lo que tiene de originalidad y de novedad. Versión inmejorable y, por supuesto, sin competencia. Ahora bien, no podemos pasar

por alto la obra de Glazunov — poco habitual— y, menos aún, la de Bridge —que tampoco es que sea popularísima— además de contar con un Debussy que va más allá de los meramente voluntariosos.

Josep Pascual

LA SONATA EN TRÍO EN EL SIGLO XVII EN ALEMANIA.

Obras de Vierdanck, Schmelzer, Rosenmüller, Hacquart, Buxtehude y Biber. LONDON BAROQUE. BIS CD-1545. (Diverdi). 2005. 73'. DDD. **PN**



Tras las grabaciones correspondientes a Inglaterra y Francia, continúa el conjunto inglés London Baroque lo que podemos denominar su serie expositiva de la sonata en trío del siglo XVII, dedicada ésta a las compuestas en Alemania. Predominan las escritas en la segunda mitad del siglo, dada la relativa carestía de producción musical provocada por la Guerra de los Treinta Años, que tuvo en los territorios alemanes su más viru-

lento foco de destrucción. A la selección de obras de compositores alemanes, se han añadido muestras del belga Nicolaus a Kempis y una muy notable (la nº 6 de su *Harmonia Parnassia*) del holandés Carolus Hacquart, que aunque también nació en la actual Bélgica, desarrolló su actividad en los Países Bajos y fue el autor de la primera ópera cantada en holandés. Los propiamente alemanes están representados por Vierdanck, Schmelzer, Rosenmüller, Buxtehude y Kerll, cerrándose con la soberbia *Partita nº 6* de la *Harmonia artificiosa-ariosa* de Biber. En total, una más que notable representación del género, que en esa época ya no sigue de cerca el modelo establecido por Corelli.

London Baroque desarrolla desde hace treinta años una intensa actividad y es un conjunto sumamente acreditado en la interpretación de música barroca y particularmente dentro del género sonata. En el presente disco hace honor a su bien ganado prestigio y el producto resulta totalmente recomendable, igual que los dos anteriormente mencionados, grabados también para BIS con la calidad de sonido acostumbrada en la editora sueca.

José Luis Fernández

schERZO

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

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

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

El importe lo abonaré de la siguiente forma:

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

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

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Rellene y envíe este cupón por correo, fax o correo electrónico.

○ llámenos por teléfono de 10 a 15 h.

También está disponible en nuestra página en internet.

Nombre.....
.....NIF.....
Domicilio.....
.....
CP.....Población.....
Provincia.....
Teléfono.....
Fax.....
E-mail.....

El importe de la suscripción será:

- ◆ España: 65 €
 - ◆ Europa: 100 € por avión.
 - ◆ Estados Unidos y Canadá: 115 €
 - ◆ America Central y del Sur: 120 €
- El precio de los números atrasados es de 6,50 €

Tratamiento automatizado de datos personales.- Los datos recabados formán parte de los ficheros de la empresa, y son necesarios para la formalización de las suscripciones, su facturación y seguimiento posterior. Los datos se tratarán y protegerán según la 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.

BARTÓK:

El castillo de Barbazul. KOLOS KOVÁTS (Barbazul), SYLVIA SASS (Judith). SINFÓNICA DE LONDRES. Director musical: GEORG SOLTÍ. Director de vídeo: MIKLÓS SZINETÁR. DECCA 074 3254 (Universal). 1981. 56'. **PN**



Se trata de una película para televisión de 1981 (4:3), que se basa en la toma sonora de Solti para Decca de uno o dos años antes. Esta referencia audio, obra de húngaros, era de buen nivel, pero en modo alguno la referencia de un título que no ha sido poco grabado, y del que quedan algunos fonogramas que son auténticas referencias (las antiguas de Sebastian y Süsskind, alguna de las tres de Ferencsik, las de Kertész, Doráti, Fischer...). El film de Szinétár se empeña en algo peligroso: que se vea lo que no querían los autores que se viera y que no tiene por qué verse. Me dirán algunos que no es un *pecado* tan tremendo como el que cometen a diario directores de escena reputados en las facturas, ya que no en los parnasos, pero lo cierto es que Szinétár, a fuerza de querer aclararnos las cosas, nos deja sin enigma y, además, nos plantea unas imágenes que a menudo son ingenuas, o insuficientes, o excesivamente iluminadas para la oscuridad del castillo, o repentinamente rojas porque aquello toma cariz *sangriento*. La ingenuidad a veces se torna gusto dudoso. El castillo parece una de esas atracciones de feria para dar miedo, y ahí se mete Judith, para que la asusten. Hay cierta rigidez y estatismo en los personajes, en los actores, en esa Sylvia Sass caracterizada un poco a lo Juliette Gréco, en la impasibilidad de Kováts, con un gesto que a menudo da la impresión no de paciencia ante la incomprensión de la mujer, sino de impaciencia: a ver cuándo acabamos esto. En fin, se trata de *play-back*, y se nota negativamente a veces. Es, en fin, una película insuficiente, aunque creemos que no desdeñable. Demasiado colorín, mucho plástico, pero puede servir para introducirse en esta obra si se renuncia a la riqueza de un fonograma cualquiera con el que podamos imaginar lo que nadie nos va a dar nunca en imágenes. Pero, si no se renuncia, es mejor iniciarse con algu-

no de los nombres propuestos más arriba, o con algún otro. Sass y Kováts, Solti y Szinétár son todos húngaros, y sin embargo...

Santiago Martín Bermúdez

BETHOVEN:

Fidelio. MARTTI TALVELA (Don Fernando), GUSTAV NEIDLINGER (Don Pizarro), JAMES KING (Florestan), GWYNETH JONES (Leonora), JOSEF GREINDL (Rocco), OLIVERA MILJAKOVIC (Marzelline), DONALD GROBE (Jaquino). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA ALEMANA DE BERLÍN. Director musical: KARL BÖHM. Director de escena: GUSTAV RUDOLF SELLNER. Director de vídeo: ERNST WILD. DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4438 (Universal). 1969-1970. 112'. **PN**



Esta película sobre *Fidelio*, grabada musicalmente en diciembre de 1969 y filmada en febrero del año siguiente en Berlín, fue difundida por primera vez en la televisión alemana el 16 de diciembre de 1970, día en que se cumplía el 200 aniversario del nacimiento de Beethoven. El realizador, Ernst Wild, dispuso de varias cámaras que obviamente transgredieron todas las leyes espaciales, no dejando escapar ningún matiz en la fisonomía de los actores-cantantes, ningún accesorio significativo, ningún rincón de este universo carcelario dispuesto en varios niveles. Karl Böhm no aparece más que al principio en su pupitre de director, afirmando quizá: en el comienzo era la música (durante la obertura se va subtulando el desarrollo de la acción). A través de cambios de planos y de un montaje de gran fluidez, libreto y música cuentan su historia. La sucesión de imágenes animadas presenta, a guisa de complemento, sus propios acontecimientos, símbolos conductores como la bolsa de doblones (de piastras, dice el texto), que ilustra tanto el discurso de Rocco sobre el dinero como la tentativa de corrupción de Pizarro (la cámara revela verdaderos paisajes interiores en las caras de Leonora, de Rocco, de Pizarro y del ministro). Todos los cantantes responden perfectamente a los requerimientos de sus papeles: unos magníficos Florestán y Leonora, James King y Gwyneth Jones respectivamente, en estado de

gracia vocal e interpretativo; unos soberbios Neidlinger (Don Pizarro) y Greindl (Rocco), a pesar de que alguien le pueda reprochar a este último su fuerte canto nasal, sin contar con la pareja Jaquino-Marzelline (Grobe-Miljakovic), a la altura de cualquiera de los mejores, o el noble y afectuoso Talvela (Don Fernando) en su breve cometido. Böhm dirige y concierta con su indiscutible magisterio operístico, aunque, como siempre por otra parte, se le podría pedir un punto más de refinamiento orquestal y uno menos de contundencia, sin que por ello se resienta su discurso dramático y expresivo.

En suma, atractiva película de *Fidelio* de sobrada competencia musical y cinematográfica. Se puede recomendar sin ningún problema, aunque la última que comentamos del Met neoyorquino (Flinm/Levine, también DVD DG) nos parezca más fresca, espontánea y natural, con una orquesta preferible, una acción moderna mejor trazada y un reparto vocal que iguala e incluso supera el competente que acabamos de ver. Querido lector, la decisión está en sus manos.

Enrique Pérez Adrián

BOITO:

Mefistofele. FERRUCCIO FURLANETTO (Mefistofele), GIUSEPPE FILIANOTI (Faust), DIMITRA THEODOSSIOU (Margherita/Elena). BALLET, CORO, CORO INFANTIL Y ORQUESTA DEL TEATRO MASSIMO DE PALERMO. Director musical: STEFANO RANZANI. Director de escena: GIANCARLO DEL MONACO. Director de vídeo: MATTEO RICCHETTI. DYNAMIC 33581 (Diverdi). 2008. 144'. **PN**



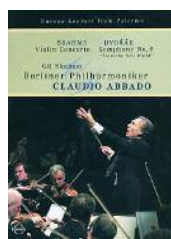
El catálogo en DVD de la obra de Boito sólo tenía hasta ahora la versión protagonizada por Samuel Ramey, por ello es interesante esta propuesta procedente del Massimo de Palermo que cuenta con una propuesta escénica de Giancarlo del Monaco moderna, con ideas desde el prólogo, con un aspecto entre pasado y futuro, bien definido, actualizando las escenas festivas en ambiente de discoteca y con un ambiente de casino en la escena de Elena, todo con un vestuario atemporal, una iluminación cuidada y

un movimiento de las masas muy efectivo. Estas funciones representaban el debut en esta ópera del director musical y alguno de los cantantes. Stefano Ranzani sale airoso de una obra compleja, consiguiendo de la orquesta una importante cantidad de contrastes, darle una cierta grandiosidad, sin caer en exageraciones, contando además con un coro que supera las dificultades, remarcando tanto los momentos celestiales como los más terrenales, con cohesión y matiz. Ferruccio Furlanetto canta el rol por primera vez, después de una larga carrera, y se identifica con el personaje dándole el aire sibilino, envolvente, con una voz que quizá ha perdido algo de timbre y que destaca más en el centro que en los extremos. Dimitri Theodossiou muestra sus posibilidades, en dos roles distintos, estando más en su estilo en Elena, mientras que su Margherita estando bien cantada, le falta una cierta transparencia, completando el reparto Giuseppe Filianoti, en un rol que vocalmente aún no tiene asumido, con momentos en que sobresale su buena línea y otros en que le falta mayor identificación tímbrica.

Albert Vilardell

BRAHMS:
Concierto para violín y orquesta en re mayor op. 77.

Documental y concierto. GIL SHAHAM, violín. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: CLAUDIO ABBADO. Directores de vídeo: ANGELIKA STICHLER y BOB COLES. EUROARTS 2056078 (Ferysa). 2002. 69'. **PN**



Filmación realizada durante un concierto en Palermo en 2002, editada en su día con otros complementos, y ahora ofrecida con un documental introductorio como parte de la serie de EuroArts *Descubriendo las obras maestras*. El norteamericano Shaham luce su perfección técnica y extrae el mejor partido sonoro (más en calidad que en cantidad) al precioso Strad de 1699 que tiene en sus manos. La perfecta afinación y ejecución de Shaham casan muy bien con la también impoluta prestación de una Filarmónica de Berlín gloriosa, aunque a la interpretación del norteamericano, impulsiva sin duda, aún le falta la profun-

didad expresiva de los más grandes intérpretes de la obra (Oistrakh a la cabeza, escúchese la cadencia, por ejemplo, y sobre todo el segundo tiempo, donde la elocuencia gestual no siempre se acompaña de la musical). El documental incluye contribuciones del musicólogo Wolfgang Sandberger y el propio Gil Shaham y es una plausible introducción al compositor y su obra, que sin embargo queda lejos del magnético encanto desplegado por notables autoridades como Bernstein, que le enganchaba a uno a la silla de forma irresistible. En resumen: imaculada ejecución, interpretación correcta sin más y faceta didáctica suficiente antes que fascinante.

Rafael Ortega Basagoiti

LANG:
I hate Mozart. FLORIAN BOESCH, barítono; DAGMAR SCHELLENBERGER, ANDREA LAUREN, SALOME KAMMER, sopranos. VOKALENSEMBLE NOVA. KLANGFORUM WIEN. Director: JOHANNES KALITZKE. Director de vídeo: MICHAEL STURMINGER. 2 CD + DVD COL LEGNO WVE 20277 (Diverdi). 2006. 126'. DDD. **PN**



Con extraordinaria celebridad, nos llega el último trabajo de Bernhard Lang, el compositor austríaco nacido en 1957, y cuyas constantes (repetición de la frase musical y la asunción del ensemble como una banda de jazz) están presentes en esta ópera, encargo del Theater an der Wien, titulada *I hate Mozart*, servida en CD y soporte de vídeo, con subtítulos en inglés. Lang aprovecha la ocasión para trasladar al campo del singspiel este estilo basado en la repetición, pero no sale bien librado del empeño al encontrarse su música en un callejón sin salida parecido al que se ha visto conducido un autor como Heiner Goebbels, quien, intentando renovar la tradición operística alemana a partir del cabaret y las formas jazzísticas, de una forma similar a como hiciera un Kurt Weill, ha visto cómo en poco tiempo se le ha secado toda inventiva. La posibilidad de sorpresa, igualmente, en el caso de Lang, se ha reducido considerablemente, pues el receptor, ante una obra como *I hate Mozart*, no sostiene una atención prolongada. El principal problema es la supeditación del autor al esquema de

repetición, que, a pesar de que aporta, en un principio, musicalidad al lenguaje hablado, a la larga se convierte en una losa, pues se vuelve todo demasiado mecánico y previsible. El fuerte de la propuesta está en el libreto, escrito por Michael Sturminger, que es también el director de la muy imaginativa puesta en escena y que gira en torno a una representación de *Die Zauberflöte*. Se trata de teatro dentro del teatro, en una acción que no sigue un curso lineal, sino que se monta como una serie de momentos arquetípicos del mundo de la escena: el ensayo general de los cantantes con la orquesta, el aire vanidoso de los solistas, la audición del aspirante, las disputas entre bastidores e, incluso, las relaciones de amistad o amor que se establecen en torno al trabajo. La estilización de la puesta en escena no se corresponde con el tejido bruitista que dibuja el conjunto instrumental, que de tanto que quiere forzar el rasgo de ensemble de jazz, se pierde en una coloración instrumental excesivamente plana.

Francisco Ramos

MAAZEL:
1984. SIMON KEENLYSIDE (Winston Smith), NANCY GUSTAFSON (Julia), RICHARD MARGISON (O'Brien), DIANA DAMRAU (Instructora de gimnasia, Mujer borracha), LAWRENCE BROWNLEE (Syme). CORO Y ORQUESTA DE LA ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN. Director musical: LORIN MAAZEL. Director de escena: ROBERT LEPAGE. Director de vídeo: BRIAN LARGE. DECCA 074 3289 (Universal). 2005. 147'. **PN**



Difícil empeño el asumido por Lorin Maazel para su *1984*, estrenado en el Covent Garden londinense en 2005 en funciones de cuyo transcurso da cuenta este DVD de Decca: condensar en un formato convencional en tres actos la crítica sociopolítica de los totalitarismos "bienhechores" de la novela de Orwell y compensar la inevitable dimensión épica y coral de su argumento con el intimismo de la irredenta relación amorosa de su protagonista.

Plantea el veterano director y compositor un acercamiento sincero, que él mismo se encarga de explicar en el *bonus* (lamentablemente, sin subtítular)

de este registro, y en que vuelca su experiencia como buen conocedor del repertorio operístico: desde el inteligente uso del *leitmotiv*, la recreación de músicas populares diegéticas propias de la época de escritura de la novela o la variada escritura vocal hasta una cuidada orquestación y el logro de momentos de gran intensidad dramática, singularmente en la primera mitad del acto III; todo ello, servido en un lenguaje modernista *ma non troppo*, cómodo en el eclecticismo entre tonalidad y atonalidad y decididamente tradicional en el tratamiento expansivo del *topos* romántico.

Contribuye al buen juicio de la ópera la propuesta escénica de Robert Lepage, brutalista, de tacto metálico y fría iluminación, bien recogida por una cámara propensa al abuso de primeros planos, así como el notable trabajo de coro y orquesta y la prestación vocal e interpretativa de un elenco solista en que sobresalen Keenlyside y Damrau, junto a secundarios como Brownlee o la implacable voz en *off* de Jeremy Irons desde la omnipresente pantalla del Gran Hermano.

Germán Gan Quesada

MINKUS:
Don Quijote. NINA ANANIASHVILI (Kitri y Dulcinea), ALEXEI FADEICHEV (Basilio), ALEXANDR ASTAFIEV (Don Quijote), EVGENI KATUSOV (Sancho), VLADIMIR GOLUB (Camacho), BALLET CHAIKOVSKI DEL ESTADO DE PERM. ORQUESTA SHINSHEI NIHON. Director: ALEXANDER SOTNIKOV. Coreografía: PETIPA-GORSKI. VAI 4451 (LR Music). 1992 120'. **PN**



Revisada por Lediakh, Varlamova y Azarin, la clásica coreografía de los maestros incluye algún baile con tacones cercano al claqué, lo cual no desentona con el conjunto, dada la estética académica y ecléctica de la obra, hecha para el lucimiento de los virtuosos sobre una partitura sumaria y obediente.

La versión es de suma excelencia. Las masas, sincrónicas, simétricas, infalibles, acolchan a dos pares de solistas (lamentablemente sin referencias en la escueta hojita que acompaña la edición) y a las estrellas del caso, primerísimas en el fin de siglo. Ananiashvili tiene un cuerpo proporcionado de una flexibilidad

inverosímil (baste ver su torso curvado de espaldas casi hasta los talones), una velocidad en las piruetas de vértigo, una actitud de imperial perfección estatuaría, un rostro de una belleza con algo de asombro infantil y una resistencia para los dos papeles extenuantes que forma parte del asombro. Fadeiechev es el espejo de sus cualidades, acaso mejor en musicalidad y canto. En tanto *partenaire* está sobrado de fuerza y consigue sostener la línea de la solista como si ella, inmóvil en sus brazos, siguiera manteniendo la plasticidad de la danza. Los mimos que hacen de personajes cervantinos, todos en plan cómico y grotesco, completan la eficacia de esta toma en vivo obtenida en el NHK Hall de Tokio el 20 de septiembre de 1992. En lo sonoro, el oficio del director de orquesta aporta los tiempos y ritmos que los bailarines necesitan.

Blas Matamoro

MOZART:

Così fan tutte. Le nozze di Figaro. Don Giovanni.

GARY MAGEE (Almaviva, Don Alfonso), MAÏTE BEAUMONT (Cherubino, Dorabella), LUCA PISARONI (Figaro, Guglielmo), NORMAN SHANKLE (Ferrando, Don Curzio), DANIELLE DE NISE (Despina, Susanna), ROBERTO ACCURSO (Antonio, Masetto), PIETRO SPAGNOLI (Don Giovanni), MYRTÒ PAPTANSIOU (Doña Ana), CHARLOTTE MARGIONO (Marcellina, Doña Elvira), MARCEL REJANS (Don Octavio, Don Basilio), JOSÉ FARDILHA (Leporello). CORO DE LA ÓPERA DE HOLANDA. ORQUESTA DE CÁMARA DE HOLANDA. Director musical: INGO METZMACHER. Directores de escena: JOSSI WIELER y SERGIO MORABITO. 4 DVD OPUS ARTE OA 3020 BD (Ferysa). 2006-2007. 694' 0 PN



Un elenco extenso y parejo, sin voces de especial brillo pero suficientes, homogéneo a m e n t e ensayadas en torno a una unidad de estilo, han respondido a la energética y clara batuta de Metzmacher, a la cual no faltaron algunas brusquedades de arranques ajenas a Mozart. Tampoco es fácil de entender por qué ciertos recitativos fueron acompañados por guitarra o sintetizador, suprimidos parcialmente en la tercera de las obras o con añadidos que no son del libretista Da Ponte. Tampoco resultaron eficaces algunos prolongados silencios, acaso producto de una mal

entendida expresividad y no imputables al podio sino a la dirección escénica. Igualmente, instantes de desconcierto y falta de concentración en los intérpretes pueden colegirse de la marcada extravagancia del espectáculo.

Un fuerte error de concepto tiñó las tres soluciones escénicas: traer las acciones a la actualidad en términos de realismo televisivo. Mozart- Da Ponte se pueden hacer situando las piezas en su época o en un tiempo indefinido, simbólico. Pero *Così fan tutte* es un vodevil con ribetes farsescos y un humor corrosivo aliviado por ráfagas de comedido sentimentalismo. Situarlo en interiores veraniegos, llenos de chirimbolos técnicos de hoy, armarios repletos de ropas inútiles, una cocina con su vajilla y su cacerolada, un lavabo con champú y dentífrico incluidos, es someterlo a una disciplina realista completamente fastidiosa e impertinente.

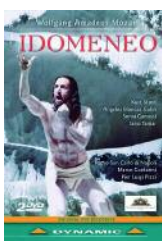
Le nozze de Figaro fue arrastrada a una empresa de venta de automóviles, la marca Almaviva. Figaro manejaba ordenadores, teléfonos móviles y ascensores. ¿Qué pintan ahí contratos matrimoniales, pajes y derechos de pernada que se discutían en una sociedad señorial del siglo XVIII? ¿Qué hace un conde escondido en el motor de un coche y el paje Cherubino, con mono de mecánico, en el maletero?

En cuanto a *Don Giovanni*, se ubicó en una suerte de mueblería con ambientes de alcoba en exposición y todos los personajes en camas donde les tocaba intentar un coito (en la ópera de Da Ponte no ocurre ninguno), llenar o vaciar bolsos de viaje, morir de susto —el Comendador— al ver una muñeca (otra anécdota fuera de texto) o servir de plataforma a Doña Ana para echar a patadas a Don Octavio y sentarlo de traste en el suelo, todo ello con una palurda insistencia en mostrar cachivaches electrónicos —videocámaras, teléfonos móviles, filmadoras, televisores— como si resultaran novedosos o estuvieran incursos en anuncios. En fin, un fastidio para los compositores de música y texto, para el espectador que no sabe qué cosa está viendo, y para los cantantes, desmotivados por tanta patochada gratuita e ineficaz, desconectada de cualquier lectura de las obras. De una misma partitura se pueden extraer diversas versiones pero no cualquier versión. Modernizar puestas en escena es legítimo. Mejorar a Mozart y Da Ponte, una insensatez.

Blas Matamoro

MOZART:

Idomeneo. KURT STREIT (Idomeneo), ÁNGELES BLANCAS GULÍN (Iliá), IANO TAMAR (Elettra), SONIA GANASSI (Idamante). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO SAN CARLO DE NÁPOLES. Director musical: MARCO GUIDARINI. Director de escena: PIER LUIGI PIZZI. Director de vídeo: TIZIANO MANZINI. 2 DVD DYNAMIC 33463 (Diverdi). 2004. 166'. 0 PN



Producción del Teatro San Carlo de Nápoles de la ópera de Mozart firmada por Pier Luigi Pizzi, quien apuesta por una escenografía desnuda, en la que ha obviado todos aquellos elementos superfluos que distraigan de la pura acción dramática. Inspirada en las puestas en escena de las tragedias griegas, Pizzi centra su fuerza en una estupenda iluminación (blanca nuclear acorde con los elementos escénicos) y con el trabajo actoral de los cantantes. Hay aspectos curiosos, como la identificación, al menos física, de Idomeneo como Jesucristo, que sorprende en un principio, pero que termina por integrarse con naturalidad.

El trabajo puramente musical de Marco Guidarini al frente de la orquesta del teatro resulta impecable en los *tempi* y en la dramaturgia. Su trabajo es fino, delicado con las texturas y perfecto para el buen rendimiento de los cantantes. Kurt Streit como Idomeneo no se encuentra en su mejor momento. En casi toda la obra se muestra forzado e incómodo, todo lo contrario que sus compañeras. Ángeles Blancas como Iliá es un acierto tanto a nivel vocal como actoral. Lo mismo sucede con Iano Tamar y Sonia Ganassi, impecables ambas.

Carlos Vílchez Negrín

SMETANA:

Mi patria. SINFÓNICA DE RADIO BAVIERA. Director: RAFAEL KUBELIK. Director de vídeo: HUGO KÄCH. MEDICI ARTS 2072388 (Ferysa). 1984. 93'. 0 PN

Hay un CD y una filmación anteriores a la que ahora recibimos que recogen el concierto que dio Kubelik al aire libre, el 12 de mayo de 1990, con la Filarmónica Checa, durante el Festival de Primavera de Praga. Tocaron también el ciclo *Mi*



patria, de Smetana. Era la recuperación de la libertad, y los checos lo celebraban así. Como lo habían celebrado, tam-

bién con Kubelik, cuando la anterior recuperación de la libertad, en junio de 1945. Esta libertad de posguerra duraría poco, como sabemos, pero mientras duró, Kubelik dirigió el ciclo *Mi patria* esos tres años, hasta su exilio en julio de 1948. Entre las innumerables veces que el maestro checo dirigió el ciclo, tenemos ésta que ahora reseñamos, con la que había sido su orquesta durante dos décadas y media (como titular y como principal invitado), la de Radio Baviera. Era 1984, el centenario del nacimiento de Smetana, y el año en que Kubelik cumplía 70. Le quedaban doce años de vida. Felizmente, vivió la recuperación de las libertades en su país. En esta excelente toma de la televisión bávara, en detallista y cuidada filmación de Hugo Käch, vemos a Kubelik en la Residenz en Múnich, brioso e imparable, no juvenil ni nada por el estilo, sino en plenitud de facultades, atento, vigoroso y dominador de la partitura y del conjunto: un dominio de la mente y del afecto, no otro tipo de dominio. Vemos a la orquesta por partes, vemos esos maravillosos metales, Dios mío, qué trompas, qué trombones, qué trompetas. Vemos esa insuperable cuerda, esas maderas sensacionales, y comprendemos el porqué de la larga historia de amor de Kubelik y la orquesta con sede en Múnich. Escuchamos estos poemas sinfónicos de nuevo, y comprendemos aún mejor su grandeza. Cosas como ésta se veían en tiempos en las televisiones, incluidas las nuestras. Caramba, qué maravilla. Vamos progresando. En fin, esta reedición en formato DVD es muy oportuna. Además, va enriquecida con un bonus muy didáctico sobre Smetana, su vida y su ciclo, más una breve entrevista con Kubelik en la que vemos y oímos cosas sensatas y humanísimas de este gran artista.

Santiago Martín Bermúdez



Leonard Bernstein

ACIDEZ Y REBELDÍA

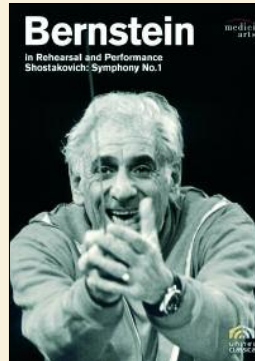


SHOSTAKOVICH:
Sinfonía nº 1 en
fa menor. Ensayo y

concierto. ORQUESTA DEL
FESTIVAL DE SCHLESWIG-HOLSTEIN.
Director: LEONARD BERNSTEIN.
Director de vídeo: HORANT
HOHLFELD.
MEDICI ARTS 2072158 (Ferysa).
1988. 85'. **PN**

Filmado apenas dos años antes de su muerte, este es un disco impagable del infatigable Bernstein que contiene no sólo una estupenda interpretación de la *Primera* de Shostakovich al frente de los jóvenes de la Orquesta del Festival de Schleswig-Holstein, sino un documental de cerca de 40 minutos de ensayos de esta misma obra. Cuarenta minutos que son una delicia de principio a fin, porque no sólo nos muestra la forma de trabajar de Bernstein sino su

entendimiento de esta música, su forma de comunicarla a los jóvenes de la orquesta, su implicación y entrega absoluta pese a una condición física que a menudo parece estar en el límite. Con Bernstein se puede o no estar de acuerdo, pero hay cosas que son indiscutibles: tiene un conocimiento enciclopédico de esta música, a la que admira y quiere, y se involucra en ella con todas sus consecuencias, con la espontaneidad, la frescura y, sí, también con la exageración que le caracterizaban. Pero siempre con una lógica interna que puede gustar o no pero que está ahí. Por añadidura, sabe perfectamente lo que quiere y cómo conseguirlo. El documental nos muestra a Bernstein como formidable profesor, pero también —ciertos gestos son evidentes— al a menudo



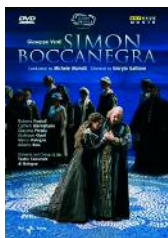
impaciente director al que a veces se le escapa cierto autoritarismo de la vieja escuela, que también tiene la faceta del sentido del humor y maneja las bromas con total desparpajo. Una filmación que uno sigue boquiabierto y que explica bien la fascinación que este músico singular ejerció sobre orquestas y público por igual. Fascinación

no sólo porque conoce la música al dedillo y la explica estupendamente, sino porque lleva a los músicos al porqué de sus instrucciones, a encontrar por sí mismos la lógica del discurso. Así, vivimos con él en esta sinfonía primeriza la acidez, la belleza que contiene esta música rebelde y hasta, por qué no decirlo, traviesa en muchos momentos, sorprendentemente casi wagneriana en otros, con Bernstein alcanzando una magia especialísima en el Lento. El norteamericano consigue una más que notable prestación de la joven formación del Festival, y el disco en su totalidad es una verdadera fiesta para quienes admiren la música de Shostakovich y el hacer de Bernstein. Excepcional. No se lo pierdan.

Rafael Ortega Basagoiti

VERDI:

Simon Boccanegra. ROBERTO FRONTALI (Boccanegra), CARMEN GIANNATTASIO (Amelia), GIACOMO PRESTIA (Fiesco), GIUSEPPE GIPALI (Adorno), MARCO VRATOĞNA (Paolo), ALBERTO ROTA (Pietro). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO COMUNALE DE BOLOGNA. Director musical: MICHELE MARIOTTI. Director de escena: GIORGIO GALLIONE. Directora de vídeo: FRANCESCA NESLER. ARTHAUS 101 307 (Ferysa). 2007. 140'. **PN**



Genova y su mar, sobre todo este mar que parece estar presente como el principal motivo conductor de la partitura verdiana, aparecen en esta elegante producción boloñesa de manera estilizada y sutil, donde llaman la atención los mosaicos que el suelo del escenario reproduce y que pueden ser reflejo de alguna peculiaridad local genovesa. Una buena dirección de actores añade claridad y credibilidad a un espectáculo que desde el foso encuentra el clima sonoro adecuado. El joven Mariotti (aún no ha cumplido la treintena) consigue, sobre todo, reflejar en sonidos aquella plasticidad y



transparencia escénicas. Vocalmente las cosas no transcurren con tanta facilidad, sobre todo por la ausencia de un protagonista capaz de extraer de Boccanegra su rica personalidad musical. Frontali, instrumentalmente modesto, es incapaz de entrar en la compleja psicología de Simon con un canto monótono y escuálido que parecen contagiar hasta a su tímida presencia escénica. Prestia, al contrario, exhibe poderosos medios, aunque no siempre convenientemente manejados, dando de sí un Fiesco más aparente que profundo. La Giannattasio es la que mejor acierta en diseñar su personaje, una Amelia de encendido lirismo y de cuidado canto, pese a que la parte por momentos parece estar justo en el límite de sus posibilidades. Gipali canta con corrección y su bonita voz hace el resto: un Adorno más, pero audible. Vratogna y Rota, junto al resto del equipo cumplen con correcta satisfacción.

Fernando Fraga

RECITALES

ROSALYN TURECK. Pianista. **Apariciones históricas en televisión 1955-1980.**

VAI 4281 (LR Music). 1955, 1961-1962, 1980. 102'. **PN**



El grueso de este DVD dedicado a la pianista y clavicinista norteamericana Rosalyn Tureck está dedicado a los tres especiales sobre Bach para el programa *Cámara Tres* rodados el 17 de diciembre de 1961, el 7 de octubre de 1962 y el 31 de enero de 1980. El disco se completa con la interpretación del primer movimiento del *Quinto Concierto para piano* de Beethoven junto a la Orquesta de Radio Canadá dirigida por Jean Baudet del 17 de febrero de 1955.

A pesar de su discreto sonido y la escasa calidad de realización,

es un documento de verdadero interés que muestra una forma pionera de entender la música para tecla del alemán. Es verdad que en el tiempo en el que fueron realizados estos programas ya Glenn Gould se había encargado de revolucionar el panorama interpretativo desde el piano, pero la vía de Tureck mantenía lo mejor de la vieja escuela.

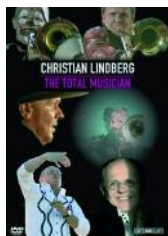
Musicalmente resultan más interesantes las grabaciones antiguas, ya que la de 1980 no aporta nada nuevo. A principios de los sesenta era una solista vibrante y energética, de innegable elegancia y capacidad de análisis, aunque también con cierta tendencia a una autocomplaciente calma. Otro atractivo son las explicaciones que la propia intérprete ofrece sobre las obras antes de ejecutarlas, pero sólo ara los que sepan inglés, ya que el DVD no contiene subtítulos.

Carlos Vilchez Negrín

VARIOS

**CHRISTIAN LINDBERG,
EL MÚSICO TOTAL.**

Directores de vídeo: DAVID LINDBERG, JERRY GRÄNSMAN, INGEMAR BYDESTAM, PETER BERGGREN, ANDI LOOR, JAN-OLOF GRANQVIST Y FREDRIK HÖGBERG.
BIS DVD-1678 (Diverdi). 1992-2008.
219'. **PN**



Mucho y muy variado material el que nos propone este extenso DVD de más de tres horas y media de duración concebido todo él a mayor gloria de una de las estrellas de BIS en su triple condición de trombonista, director de orquesta y compositor. Encontraremos aquí dos videoclips, uno muy breve y el otro bastante más extenso, ambos muy imaginativos y divertidos como es habitual en Lindberg quien, por otra parte, se toma muy en serio todo aquello que hace. Colaboraciones de lujo en estos videoclips, rasgo común al resto de lo que aquí tenemos. Hay cuatro interpretaciones filmadas: obras de Jan Sanström, Luciano Berio, Mauricio Kagel y John Cage, con Lindberg muy metido en su papel y no sólo en lo musical, ya lo verán, pues le cuesta bien poco disfranzarse y la cosa tiene su gracia pero, lo dicho antes, es muy serio, que serio no es opuesto a divertido. Dos extensos documentales completan la propuesta. El primero es una especie de semblanza de Lindberg y de sus actividades, repleto de música, músicos y más humor. El segundo refleja el peculiar proceso creativo de una composición concreta y bastante especial de Lindberg también plagado de música, músicos y humor. Podríamos extendernos muchísimo acerca de lo mucho que propone este DVD pero tan sólo subrayaremos que es evidente que se dirige a un público y cada uno puede encontrar al menos un momento que le interese. Eso sí, si domina el inglés o el sueco porque tales son los dos únicos idiomas disponibles.

Josep Pascual

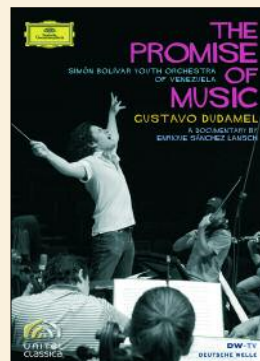
Gustavo Dudamel

TODO UN EJEMPLO A SEGUIR**THE PROMISE OF
MUSIC. Concierto
en el Festival**

Beethoven de Bonn. Obras de Beethoven, Moncayo y Ginastera. ORQUESTA JUVENIL SIMÓN BOLÍVAR DE VENEZUELA. Director: GUSTAVO DUDAMEL. Director de vídeo: ENRIQUE SÁNCHEZ LANSCH. DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4427 (Universal). 2007. 155'. **PN**

El realizador Sánchez Lansch conoció en 2002 a Edicson Ruiz, contrabajista de la Filarmonía de Berlín procedente de Venezuela, fruto genuino del movimiento socio-musical fundado por Abreu en 1975 y plagado de historias como la suya: de estar a un paso de la exclusión social por delincuencia a ser el miembro más joven de toda la historia que ha tenido la que es una de las mejores orquestas del mundo. Gracias a Ruiz, el realizador conoció a Dudamel —que no necesita presentación— y entonces decidió rodar un documental sobre la actividad musical en Venezuela ligada a las orquestas infantiles y juveniles —hoy ya más de doscientas— que busca en un principio integrar socialmente a los niños y jóvenes con riesgo de caer en la marginación —también rescatándolos de

ella— aunque también ha originado músicos profesionales de alto nivel, como Ruiz y Dudamel. El propio Abreu nos explica en qué consiste “el sistema” y después varios “hijos del sistema” hablan de sus experiencias. Se habla aquí de música, de entusiasmo, de superación personal, de autoexigencia, de agradecimiento —un agradecimiento que todos quieren expresar de algún modo, por ejemplo quedándose en el país y colaborando con “el sistema”—, de las muchas dificultades... Vemos ensayos, clases, la preparación del concierto en Bonn que acompaña a este documental, las esperanzas, los proyectos, pero también el marco de violencia y de conflicto social, la pobreza... En suma, el “sistema” y su entorno. “La orquesta es un segundo hogar”, dice un instrumentista; “en la orquesta encontramos nuestra familia”, dice uno de los muchos profesores del sistema; y Dudamel dice, ya al final, “si esto es posible en Venezuela, ¿por qué no en el mundo?”. Se trata de un modo de aprender música de amplio calado social y humano, con niños y jóvenes que viven desde el primer momento de su formación musical la experiencia de tocar en una orquesta.



En todo momento palpita la vida y el amor por la música, todo es fresco y vital; todo un ejemplo para esas orquestas de funcionarios que no terminan de funcionar nunca.

Acompaña al documental, como decíamos, el concierto en Bonn de 2007, con una versión de la *Heroica* realmente magnífica y dos muestras del colorido y del ritmo de la música americana que en manos de estos muchachos tiene más color y más ritmo que nunca. Bravo por Dudamel y la/s orquesta/s, por “el sistema” y los muchos implicados en esta labor que la hacen posible día a día, y, por supuesto, por José Antonio Abreu, todo un ejemplo.

Josep Pascual

PUCCHINI GOLD.

Páginas de Manon Lescaut, La bohème, Tosca, Madama Butterfly, Gianni Schicchi y Turandot. PLÁCIDO DOMINGO, tenor; MIRELLA FRENI, soprano; LUCIANO PAVAROTTI, tenor; KIRI TE KANAWA, soprano; RAINA KABAIVANSKA, soprano; BRYN TERFEL, bajo. Varias orquestas y directores. DECCA 074 3277 (Universal). 1967-2006. 101'. **PN**

Aprovechando el aniversario pucciniano aparece este refrito que la Decca realiza a base de fragmentos tomados de conciertos (XXX debut de Pavarotti en Reggio Emilia, los tres tenores



exclusivamente en el Bonus a una toma escénica para una *Tosca* donde, con Chailly en Ámsterdam, Lehnhoff dirige muy bien a Malfitano y Terfel en medio de un decorado delirante. Se hace caso omiso de varias partituras puccinianas, centrándose la colección mayoritariamente en *Bobème, Tosca* y *Butterfly*, oportunidad para recordar y disfrutar de la Kabaivanska (en excelente *Vissi d'arte*), Freni y Domingo (con una turbadora filmación del dúo de

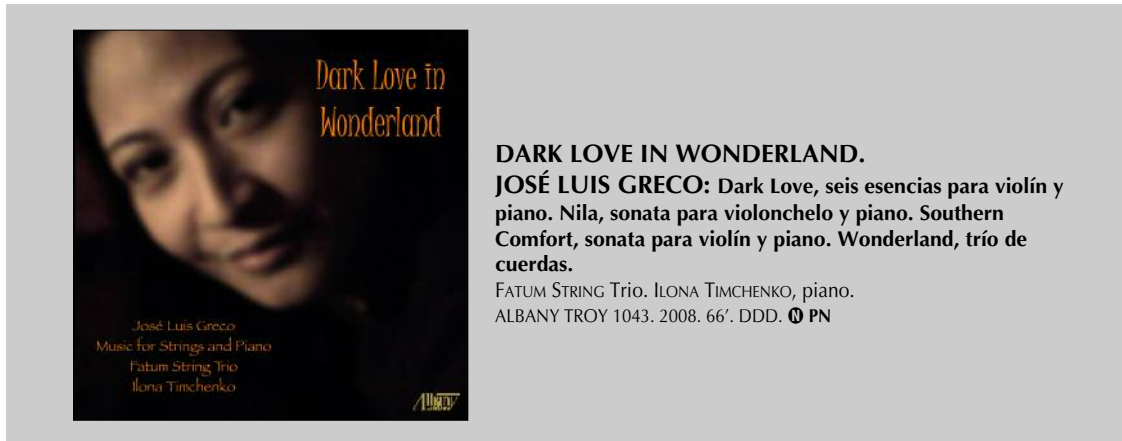
Caracalla, Pavarotti en Módena y Hyde Park) u óperas filmadas (por Zeffirelli, Ponnelle y de Bosio), acudiendo

Butterfly-Pinkerton, debida al genio irreplicable de Ponnelle), algunas rutinarias lecturas de Pavarotti (Rodolfo, el inevitable Calaf de *Nessun dorma*) donde se redime merced a esa voz única capaz de evitar el aburrimiento, Freni, Raimondi y Panerai en la ya clásica *Bobème* de Zeffirelli y Karajan de 1967. Además, Milnes impone un buen Scarpia en el *Te Deum*, Nuccia Focile hace discretas apariciones como Lauretta y Liù y Dennis O'Neill le da correctas réplicas (es mejor mirarle sólo de soslayo) a la exquisita pero algo cursi Mimì de la Te Kanawa, mientras que Christa Ludwig hace adivinar más que otra cosa el lujo que supuso una Suzuki muy por encima de la media.

Fernando Fraga

el Tablón de
www.scherzo.es

EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS ALREDEDOR DEL COMPOSITOR



DARK LOVE IN WONDERLAND.

JOSÉ LUIS GRECO: *Dark Love*, seis esencias para violín y piano. *Nila*, sonata para violonchelo y piano. *Southern Comfort*, sonata para violín y piano. *Wonderland*, trío de cuerdas.

FATUM STRING TRÍO. ILONA TIMCHENKO, piano.
ALBANY TROY 1043. 2008. 66'. DDD. **PN**

Aynor, ángel mío, desabróchese ligeramente la camisa, para que pueda ver sus hombros desnudos, luego pase tiernamente su brazo alrededor del cuello de Ethel... Así, ¡perfecto!
(G)Aynor Simpson, *Correspondencia imaginaria con el reverendo Dod(g)son*

José Luis Greco vive en el arco iris o en un Wonderland, algún País de las Maravillas o País de Nunca-Jamás... Acaso muchos son los compositores que viven allá, pero José Luis Greco ha dibujado el mapa de esos países imaginados, ha analizado su arco iris, lo ha incluso desmontado y remontado... y sigue creyendo en él... Ambas operaciones de análisis y (re)composición se efectúan con la máxima precisión de los sueños, de los sonámbulos, con esa precisión raveliana, maniaca, del *Niño y los sortilegios* o del *Jardín encantado* de la *Bella y la Bestia*, esa precisión aritmética de Lewis Carroll enviando dos besos tres cuartos para compartir equitativamente entre Gaynor y Amy... operaciones complicadas que permiten al compositor de *Wonderland* mezclar o equilibrar en la indolente amistad de la noche los tonos y los estados de ánimo lúgubres y dolientes, vagos e inquietantes, turbios y radiantes... “Me acerqué para murmurarte un “hasta luego” al oído... pero olvidé dónde estaba exactamente tu oreja y la busqué cerca de tu nuca...” escribe Lewis Carroll en una carta no imaginaria (Ah sí, ¿y la felicidad? ... la felicidad estará acechando, como siempre, a la hora en la que los lecheros traían un poco de alba en sus bidones, o son acaso los sueños los que distribuyen la gracia del deseo colmado).

... y ella te dice que ama esa palidez: “en nuestro país, los hombres suelen ser blancos, hemos guardado el sol en nosotras...”.
Cuento popular de Moorea

Una misma tonalidad, desde sus primeras obras, marca toda la creación poética del compositor; siguiendo todas las fronteras sin alienarse, una misma modulación, parece llevar su obra desde el primer hasta el último compás de su canto; una armonía, una cadencia, un fragmento de una melodía de una obra de hoy, de ayer o de anteayer, bastan para establecer un contacto y el compositor parece querer confundirse con los recuerdos errantes que le entregan el pasado de algún músico desconocido. Fuera de toda escuela, de toda secta, el compositor sabe o intuye que el centro de gravedad de las tradiciones y el de las vanguardias se desplaza sin cesar, como el centro de las ciuda-

des y de los placeres. La cabeza del compositor está llena de ciencia, su corazón lleno de extravagancia, y baila en zapatillas de shantung, desnudo, entre sus espejos, al compás de las llaves de sus maletas y de las orquestas sobre las orillas de todos los ríos... ¿de qué bella antillana, de qué suntuosa hija de Zambia se acuerda está tarde?

... primero, la gran melodía, a la que cooperan cosas y perfumes, sensaciones y pasados, crepúsculos y nostalgias; luego, las voces singulares, que completan y coronan la plenitud de ese coro.
Rainer Maria Rilke, *Notas sobre la melodía de las cosas*

Un confort sureño, una *dolce vita* (una *dolce vita* que no es sino una suerte de nostalgia perversa de una mala vida) que retoza en su pasado, en su música, en su alegría... *Southern Comfort* es la claridad hecha dulzura de una tarde inconsolable, cuando la infancia irrecusable parece llenar todavía el corazón adulto. El decorado (la veranda con el *rocking chair*, la sombra de la higuera en verano, o lo que usted quiera evocar...) permanece más o menos intacto, y subsiste el aura de una dicha que nada pudo borrar... Y sin embargo el tiempo en el que las muchachas bailaban en el Belvedere (o lo que usted quiera recordar...) se ha escapado. Algunas fotografías antiguas, algo desgastadas, provocan una sensación similar. Puede que la música de este compositor apátrida o bipátrida no sea contemporánea, sino un libro que él abrió siendo niño, un libro que vuelve a escribir y que lee, extrañado, como lo haría con una historia otra; gira las páginas como su madre le acariciaba su cabeza... y surgen o resurgen los ayeres perdidos, los de la edad de oro de los brazos tendidos, de la bella sonrisa indeleble... en frente de casa, los campos como el mar, el olor ronco de los árboles, un viento agita las campanillas del porche (seis notas) como el compositor en ciernes lo hacía con su sonajero (eran las mismas seis notas) tras el aguacero oyendo las voces claras de Nila y de su hija jugando en la hierba azul de lluvia... todo eso boga sobre la languidez de esa tarde, los que le aman están aquí...

Y quién sabe si no fue para esa misma Nila que el poeta sopló, desde lejos la maravillosa frase:

...darte todas las estrellas del cielo en un beso sobre los ojos, todos los besos de la tierra en una estrella sobre la boca.

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Ad honorem Virginis.**
Magraner. CDM.103
- Alfvén:** *Sinfonías*. Järvi. Brilliant. 80
- Alwyn:** *Obertura. Concierto.*
Lloyd-Jones. Naxos.80
- Amors e cansó.**
Magraner. CDM.103
- Anchieta:** *Misa*. Cabré. NB. . . .80
- Arrau, Claudio.** Pianista. Obras de Schumann y Strauss. Naxos. .77
- Audívi vocem.** Obras de Tallis, Tye y Sheppard.
Hilliard. ECM.104
- Bach, J. S.:** *Conciertos de Brandemburgo*. Stryncl. Supraphon. 81
— *Conciertos para violín.*
Mutter. DG.81
— *Fugas*. Emerson. DG.81
- Bach, C. P. E.:** *Réveries.*
Cuiller. Fuga Libera.82
- Bartók:** *Castillo de Barbazul.*
Kováts, Sass/Solti. Decca. . .106
- Beethoven:** *Conciertos para piano 1, 5.* Guy/Jordan. Naïve. . . .82
— *Fidelio.*
King, Jones/Böhm. DG. . . .106
- Bellini:** *Sonámbula.* Callas, Monti/Votto. Testament. . . .82
- Benedetti-Michelangeli, Arturo.**
Pianista. Obras de Beethoven, Schubert y Brahms. Medici. .74
- Berlioz:** *Sinfonía fantástica.*
Davis. Pentatone.79
- Biber:** *Fidicinium.*
Plantier. Zig Zag.83
— *Sonatas del Rosario.*
Minasi. Arts.82
- Boccherini:** *Sonatas.*
Angeleri/Gatti. Brilliant. . . .83
- Boito:** *Mefistofele.* Furlanetto, Filianoti/Ranzani. Dynamic. 106
- Brahms:** *Concierto para violín.*
Shaham/Abbado. Euroarts. .107
— *Cuartetos. Quinteto.* Martínez Mehner/Casals. H. Mundi. .84
— *Danzas húngaras.*
Tiberghien. H. Mundi.83
— *Sonatas para violonchelo.*
Coppely/Laul. Aeon.83
- Britten:** *Owen Wingrave.*
Coleman-Wright, Opie/Hickox. Chandos.84
- Buxtehude:** *Membra Jesu Nostrí.*
Haller. K 617.85
— *Obras completas 7.*
Koopman. Challenge.84
- Carreras, José.** Tenor.
Pasión mediterránea. Sony. .101
- Cervelló:** *Obra para piano.*
Bagaria. Columna Música. .84
- Chaikovski:** *Cuartetos.*
Vermeer. Cedille.85
- Christian Lindberg, el músico total.** Lindberg. BIS.110
- Corrette:** *Amusements.*
Brosse. P. Verany.85
- Couperin:** *Piezas para viola.*
Pierlot/Hantaï. Mirare. . . .85
- Cuarteto Skampa.** Obras de Mozart, Smetana y Shostakovich. Wigmore.101
- Damrau, Diana.** Soprano.
Lieder. Orfeo.101
- Delden:** *Cuartetos.*
Utrecht. MDG.86
- Denoyé:** *Misa.*
Gester. Ambronay.86
- Dvorák:** *Cuarteto con piano.*
Pascal/Balsam. Bridge.86
— *Variaciones sinfónicas.*
Alsop. Naxos.86
- Fantasia cinematográfica.** Obras de Quintero, Turina y otros.
Leaper, García Asensio. RTVE. 71
- Fasch:** *Conciertos.*
Roberts, Stone. Chandos. . .87
- Fauré:** *Nocturnos.*
Naoumoff. Saphir.87
- Furtwängler, Wilhelm.** Director.
Obras de Mozart, Beethoven y otros. Naxos.77
- Gauk, Alexander.** Director.
Obras de Shostakovich, Chaikovski y otros. Brilliant. . .78
- Gilels, Emil.** Pianista.
Obras de Brahms, Schumann y otros. VAI.72
- Gluck:** *Alceste.*
Baker, Tear, Summers/Mackerras. Opera House. . .87
- Gould, Glenn.** Pianista. Obras de Bach y Beethoven. Naxos. .77
- Grieg:** *Canciones.*
Karnéus/Drake. Hyperion. .87
- Grisey:** *Temps. Chants.*
Pomárico. Kairos.87
- Haendel:** *Semele.* Scholl, Schmidt/Martini. Naxos. . . .88
— *Suites para clave.*
Borgstede. Brilliant.88
- Haydn:** *Cuartetos op. 54.*
Ysaÿe. Aeon.89
- Hiller:** *Conciertos para piano.*
Shelley. Hyperion.89
- Hindemith:** *Morgenmusik.*
Hilgers. Genuin.89
- Homenaje a Venecia.** Obras de Albinoni, Vivaldi y otros.
Gardellino. Eufoda.104
- Horowitz, Vladimir.** Pianista.
Obras de Schumann y Chopin. Naxos.77
- Invocation à la nuit.**
Figueras/Savall. Alia Vox. .104
- Ireland:** *Obras para piano 3.*
Leneham. Naxos.89
- Jeu de Daniel.** Lyons. H. Mundi. 104
- Katsaris, Cyprien.** Pianista.
Música francesa. Piano. . .101
- Kern, Olga.** Pianista. Obras de Liadov, Taneiev y otros.
H. Mundi.102
- Klemperer, Otto.** Director.
Obras de Wagner, Beethoven y otros. Naxos.78
- Kusevitzki, Serge.** Director.
Obras de Wagner, Brahms y otros. Naxos.78
- Lang:** *I hate Mozart.* Boesch, Lauren/Kalitzke. Col Legno. 107
- Liszt:** *Conciertos.*
Cohen/Neschling. BIS.90
— *Estudios.* Arrau. Pentatone. .79
— *Sonata.* Kozlova. AVI. . . .89
- Lully:** *Psyché.* Sampson, Gauvin/O'Dette, Stubbs. CPO. . .90
- Maazel:** 1984. Keenlyside, Gustafson/Maazel. Decca. .107
- Mahler:** *Sinfonía 1.* Gergiev. LSO.90
- *Sinfonía 3.*
Ferrier/Boult. Testament. . . .90
— *Sinfonía 5.*
Haitink. Pentatone.79
- Martini:** *Obras para violín 3.*
Matousek/Hogwood. Hyperion. 91
— *Sinfonías.* Válek. Supraphon. 91
- Medtner:** *Sonatas.*
Milne. Brilliant.91
- Merula:** *Arias y caprichos.*
Figueras/Savall. Alia Vox. . .92
- Messiaen:** *Cuarteto.*
Hebrides. Linn.92
- Minkus:** *Don Quijote.*
Sotnikov. VAI.107
- Moiseiwitsch, Benno.** Pianista.
Obras de Chopin. Naxos. . .77
- Monte:** *Motetes.*
Gendre. Claves.92
- Mozart:** *Bodas de Figaro.*
Blanckeburg, Freni/Varviso. Glyndebourne.93
— *Demofonte.* Weil. Arts. . .92
— *Idomeneo.* Streit, Tamar/Guidarini. Dynamic. . . .108
— *Sinfonías indispensables.*
Norrington. Hänssler.70
— *Trilogía Da Ponte.*
Magee, Pissaroni/Metzmacher. Opus Arte.108
- Naumann:** *Pasión.*
Balestracci. CPO.93
- Netrebko, Anna.** Soprano.
Souvenirs. DG.102
- Nikolaieva, Tatiana.** Pianista.
Obras de Shostakovich. Medici.75
- Orthel:** *Sinfonías 3, 4.*
Fournet. Etcetera.93
- Paisiello:** *Giuochi d'Agrigento.*
Nardis, Bitar/Rigon. Dynamic. 94
- Pape, René.** Bajo. Obras de Gounod, Boito y otros. DG. 102
- Piazzolla:** *Tangos y canciones.*
Sala/Múnich. Genuin.94
- Pleyel:** *Cuartetos prusianos.*
Pleyel. CPO.94
- Promise of music.** Obras de Beethoven, Moncayo y Ginastera.
Dudamel. DG.110
- Puccini Gold.** Domingo, Freni, Pavarotti. Decca.110
- Purcell:** *Suites.* Egarr. H. Mundi. 95
- Rachmaninov:** *Concierto para piano 2.* Li/Ozawa. DG. . . .94
— *Isla de los muertos.*
Noseda. Chandos.94
- Richter, Sviatoslav.** Pianista.
Obras de Mozart, Chopin y Rachmaninov. Medici. . . .74
- Rossini:** *Donna del lago.*
Varios.68
— *Engaño feliz.* Tarver, Mologni/Zedda. Naxos. . . .95
- Royer:** *Piezas.*
Rousset. Ambrosie.95
- Rubinstein, Artur.** Pianista. Obras de Brahms, Rachmaninov y Chaikovski. Naxos.77
- Saunders:** *Choler.*
Zender. Kairos.96
- Schnabel, Artur.** Pianista. Obras de Mozart y Bach. Naxos. . .77
- Schnittke:** *Trío.* Janáček. Praga. 96
- Schoenberg:** *Sinfonía de cámara*
2. Craft. Naxos.96
- Schrott, Erwin.** Bajo. Obras de Mozart, Verdi y otros. Decca. 103
- Schubert:** *Bella molinera.*
Prégardien/Gess. Challenge. .97
— *Lieder.*
Fink/Huber. H. Mundi.97
— *Lieder.*
Boesch/Kehring. Naxos. . . .97
- Schumann:** *Papillons.*
Grützmann. Hänssler.96
— *Sinfonías 1, 2.*
Foster. Pentatone.97
- Seascapes.** Obras de Debussy, Long y otros. Shui. BIS. . . .105
- Shostakovich:** *Sinfonía 1.*
Bernstein. Medici.109
- Smetana:** *Mi patria.*
Kubelik. Medici.108
- Soler:** *Marien-Leben.* Gragera/Cardó. Columna Música. . . .98
- Sonata en trío alemana.** Obras de Buxtehude, Biber y otros.
London Baroque. BIS.105
- Strauss:** *Lieder.* Fleming/Thielemann. Decca.98
- Stravinski:** *Rake's progress.*
Claycomb, Kennedy/Ono. Opus Arte.73
- Szymanowski:** *Canciones.*
Mikolajczyk/Wolanin. Dux. .75
— *Canciones.* Radziejwska/Rutkowski. Dux.75
— *Conciertos para violín.*
Baeva/Davidow. Dux.75
— *Hagith.* Chodowicz, Ivaniv/Szredler. Dux.75
— *Obras para piano.*
Domanska. Dux.75
— *Obras para violín y piano.*
Pławner/Switla. Dux.75
- Temirkanov, Yuri.** Director.
Obras de Shostakovich, Prokofiev y otros. Brilliant. .79
- Tippett:** *Child of our Time.*
Davis. LSO.99
- Tureck, Rosalyn.** Pianista.
Apariciones en TV 1955-1980. VAI.109
- Uzor:** *Soneto.* Meyer/Carmina. Neos.97
- Varèse:** *Obras para orquesta 2.*
Lyndon-Gee. Naxos.99
- Vargas:** *Quicumque.*
Cabré. NB.100
- Verdi:** *Réquiem.* Urmana, Borodina/Bichkov. Profil. . .99
— *Simon Boccanegra.*
Frontali, Giannattasio/Mariotti. Arthaus.109
- Victoria:** *Ad Vesperas.*
Colombina. K 617.100
- Víñes, Ricard.** Pianista.
Obras de Albéniz, Turina y otros. Tritó.103
- Vivaldi:** *Conciertos para fagot.*
Thunemann. Pentatone. . . .79
- Wagner:** *Anillo del nibelungo.*
Hotter, Nilsson/Kempe. Testament.100
— *Maestros cantores.* Gustafson, Winbergh/Haitink. ROH. . .101
- Weissenberg, Alexis.** Pianista.
Obras de Chopin, Bach y otros. Medici.74

A portrait of Pablo de Sarasate, a man with a prominent mustache, wearing a dark suit and a bow tie. He is holding a violin and bow. The background is a dark, ornate, reddish-brown pattern.

PABLO DE SARASATE

(1908-2008)

Se han cumplido recientemente cien años de la muerte de Sarasate en Biarritz, hecho acaecido concretamente el 20 de septiembre de 1908. El músico navarro fue uno de los violinistas virtuosos más destacados de su época y buena prueba de ello es la gran cantidad de obras que le fueron dedicadas. También practicó con éxito la composición, bien que esta faceta suya haya suscitado muchas críticas adversas, pero lo innegable es que los más grandes violinistas del siglo XX han tenido obras de Sarasate en su repertorio. Las páginas que siguen están consagradas a honrar su memoria y a actualizar, en la medida de lo posible, nuestra imagen del músico.

UN ARTISTA CONTROVERTIDO

Se ha dicho de nuestro autor: “La mano izquierda, una golondrina; la mano derecha, un águila”, pero ¿fue un clásico o un romántico? Es su excelente folleto *Sarasate* (1969), el crítico del *Diario de Navarra* Fernando Pérez Ollo recordaba, a poco de empezar, una interesante visión del famoso músico navarro. Está firmada por Ramiro de Maeztu en una necrológica bajo un título que podría ser el de un *best seller* de hoy: *El enigma Sarasate*. Y ese enigma, según Maeztu, no es otro sino el de la rareza y excepcionalidad del violinista en su propia época.

Porque Sarasate no fue un clásico, es decir, no podemos incluirlo en la escuela interpretativa que propugnaba la hondura y fidelidad a los objetivos del compositor encarnada por Joseph Joachim (1831-1907). El ilustre violinista húngaro fue un decidido seguidor de la severa concepción alemana de Ludwig Spohr (1784-1859). Ya apuntó Spohr, en su tratado para violín de 1832, la nueva forma de ejecución. Consistía principalmente en la búsqueda de una línea melódica limpia frente al creciente virtuosismo impuesto por Paganini (1782-1840).

El dar especial predominio a lo *cantabile* otorgó a esta escuela un cariz conservador que no tenía la franco-belga, iniciada por Charles de Bériot (1802-1870), profesor de Vieuxtemps (1820-1881) y de Jesús de Monasterio. Basta conocer, a través de su obra y de escritos testimoniales, el arte fogoso y lleno de bravura de su más conspicuo representante, Eugène Ysaÿe (1858-1931).

Es difícil, a veces, enmarcar a un artista, aunque se atiende a las principales fuentes de su formación. Por ejemplo, Joseph Joachim no fue alumno de Spohr, sino de Joseph Böhn (1798-1876), quien a su vez lo era de Rode (1774-1830), discípulo de Viotti; es decir, su formación le aproximaba a la escuela franco-belga, pero supo añadir al espectacular virtuosismo y la pasión de ésta la expresividad profunda de la alemana.

Sin embargo, el arte de Sarasate no se enmarca bien en ninguna de estas dos escuelas predominantes. Él no fue un clásico surgido del entorno de Leipzig, con Ferdinand David (1810-1873) a la cabeza, pero tampoco un romántico en el sentido que puede aplicarse a esta palabra como orientativa de la línea franco-belga. Más adecuado sería para el navarro, si atendemos a sus composiciones, el calificativo de romántico. Su cercanía, por ejemplo, a Wieniawski, violinista y compositor polaco, alumno de Lambert Massart, un discípulo francés de Kreutzer (1766-1831), abonaría esta tesis.

Pero Sarasate era único por la perfección y limpieza de su toque, la belleza del sonido, la prestancia de la actitud, todo un conjunto de cualidades personales que hicieron de él un ídolo de multitudes.

Parafraseando a Antonio Machado podríamos decir que Sarasate fue famoso por la infalible mano izquierda y la delicadísima diestra y no por el docto oficio de los forjadores de sus Stradivarius, especialmente el de un violín del año 1724, es decir, de la etapa dorada de Antonio Stradivari, que era su instrumento favorito.

El violín español

Como Paganini y otros violinistas a lo largo de la historia, Sarasate fue un niño prodigio al violín. Se cuenta que su padre, que lo tocaba, dejó de hacerlo cuando el chico tenía cinco años, pues no quería pasar por el ridículo de hacerlo mucho peor que aquel pequeño monstruo.

A pesar de ello, no se debe pensar que Sarasate fue un autodidacta. Como todo músico profesional tuvo su aprendizaje. En Compostela, donde fue destinado su padre cuan-

do el pequeño Martín (más tarde, Pablo) tenía tan sólo dos años de edad, le dio clases José Courtier, primer violinista de la capilla musical de la catedral santiagouesa.

Trasladado don Miguel, su padre, a La Coruña, pasó a recibir clases de Blas Álvarez, concertino de la Orquesta del Teatro Principal. Al parecer, don Blas daba las clases en la trastienda de un establecimiento de su propiedad dedicado a la venta de productos ultramarinos. El contacto con Blas Álvarez, que según Sarasate “sabía tocar el violín mejor que pesar bacalao”, se lo había proporcionado a don Miguel Sarasate —músico del Regimiento de Murcia número 37, de guarnición en La Coruña—, el maestro coruñés Canuto Berea (padre del conocido violinista, compositor y editor del mismo nombre), entonces director de la orquesta del Teatro. Tocó por entonces el niño una fantasía sobre motivos de *La gazza ladra* de Rossini, seguramente escrita por su padre, y lo hizo con tal éxito que la condesa de Espoz y Mina decidió otorgarle una pensión de 2000 reales. Tenía el niño unos siete años y a los once, un grupo de aficionados, entre los que se encontraban los duques de Montpensier, le prestó ayuda para que pudiese ampliar estudios en Madrid.

En la capital, el pequeño Martín debería haber estudiado con Pedro Escudero (1791-1868), excelente violinista zamorano, profesor del Conservatorio, que había alcanzado renombre europeo. Sin embargo, lo hizo con Manuel Rodríguez Sáez, discípulo de Jules Armingaud (1820-1900), miembro de un distinguido cuarteto impulsor en su momento de la música de cámara de París. Armingaud es uno de los seguidores de la escuela franco-belga.

Como en España somos reacios a estudiar seriamente nuestra música histórica, se ignora que tuvimos violinistas de talla internacional desde que el instrumento comenzó a cobrar vida propia en la etapa barroca. Recordemos el nombre de José Herrando (1722-1763), autor del método de violín *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad...* (París, 1756).

Además merecen una cita los catalanes Ramón Palaudarias, Francisco Manalt Calafell (c. 1730-1759) y Salvador Rexach (1725-1780), los tres compositores y excelentes violinistas de la Capilla Real de Madrid; el segoviano Juan de Ledesma (1713-1781), también compositor; el toledano Manuel Canales (1747-1784), que nos ha dejado unas excelentes colecciones de cuartetos de cuerda, como José Teixidor y Barceló (1750-1814). Nacidos ya en el siglo XIX, además de los citados respecto a Sarasate, hay numerosas figuras antes y después del gran violinista navarro. A título informativo, citaremos algunas que traspasaron de alguna forma nuestras fronteras. Todavía vio la luz en el siglo XVIII el bilbaíno Rufino Lacy (1793-1867), discípulo de Viotti y de Rodolphe Kreutzer, dedicatario de la célebre *Sonata n.º 9 en la mayor, op. 47*, de Beethoven. Lacy fue además niño prodigio y llegó a dar un concierto en el palacio de las Tullerías en París a los diez años de edad, nada menos que ante Napoleón I, recién coronado emperador. “Le petit espagnol”, como era llamado, dirigió y tocó con frecuencia por Gran Bretaña e Irlanda.

Con fecha de nacimiento en el siglo XIX, es de rigor



Pablo de Sarasate fotografiado en 1860

nombrar a Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826), cuyos cuartetos fascinaban en París cuando él interpretaba la parte del primer violín. También merece ser recordado aquí el excelente Jesús de Monasterio (1836-1903), fundamental en la escuela violinística española desde sus clases en el Conservatorio de Madrid, del que fue director, y fundador de la Sociedad de Cuartetos; Miguel Marqués (1843-1918), notable sinfonista y concertino de la orquesta de la Sociedad de Conciertos, autor de un pequeño método de violín; el ilustre Tomás Bretón (1850-1923), violinista muy activo en sus comienzos y autor del espléndido *Concierto para violín* dedicado a Sarasate, cuya programación, ahora que se ha publicado, debiera ser obligada en nuestras orquestas, pues hoy no faltan violinistas de calidad capaces de darnos la versión que se merece; Rafael Pérez (ca. 1830-1884), buen amigo de Sarasate y autor de un buen *Cuarteto en si menor*; y Enrique Fernández Arbós (1863-1939), de quien excusamos el comentario por su renombre, pero de quien muchos ignoran que fue profesor del Royal College of Music de Londres, además de colaborar con colegas de la talla de Joachim y actuar en su juventud como concertino de la Filarmónica de Berlín y de la Sinfónica de Boston; y a quien Sarasate dedicó su *Jota de Pablo*, op. 52. Y ya con los mínimos comentarios, porque se nos acabaría el espacio del que disponemos, los nombres de José del Hierro (1865-1933), gaditano que siguió las huellas de Sarasate; el madrileño Julio Francés (1869-1944); el donostiarra José Bustinduy (1870-1920), profesor en Atenas; el también vasco Clemente Ibarguren; el gallego Antonio Fernández Bordas (1870-1950), al que Sarasate dedicó su *Fantasia sobre "La flauta mágica" de Mozart*, op. 54; el ilustre coruñés Andrés Gao Bera (1874-1959), que actuó con Saint-Saëns en alguna de sus giras; el conquinense César Figuerido (1876-1946), forma-

do en Irún y que fue considerado el sucesor de Sarasate; Abelardo Corvino (1882-ca. 1960); Joan Manén (1883-1971), el violinista y escritor catalán que tanto nos ha transmitido sobre Sarasate; Joan Massiá (1890-1969), todo un archivo del violinismo español, cuyas giras con la albeniciana Blanche Selva son legendarias, así como su participación en el Cuarteto de Gaspar Cassadó; los gallegos Jesús Dopico y Manuel Quiroga (1892-1961), solista en los conciertos Lamoureux y uno de los primeros Premio Sarasate; el aragonés José Porta (1890-ca. 1960), profesor en el Conservatorio de Lausana; Francesc Costa (1891-1958), formado en Bruselas; Enric Casals (1894-1986), hermano de Pablo, excelente profesor y director de orquesta, además de compositor, eclipsado por la fama del gran violonchelista; Antoni Brosa (1896-1979), tarraconense fundador del Cuarteto Brosa, profesor del Smith College de Northampton y figura esencial en la obra violinística de Benjamin Britten, de cuyo *Concierto para violín y orquesta* fue solista en el estreno mundial; Eduard Toldrá (1896-1962), fundador del Quartet Renaiement y gran director de orquesta. Toldrá es el último a considerar antes de adentrarse en los nacidos en el siglo XX, con esa larga serie de maestros del violín que se iniciaría con Carlos Sedano, Enrique Iniesta, Luis Antón, Antonio Arias-Gago, José Fernández, Enrique García Marco, Emilio Moreno, Xavier Turull, Jesús Corvino, Hermes Kriales, Mari Carmen Montes, etc., por no citar sino a quienes ya nos dejaron.

Es interesante consignar que, salvo raras excepciones, los violinistas nacidos en el siglo XX apenas han legado

GRATIS.

PHILHARMONIE.

Freitag, den 8. Februar 1907, Abends 7¹/₂ Uhr:

Einziges Konzert von
Pablo de Sarasate

unter gefl. Mitwirkung von
Professor Carlos Sobrino.

1. **I. Suite E dur op. 11 für Klavier u. Violine** C. Goldmark.
Allegro — Andante sostenuto — Allegro ma non troppo — Allegro moderato quasi Allegretto — Presto.

2. **Sonate A moll op. 105 für Klavier u. Violine** R. Schumann.
Appassionato.
Allegretto.
Allegro.

3. **Vier slavische Tänze für Violine . . .** A. Dvořák.
a) Lento gracioso.
b) Allegro.
c) Allegretto gracioso.
d) Presto.

4. **Klavier-Soli:**
a) **Allemande, Gavotte und Musette** E. d'Albert.
b) **Romanze** R. Schumann.
c) **Valse Impromptu** F. Liszt.

5. **Introduction u. Tarantelle** } für Violine P. de Sarasate.
Jota de Pablo (neu)
Jota de Pablo — Motto:
Dans l'exquise fraîcheur de l'Aube le Rythme
aimé, joyeux, qui la nuit montait aux étoiles,
s'éloigne lentement et reste dans le Rêve!

Konzertflügel: **C. Bechstein**

Während der Vorträge bleiben die Saalthüren geschlossen.

Sarasate con la Filarmónica de Berlín en 1907

obra, mientras que los nacidos en el XIX han sido, por lo general, compositores, tanto los españoles como los extranjeros. En nuestro país los hubo de gran nivel, que cultivaron incluso el género lírico, entre los que destacan Arriaga, Marqués, Bretón, Monasterio, Francés, Gaos, Manén, Toldrá..., algunos con aportaciones a la literatura violinística de impecable presencia.

Sarasate. Primera etapa

Martín Melitón Sarasate Navascués nació en Pamplona (Iruña en euskara) el 10 de marzo de 1844, de padres navarros: Miguel Sarasate Juanena y Francisca Javiere Navascués Oarriehena. Además de Martín, tuvieron tres hijas: Micaela, Francisca y María.

El padre era músico militar, director de la banda del Regimiento de España. El nombre de Martín se le impuso por ser padrino del bautizo su abuelo Martín Sarasate, de Larráyo. El de Melitón por el santo del día en que nació. El bautizo se celebró en la iglesia de San Nicolás, nombre también de la calle en la que vio la luz el futuro violinista. Sin embargo, la fe de bautismo fue modificada el 11 de julio de 1878, afirmando que “en virtud del mandato del Señor Subdelegado Castrense en su despacho de anteayer, puse Pablo Martín Melitón”. Es posible que bien por el propio violinista, que iniciaba una importante carrera internacional, bien por su agente y acompañante Otto Goldschmidt, que consideró poco felices, de cara al público, los nombres asignados al violinista en la pila bautismal.

Ya hemos hablado de los comienzos y de los primeros maestros hasta Manuel Rodríguez Sáez, su profesor en Madrid. En la capital española, el pequeño Martín comenzó a aparecer en los salones aristocráticos y ganarse un aprecio y atención que excedían lo habitual en este tipo de presentaciones de niños prodigio, casi siempre mirados como si fuesen atracciones de feria. El pequeño llegó a hacer incluso una presentación en el Teatro Real cuando el estreno (16 de febrero de 1854) de *Il trovatore* de Verdi, eclipsando a la célebre soprano italiana Marietta Gazzaniga (1824-1884). Tocó acompañado al piano, dejando atónico al auditorio por la precisión y belleza del sonido con fantasías sobre *Guillermo Tell* de Rossini e *I due Foscari* de Verdi. Ya se percibía aquello que dijo el violinista húngaro Karl Flesch (1873-1944) en su *Die Kunst des Violinspiel* (El arte de tocar el violín, 1923): “Con Sarasate empezó la posterior lucha moderna por lograr la precisión técnica y la fidelidad, mientras antes de él se consideraba que una fácil y brillante soltura era la cosa más importante”.

En Madrid llegó a tocar, con once años, ante la corte, diversas fantasías de óperas como *Norma* de Bellini y *Rigoletto* y *Macbeth* de Verdi. La reina Isabel II quedó impresionada y se pensó en la necesidad de enviar al niño a estudiar a París.

En el mes de julio de 1856 su madre, doña Francisca Navascués y Martín, y él partieron para Pamplona, donde el pequeño volvió a cautivar con el violín a cuantos lo escu-

charon antes de emprender el viaje a Francia. Salieron por la frontera irunesa y llegaron pronto a Bayona, donde doña Francisca se sintió mal. El cólera que invadía Europa le había afectado y allí falleció en una triste fonda, dejando a Martín muy asustado y sumido en el llanto y la incertidumbre. La intervención del cónsul de España, don Ignacio García y Echevarría, arregló las cosas. Pagó la fonda, dispuso el entierro, acogió a Martín en su casa y le acompañó hasta París, tras contactar con don Miguel Sarasate. En París, el cónsul de España en Bayona lo presentó al vasco-francés Delphin Alard (1815-1888), natural precisamente de Bayona, excelente violinista y pedagogo que impartía sus clases en el Conservatorio de París.

Pronto queda Alard encantado con el pequeño español y buscó un lugar para él, encontrándolo en casa del matrimonio Lassabathié. Él era secretario del Conservatorio y persona de edad. El matrimonio no tenía hijos y ambos actuaron como verdaderos padres adoptivos del pequeño. Por su parte, Alard se comportó como un padre responsable, impidiendo que Martín participara en conciertos con orquesta en el Conservatorio, pues estos tenían lugar al anochecer, y no dejándole presentarse a los primeros premios, que se convocaron dos o tres meses después de la llegada del alumno.

Pero Alard fue muy pronto consciente de que Martín era un regalo del cielo para él. ¡Cómo tocaba!

En 1857, un año después de su llegada a París, ya se dio a conocer en los salones de Rossini, el cual le invitaría con frecuencia hasta el mismo año de su muerte en 1868. Allí hizo amistad con lo más granado de la música parisiense. Por ejemplo, sintió muy pronto especial afinidad con Camille Saint-Saëns, admirado en aquel momento como un Beethoven francés, y con el pianista y compositor Louis Dièmer. Recordemos que de la amistad con este último surgió el *Homenaje a Rossini, op. 2*, para violín y piano, en cuya pieza ambos colaboraron, y que fue publicada un año antes de la muerte del “cisne de Pésaro”. Aquel 1857, a los trece años de edad, Sarasate obtuvo el Primer Premio de violín y solfeo en el Conservatorio parisiense y, dos años después, el de armonía. Dirigía entonces el prestigioso centro Daniel F. E. Auber y estaba tan entusiasmado por las dotes artísticas del “españolito” que llegó a componer un *O salutaris* al que incorporó un importante solo de violín, estrenado en la capilla imperial de las Tullerías en 1860.

En el año 1861, durante un concierto ofrecido por el emperador Napoleón III, el joven Pablo interpretó una fantasía de su maestro Alard sobre la *Muette de Portici* de Auber. Aquel año el muchacho viajó a España y tocó ante Isabel II en el palacio de Aranjuez. Comenzaba para él una carrera de concertista que le llevó por medio mundo a lo largo de una vida entera entregada al arte de tocar el violín. Su mismo profesor en París, Delphin Alard, había reconocido que él no podía enseñar nada a quien ya llegó al Conservatorio con un dominio total del oficio.

En el año 1861, durante un concierto ofrecido por el emperador Napoleón III, el joven Pablo interpretó una fantasía de su maestro Alard sobre la *Muette de Portici* de Auber. Aquel año el muchacho viajó a España y tocó ante Isabel II en el palacio de Aranjuez. Comenzaba para él una carrera de concertista que le llevó por medio mundo a lo largo de una vida entera entregada al arte de tocar el violín. Su mismo profesor en París, Delphin Alard, había reconocido que él no podía enseñar nada a quien ya llegó al Conservatorio con un dominio total del oficio.

La década de los años sesenta, según Luis G. Iberní, su más importante biógrafo, es la menos conocida de la trayectoria de Sarasate, pero en ella da comienzo una actividad imparable que le llevará en alas del triunfo, aunque no



Camille Saint-Saëns

siempre en las de la crítica, ante los públicos más diversos. Comenzó por entonces a practicar la música de cámara regularmente y su prestigio llegó a ser lo suficientemente grande como para que un formidable violinista como el polaco Henryk Wieniawski (1835-1880), solista entonces de la Corte de San Petersburgo, le dedicase su *Concierto n.º 2, op. 22*, estrenado el año 1862. Wieniawski influyó por entonces mucho en las piezas breves de Sarasate. Al polaco le sucedería en San Petersburgo el húngaro Leopold Auer (1845-1930), verdadero generador de un repertorio ruso para violín al impulsar piezas de Chaikovski, Taneiev, Arenski o Glazunov.

Ya por entonces Camille Saint-Saëns le había dedicado el *Concierto n.º 1 en la mayor, op. 20*, que Sarasate llamó *Concertstück* por estar escrito en un solo movimiento, y poco después la *Introducción y rondó caprichoso, para violín y orquesta, op. 28*, obra con la cual Sarasate obtuvo señalados éxitos, y muy probablemente, inspiraría sus celeberrimos *Zigeunerweisen (Aires gitanos), op. 20*.

En 1866 participó en una velada en casa de Rossini en la que intervinieron numerosos artistas, entre ellos el famoso barítono Jean Baptiste Faure. Aquellos salones le permitieron conocer a buenos cantantes y a ejecutantes de la talla de los pianistas Mathias, discípulo de Chopin, el italiano Stanzieri, el ruso Anton Rubinstein y el virtuoso de Europa por excelencia, Ferenc Liszt. Por allí pasó el violonchelista Gaetano Braga y el famoso violinista genovés Ernesto Camillo Sivori (1815-1894), discípulo favorito de Paganini y autor de unas afortunadas *Folías españolas*.

Debió también conocer Sarasate por entonces a otro importante violinista y compositor italiano, que había viajado a España, Antonio Bazzini (1818-1897). Autor de música de cámara, sinfónica y de la ópera *Turanda*, Sarasate gustó de interpretar su *Ronde des lutins*. El año 1867 el músico navarro actuó como primer violín del Cuarteto Sarasate en la Exposición Universal de París.

En abril de 1870, por medio del empresario Maurice Strakosch, Sarasate se trasladó al continente americano, uniéndose a la soprano Carlota Patti y al pianista Théodore Ritter. En Nueva York dio la primera audición del *Concierto n.º 1 para violín y orquesta* de Max Bruch el año 1872, dirigido por Carl Bergmann.

Ya había adquirido fama tocando conciertos trascendentales de la historia del violín como instrumento solista, por ejemplo, los de Beethoven y Mendelssohn.

Además de Brasil, adonde fue llamado ante la corte del rey don Pedro, Sarasate se ganó al público de Chile y de Perú, llegando además a impartir algunas clases a su manera, que no era precisamente la más apropiada, pues pretendía, desde el comienzo, que sus alumnos hicieran lo mismo que él con idéntico resultado.

A su regreso de la gira americana al comienzo de la primavera de 1872 (Boston, la ciudad con más influencia europea fue la que mejor le acogió), Sarasate decidió volver a España, pero al enfrentarse al panorama de las guerras carlistas, tomo una vez más "de París la vía".

En 1873, Édouard Lalo terminó el *Concierto en fa*

menor, op. 20, para violín y orquesta, por encargo de Sarasate, que lo estrenaría al año siguiente en el Châtelet dirigido por Édouard Colonne. No debió de quedar muy contento el violinista con esta obra, pues la interpretó poco, sobre todo, a partir del momento en que Lalo compuso, no mucho después, la *Sinfonía española, op. 21*, para violín y orquesta, dedicada también al maestro navarro, y convertida por él en una de las aportaciones más apreciadas de la música sinfónica francesa del siglo XIX. El propio Lalo, que tenía sangre española, escribió a Sarasate en estos términos: "tu aparición en mi vida ha sido la más grande fortuna de este artista; sin ti yo hubiera continuado escribiendo mis insignificantes producciones". Por entonces interpreta la *Sonata a Kreutzer* de Beethoven en un ciclo parisiense y

participa, junto a la virtuosa del arpa Esmeralda Cervantes (llamada realmente Clotilde Cerdá) en un concierto benéfico.

No fue Paganini, ni menos Sarasate, la encarnación única del virtuoso al modo romántico. En el violín existió una corriente virtuosística desde Corelli a Tartini, pero en otros instrumentos también se dio. En el piano, antes de Liszt, los Hummel, Moscheles Clementi, etc., y si miramos a España, tenemos ejemplos bien claros en la guitarra antes de Tárrega, como Fernando Sor, Trinidad Huerta, Julián Arcas o Dionisio Aguado. Pero todavía se dice que el virtuosismo en la guitarra comenzó con Andrés Segovia.

Sigue Sarasate interpretando el *Concierto en sol menor* de Bruch, aunque está dedicado a Joachim, e incorpora a su repertorio en 1876 la *Suite para violín y orquesta* de Joachim Raff, otorgándole una popularidad que no había logrado su dedicatario, el violinista Hugo Heermann (1844-1935).

Pero su obra fetiche era la *Sinfonía española* de Lalo. La continua interpretación de la misma por toda

Europa contagió de españolismo a muchos compositores y atrajo al público hacia las características de nuestra música tradicional, incorporada por el propio Sarasate a sus composiciones. Porque, aunque llegó a tener mucha afición a lo francés (vivió más tiempo en Francia que en España en su edad adulta), Sarasate se sintió profundamente español y actuó como embajador artístico de nuestro país allá donde fue. Buena parte del bien nutrido hispanismo de la música francesa a él se debe.

Seguir a Sarasate a través de sus incesantes giras europeas, americanas y hasta por Oriente Medio y no digamos por casi todas las regiones españolas (como hace admirablemente Luis G. Iberní en su biografía) supondría convertir este escrito en un libro. Pero es justo consignar que en la mayoría de sus actuaciones la crítica le elogió hasta la desmesura y, por supuesto, el público, se entregó a su arte limpio y que, pese a sus caídas en el mal gusto o la cursilería (algo que hubiera sido más perceptible hoy que en su tiempo), siempre alcanzó una perfección técnica y un discurso fluido que suponía aproximación a una búsqueda de la belleza desde la misma infancia. Claro que, respecto a la belleza, son interesantes las palabras del poeta ruso Joseph Brodski (1940-1996), cuando escribe sobre los *Cantos* de Ezra Pound (1885-1972): "Me dejaban frío; su principal error, uno muy



Émile Sauret



Ayuntamiento de Pamplona

Sarasate en la década de 1870 por Elliot & Fry

antiguo: la búsqueda de la belleza. Resultaba extraño en alguien que había vivido tanto tiempo en Italia, que no se hubiera dado cuenta de que la belleza nunca puede ser un objetivo, de que es siempre un subproducto de otra clase de empeño, a menudo de naturaleza muy corriente”.

El país menos receptivo a su arte, aunque en él llegó a ser una de las personalidades más aplaudidas y admiradas, fue Alemania. Allí imperaban figuras como Joseph Joachim y August Wilhelmj, familiarizados con el repertorio del país y capaces de atender a aspectos no fácilmente visibles, relacionados con la más profunda expresión de cada pieza, que a la simplicidad y belleza del sonido.

El repertorio francés no interesaba allí. Los alemanes no sabían quién era Saint-Saëns y menos Lalo. El pianista Otto Neitzel se refirió a Sarasate a fines de 1876 como “el joven tocó algo desconocido de un francés, lo cual nos confirmó en la opinión de que los franceses no resisten la comparación en cuanto a profundidad de sentir, con nosotros”.

Sin embargo, en la Gewandhaus de Leipzig, Sarasate (ya Pablo Sarasate) cosechó un éxito clamoroso y la crítica pudo insistir en “esa facilidad maravillosa con la que sobrepasa las dificultades más serias”. La revista *Le Ménestrel* publicó que “sus trinos y notas sobreagudas son de una precisión desesperante para los otros virtuosos y representan para nosotros el ideal de perfección”. Pero se seguía menospreciando su repertorio, especialmente los bises,

consistentes en pequeñas piezas como el *Allegro appassionato* de Ernst Guiraud, las piezas de Duvernoy, la mazurca de Zarzycki, los *Deux morceaux* de Émile Sauret, etc. En cuanto a sus propias composiciones, todavía Sarasate no había escrito sus mejores piezas de carácter español.

Época dorada

El año 1877 fue providencial para nuestro hombre porque conoció a quien sería su agente y acompañante al piano, Otto Goldschmidt, un alemán que hablaba bien español, que se convirtió en su mejor amigo, secretario y administrador. Goldschmidt se casó años después con la pianista Berthe Marx, hija de un violinista de la ópera de París y excelente pianista desde la adolescencia. Y fue Sarasate quien decidió, tras escucharlo en Bruselas en 1884, elegirlo como pianista para sus numerosos recitales.

A partir de su presentación alemana y de la colaboración de Goldschmidt en su trabajo, la carrera de Sarasate experimentó algunos cambios. Ganó más dinero y además tiempo, y comenzó a componer con mayor ambición y gracia pequeñas piezas que su secretario y agente gustaba de programar. De aquel 1877 data la intensa y pasional *Habanera*, op. 26; y la melancólica y dulce *Malagueña*, op. 21, destinada a Joseph Joachim, quien a su vez, le dedicó sus *Variaciones sobre un tema original para violín y orquesta* (también una personalidad como Reinecke, director de la Gewandhaus, le hizo dedicatario de la *Suite*, op. 153); de 1878 es la *Romanza andaluza*, op. 22, de gran riqueza ornamental y melódica; de 1879 el celeberrimo *Zapateado*, todo un crack por su exultante dinamismo cuando el ejecutante es un gran violinista. La reina Victoria se lo pidió en Balmoral al propio Sarasate. Un zorcico de fuerte ritmo, demostrativo de cómo dominaba el irunés el arte de la variación, es el *Capricho vasco*, op. 24, de 1880; un año antes, junto al *Zapateado*, Sarasate había compuesto *Playera*, interesante incursión en el mundo del flamenco y una especie de tango gaditano después.

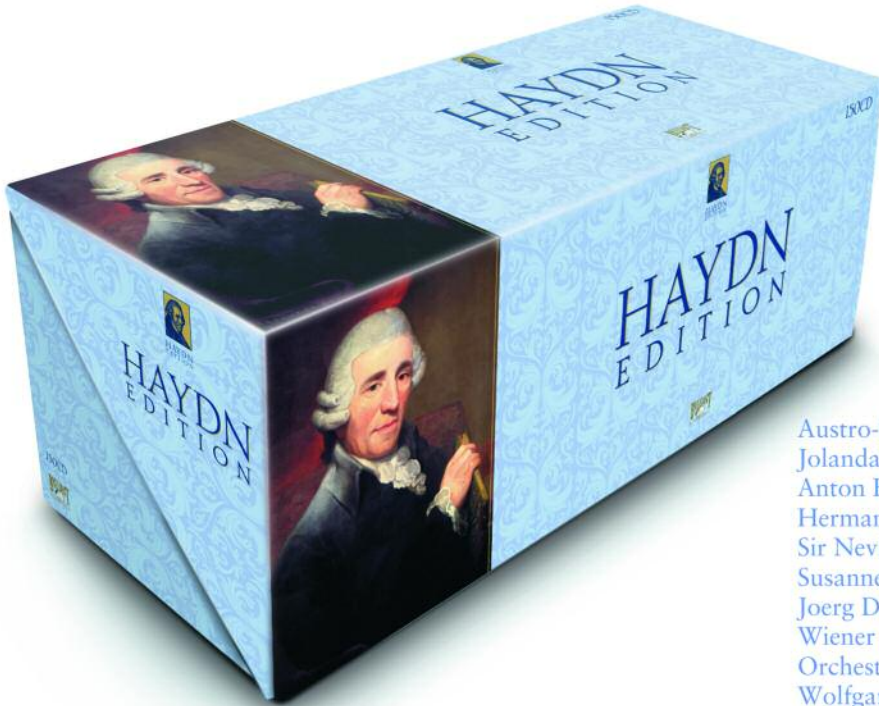
Más tarde encontramos obras más complejas como la *Muñeira*, op. 32, de 1883, o la *Introducción y tarantella*, op. 43, para violín y orquesta, de 1899, en la que Sarasate sigue la fórmula de los *Aires gitanos*, es decir, la introducción lenta con buena escritura para piano y una muy virtuosística tarantela italiana.

Sin embargo, Goldschmidt significó un estancamiento en el repertorio de Sarasate. Era el alemán quien decidía lo que debía tocar y, por otra parte, amparado en sus propias obras, casi dejó de incorporar nuevas composiciones y repetía hasta la saciedad las mismas piezas un año y otro. Por supuesto no faltaban ciertas novedades importantes como el *Concierto n.º 2 en re menor*, op. 44, y a finales de 1879 la hermosa *Fantasia escocesa* de Max Bruch, para quien Sarasate era, además de gran amigo, un artista incomparable. Aquel mismo año, Dvorák compuso para el *Mazurek*, op. 49, y el compositor escocés Alexander Mackenzie (1847-1935) se puso a escribir la fantasía *Pibroch*, para violín y orquesta, que dedicó al violinista navarro, igual que su *Concierto para violín*, op. 32.

El mismo año en que Sarasate compuso el *Vito y habanera*, op. 26, 1881, protagonizó el estreno en París del *Concierto n.º 3 en si menor*, op. 61 de Saint-Saëns, una de las partituras más logradas y perdurables del maestro francés, especialmente en sus dos primeros movimientos. Saint-Saëns se lo dedicó y, como de costumbre, tuvo palabras de admiración y agradecimiento para él.

Todavía en sus últimos años, Sarasate incorporó a su repertorio obras como la *Serenata melancólica* de Chaikovski y la *Fantasia sobre motivos asturianos* escrita para él por el director madrileño Ricardo Villa (1877-1935), también

Edición Haydn



150 cd's
99 €

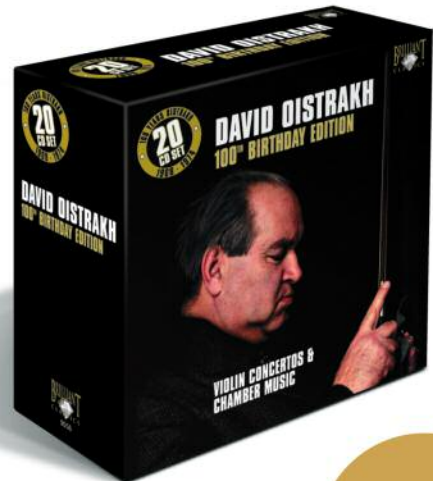
Austro-Hungarian Haydn Orchestra, Adam Fischer
Jolanda Violante, L'Arte dell'Arco, Federico Guglielmo
Anton Holzapfel, Dolce Risonanza, Alan Stringer,
Hermann Baumann, Academy of St-Martin-in-the-Fields,
Sir Neville Marriner, Christine Walevska, Hugo Ruf,
Susanne Lautenbacher Ensemble, Elly Ameling,
Joerg Demus, Esterhazy Ensemble, Haydn-Trio Eisenstadt
Wiener Kammerchor, Hans Gillesberger
Orchester der Ludwigsburger Festspiele, Bart van Oort,
Wolfgang Gönnerwein, Zomeropera Orchestra,
Frank van KotenLiszt Ferenc Chamber Orchestra,
Frigyes Sandor, Chamber Choir of Europe, Nicol Matt,
Jakob Lindberg, lute; Drottningholm Baroque Ensemble...

THE ULTIMATE PIANO COLLECTION
OF THE CENTURY

Edición 100 años Oistrakh



100 cd's
99 €



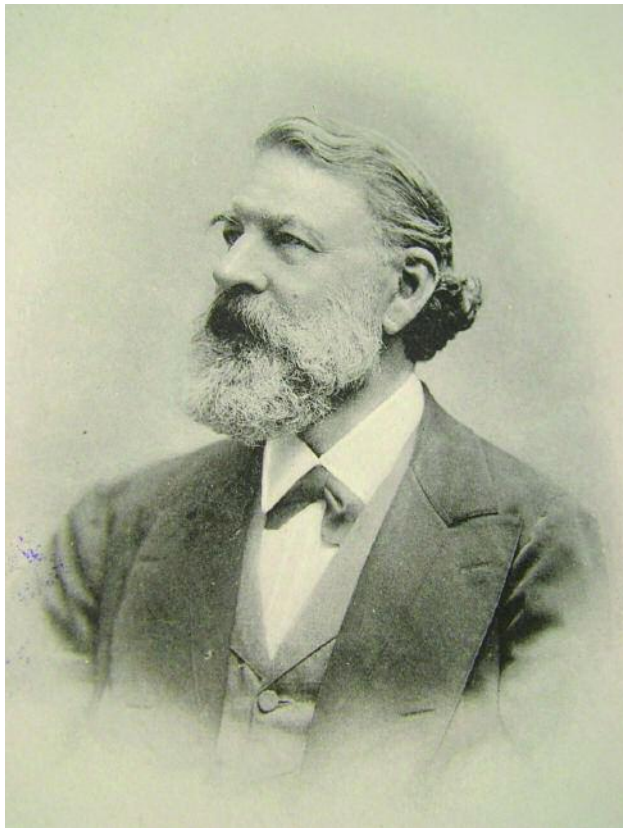
20 cd's
39,95 €

Cat
MUSIC
CAT MUSIC, S.L.

BRILLIANT
CLASSICS

Magníficos intérpretes, compositores universales y excelentes grabaciones que encontrará en el catálogo Brilliant Classics. Está en su **espacio de música** de **El Corte Inglés**





Joseph Joachim

excelente violinista y compositor.

Sarasate gustaba mucho de Madrid y en sus múltiples viajes a la capital española no dejaba de asistir, al igual que su amigo Saint-Saëns, a las zarzuelas que se ofrecían en el Teatro Apolo y en el de la Zarzuela. En sus obras recurrió con frecuencia a temas extraídos de piezas del género lírico español de Barbieri, Oudrid, Caballero, Chapí..., y empleó temas de Joaquín Larregla, Fermín María Álvarez, Apolinar Brull, José María Iparraguirre, o populares como el zorcico *Desde que nace el día* o *Donostiyako iru damatxo* (Tres señoritas de San Sebastián). Por ejemplo, la *Habanera*, op. 26, cita exactamente la que aparece en la zarzuela *El hombre es débil* (1871) de Barbieri: “Te llevaré a Puerto Rico en un cascarón de nuez...”. Menos mal que en aquella época no vigilaba estos plagios la SGAE.

Madrid, o cierta crítica madrileña, fue, sin embargo, cicatera con el arte de Sarasate. El historiador y crítico José María Esperanza y Sola, reconociendo su admirable técnica, sonido y dotes de seducción, siempre le reprochaba la incapacidad para conmover. Para Esperanza y Sola, Sarasate era un intérprete sin corazón.

Más duro fue con él Eduard Hanslick (1825-1904), el célebre crítico praguense que ejerció con autoridad en Viena. Después de una sesión en la que ejecutó el *Concierto* de Beethoven, Hanslick quedó horrorizado por la interpolación de efectos paganinianos que, según él, denunciaban su insensibilidad artística: “confundía grandiosidad con amplitud y delicadeza con melindrería. Parecía una tiple ligera en una escena trágica”. Algo de razón debía de tener en ese juicio quien fuera azote de autores como Bruckner o Wagner. Claro que también Hanslick había arremetido contra el Bach de Joachim al decir: “deja a un lado la belleza para concentrarse en las dificultades técnicas”.

Sarasate ciertamente se preocupó tan sólo de la pureza del sonido. Por eso rehusó interpretar el *Concierto* de

Brahms. Para él, el compositor hamburgués forzaba las posibilidades del instrumento y la belleza sonora, y esto último era lo primero a conseguir. Se ha acusado a Sarasate de rechazar el arte de Brahms. Nada más falso, pues tocó sus cuartetos con verdadera fruición. Pero algo se sentía en falta cuando interpretaba el *Concierto* de Beethoven. Carl Flesch, que tanto admiró al español, calificaba a la versión que hacía del *Concierto* de Beethoven de insoportable, en lo que coincide con Hanslick. Respecto al de Brahms, Sarasate dio al violinista Andreas Maser (1859-1925) una opinión adversa. No le gustaban los conciertos muy sinfónicos y en el caso de Brahms le dijo: “Yo no niego que es música muy bonita, pero ¿tú crees de verdad que soy tan soso como para permanecer de pie sobre el escenario, violín en mano, sólo escuchando, mientras el oboe toca la única melodía del adagio?”.

Sarasate tuvo muy buenos amigos músicos españoles, como Rafael Pérez, Dámaso Zabalza, Juan María Guelbenzu, Joaquín Larregla, Ruperto Chapí, Enrique Fernández Arbós, Joan Manén, Carlos Sobrino, José Tragó, Miguel Capllonch, Emilio Arrieta, Ricardo Villa, Jenaro Vallejos, Luis Arche, Tomás Bretón... Este último compuso un excelente *Concierto* pensando en él, pero no lo pudo estrenar.

Todos ellos y otros no músicos, como su confidente Huarte, disfrutaron no sólo de la extrema pulcritud de su toque, transparente, fresco y cristalino, sino de sus bromas infantiles y alegría de vivir, aunque a veces se mostraba esquivo e hipocondríaco.

Pablo Sarasate sufrió los últimos años de su vida una enfermedad pulmonar. Sus últimos conciertos los dio en Zaragoza, con participación de Berthe Marx y Ricardo Villa en mayo de 1908, y poco después en su Pamplona natal con el aplauso fervoroso que despertaba aquella forma de tocar impecable y de suprema elegancia y sencillez. Él mismo era un hombre elegante, como muestran los retratos de Whistler y de Llaneces.

Falleció el 20 de septiembre de aquel año en su lujosa Villa Navarra de Biarritz, donde disponía de un pabellón para estudiar, cerca de sus amadas montañas pirenaicas. Se le ha tildado de misógino, aunque también se ha dicho que estuvo enamorado de la señora Lefébure-Wely, a la que dedicó *Les adieux*, op. 9, y, en sus últimos años, de Elisabeth-Caroline Szarvady, hija de la gran pianista húngara. Pero fueron simple añoranza de una vida familiar verdadera que nunca tuvo, lo que le iguala a su rival Joachim, que ostentó aquel lema, adoptado también por Brahms, “Frei aber einsam” (libre pero solitario).

Se acusó a Sarasate de no haberse acercado a los nuevos conciertos de violín, pero se olvida que Joachim tampoco tocó el maravilloso *Concierto* de Schumann (¿Qué segundo tiempo!) suscitado por él, y tampoco el de Dvorák.

No debemos rechazar a Sarasate por pecados veniales. Fue un hijo de su tiempo, en tantas cosas trivial y hasta primitivo. El virtuosismo que practicó, no es un fenómeno superficial. Prueba de ello es el impacto causado por él en autores como Dvorák, Lalo, Saint-Saëns, Bretón, Wieniawski, Mackenzie o Bruch. Recordemos que Paganini había deslumbrado a músicos de la talla de Schumann. Las posibilidades que abre el virtuoso a los compositores son, a veces, el motor de progresos sorprendentes en la historia de la música. El nombre de Sarasate, que con su música de salón no figuraría en la gran historia (aunque sea uno de los autores españoles más interpretados), perdurará como uno de los grandes virtuosos del violín, tan atrayente como para generar muchas propuestas que todavía siguen en el repertorio de los conciertos de todo el mundo.

Andrés Ruiz Tarazona

8ª Edición

Otoño en Clave

En clave de Bach

Octubre • Noviembre • Diciembre 2008
CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES • VALLADOLID

LUNES 27 OCTUBRE

La Petite Bande

GIUSEPPE SELLITTO (1700-1777)

La Vedova Ingegnosa ossia il Medico Ignorante,
intermezzo napolitano con danza – producción de La Petite Bande –
Versión escenificada • Único concierto en España

MIÉRCOLES 5 NOVIEMBRE

Bach Collegium Japan

J. S. BACH *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben!*, cantata BWV 102

J. S. BACH *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, cantata BWV 140

J. S. BACH Misa en Sol menor, BWV 235

Masaaki Suzuki, *director* • Hana Blazikova, *soprano*
Robin Blaze, *contratenor* • Jan Kobow, *tenor* • Peter Kooij, *bajo*

SÁBADO 29 NOVIEMBRE

Bach Concentus • Ewald Demeyere, *director*

J. B. BACH Obertura en Re mayor

J. S. BACH Concerto para clave en Re menor, BWV 1052

G. P. TELEMAN Obertura en Mi menor, TWV 55:E 10

J. S. BACH Obertura en Sol Mayor

Concierto de presentación en España

MARTES 9 DICIEMBRE

Andrea Bacchetti, *piano*

J. S. BACH Suites Inglesas nº 4 y nº 5, BWV 809/810

J. S. BACH Suites Francesas nº 4 y nº 5, BWV 815/816

VIERNES 19 DICIEMBRE

The Academy of Ancient Music

J. S. BACH *Oratorio de Navidad*, BWV 248

Richard Egarr, *director* • Lorna Anderson, *soprano*
Barbara Kozelj, *mezzosoprano* • James Gilchrist, *tenor*
Christopher Purves, *bajo*

Centro Cultural Miguel Delibes

Avda. Monasterio Ntra. Sra. de Prado, 2

47014 Valladolid • Tel 983 385 604

www.fundacionsiglo.es • www.entradas.com

 **Junta de Castilla y León**
Consejería de Cultura y Turismo
Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León

Centro Cultural Miguel Delibes 

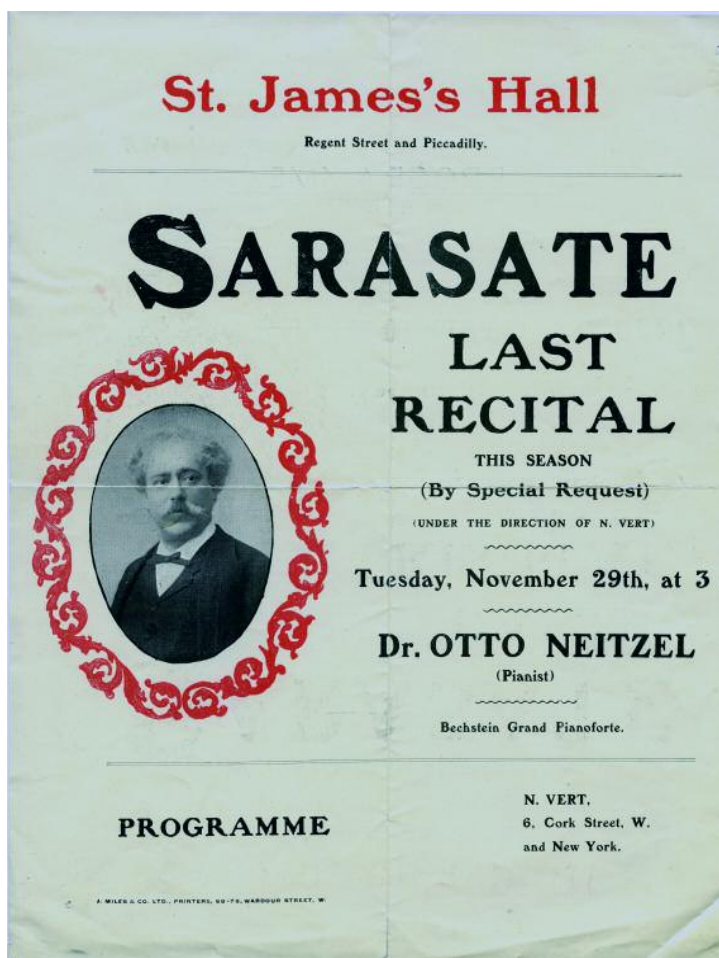
Zubina Tereza

EL ÍDOLO DE SHERLOCK HOLMES

Todos los diarios londinenses daban cuenta de su muerte y glosaban su figura. Así lo hacía constar Ramiro de Maeztu en un extenso artículo enviado desde la capital británica. Don Pablo había muerto en su casa de Biarritz rodeado de quienes, a falta de familia, habían encarnado sus afectos más estrechos y duraderos: Goldschmidt, Berta Marx, Charles, el doctor Blazy —su agente, su pianista, su criado, su médico. Faltaba Alberto Huarte, su amigo del alma, que había partido días antes con el corazón encogido por un presentimiento fatal. Corría el año 1908. Se había ido el intérprete más famoso de Europa, el divo que recorría incesantemente los mejores teatros aclamado por las multitudes, solicitado por los compositores, condecorado por los reyes. Su fama ya no cabía en el estrecho recipiente de la realidad y había comenzado a derramarse en la ficción. Tolstoi pone en boca de uno de los personajes de su comedia *Los frutos de la cultura*, que lo más parecido que había conocido a la felicidad fue escuchar a Sarasate. Cocteau lo evoca con una mezcla de acidez y ternura en el capítulo segundo de sus *Retratos-Recuerdo*. Hermann Hesse, le había dedicado en 1897 un poema que celebra el hermanamiento de los artistas como una reunión de apátridas. Y sir Arthur Conan Doyle, en su famoso relato *The red headed league*, hace que Sherlock Holmes interrumpa sus pesquisas sobre una misteriosa conspiración, para escuchar un concierto de Sarasate en el St. James Hall. Pues bien, el pamplonés que había concitado la admiración de músicos, escritores y poetas, se había marchado de este mundo de modo apacible, recluido en Villa Navarra, su residencia de verano, sin excesivo sufrimiento según atestigua una carta de Goldschmidt: "...sufrió sólo de asfixia, dolor no tuvo ninguno". El violinista español que había asombrado al mundo había exhalado su último suspiro a las ocho y cuarto de una tarde de septiembre inusualmente calurosa.

Londres sintió su ausencia no menos que París, su ciudad de adopción, o su querida Pamplona. El Hotel Dieudonné, donde se hospedaba en todas sus visitas londinenses, y el St. James Hall, escenario de sus triunfos más rotundos, se quedaban para siempre un poco más vacíos. El retrato del músico que James McNeill Whistler había colgado en la exposición de la *Society of British Artists*¹, sería a partir de entonces objeto de muchas miradas humedecidas por la nostalgia. Tras su definitivo adiós, y sin tiempo aún para tomar aliento ni perspectiva, Maeztu se dejaba vencer por la urgencia de un homenaje o una elegía: "La figura artística de Sarasate es al morir lo que fue su vida: un enigma insoluble [...] La música es el arte de pensar sin conceptos. Sobre esta base fundamental se han escrito últimamente muchos libros psicológico-musicales... Sarasate no los leyó nunca. No se cuidó más que de lo suyo: el sonido y las notas del violín. Los críticos pensadores, los que teóricamente ensalzaban esta nueva categoría artística del pensamiento musical, eran los primeros fascinados por su arte. Y así triunfó el enigma sobre la inteligencia"².

El testimonio de Ramiro de Maeztu es, sin duda, apasionado, pero penetrante y lúcido, aunque el misterio de Sarasate quede cifrado, a decir de algunos, en un simple cúmulo de paradojas: español pero representante de la escuela violinística francesa en tiempos de su máxima rivalidad con la alemana; pamplonés apegado a su terruño³, pero concertista internacional aclamado a ambos lados del Atlántico. Pablo Sarasate fue, en todo caso, uno de los primeros fenómenos de masas en la interpretación musical. Luis G. Iberní⁴, su biógrafo más riguroso, lo define categóricamente como el primer virtuoso moderno. Si bien, ante juicio tan contundente, resulta inevitable pensar en los antecedentes inmediatos de Liszt y Paganini, no hay duda de que entre ellos y el violinista español median enormes diferencias históricas y estéticas. En efecto, tanto Liszt como Paganini pueden considerarse como paradigmas de la figura del virtuoso romántico, en tanto que Sarasate y Joachim inauguran la figura del virtuoso moderno. Pero la historia rehúye las simplificaciones. El fenómeno romántico es radicalmente heterogéneo y, limitando nuestra consideración a los dos primeros, ya debe-



mos reparar en la extraordinaria distancia que los separa. Liszt encarna al músico romántico imbuido de profundas preocupaciones espirituales. Éstas pueden rastrearse en sus escritos parisinos de la *Revue et Gazette musicale*, tan influidos por las doctrinas de Saint-Simon, así como en buena parte de su correspondencia con Wagner. Paganini, por el contrario, carece de preocupaciones intelectuales. La figura del virtuoso que arrebató el ánimo de las multitudes ya no es la cara exterior de una nueva cristalización de valores

estéticos, sino la médula misma de su obra y de su figura. Sin embargo, por encima de las diferencias, una característica esencial del virtuoso decimonónico acomuna las figuras de Liszt y Paganini: su repertorio gravita en torno a su propia obra, su imagen pública y su proyección artística no se entienden si las despojamos de su faceta creadora. Aunque la dimensión musical e intelectual de Paganini no resiste comparación con la de Liszt, el caso es que ambos, impulsados por sus propias creaciones, ampliaron los horizontes técnicos de sus instrumentos hasta límites inimaginables en sus días y no superados aún. Sus apariciones públicas presentaban el atractivo del contacto con el divo, pero también el del conocimiento de la nueva obra. En eso, como en tantos otros aspectos, fueron los venerables antecedentes de los modernos héroes del *rock*⁵.

Ese vínculo que parecía indisoluble entre el compositor y el intérprete no se rompe hasta que Hans von Bülow establece una cesura histórica entre ambas actividades. Por eso cobra pleno sentido el planteamiento de Luis G. Iberní (ya prefigurado por Juan Manén) al presentar la figura de Sarasate como el primer virtuoso moderno. Su faceta de compositor palidece, como en Joachim, ante su dimensión como violinista. El atributo esencial del gran virtuoso ya no será componer su propio repertorio, sino convertirse en ansiada referencia para los compositores de mayor relevancia, quienes encuentran en el divo estímulo creativo y transmisor ideal. Su función de vehículo privilegiado de la obra hacia el gran público se asienta sobre la base de un bagaje técnico sobresaliente y sobre el culto a la personalidad heredado de los divos de la ópera. Tal como vio Carl Flesch, “de Sarasate data el moderno esfuerzo por la confianza y la precisión técnica, mientras que antes de él, se consideraba suficiente una sencilla confluencia de facilidad y brillo”⁶. Sobre la base de esa excelencia técnica, Sarasate, asesorado por Golschmidt, prodigó un cuidado exquisito a su imagen pública y rentabilizó al máximo los contactos y las relaciones personales durante el auge que las orquestas y las sociedades filarmónicas experimentaron en Europa a partir de 1870.

El catálogo de Sarasate como compositor dista, no obstante, de ser insustancial. Abarca 54 títulos, donde abundan las páginas breves de inspiración folclórica y las fantasías sobre óperas, tan al uso en aquellos años. De toda su producción, permanecen en el repertorio habitual los *Aires bohemios* o *Zigeunerweisen op. 20*, las *Danzas españolas opp. 21 al 23* (*Malagueña, Habanera, Playera, Zapateado, Romanza Andaluza, Jota navarra*, etc...), el *Capricho vasco op. 24*, la *Fantasia sobre Carmen op. 25* y la *Introducción y Tarantella op. 43*. No hay evolución perceptible a lo largo de toda su obra. A Sarasate nunca le interesó la composición más que como vehículo de su



Ayuntamiento de Pamplona

lenguaje violinístico, y la estética que informa su producción permanece invariable a lo largo de los años: melodismo de salón, virtuosismo instrumental, música directa y despojada de cualquier impulso especulativo en lo armónico, lo constructivo o lo formal. Se le ha acusado de superficial y de frívolo, pero a esa “estética de salón” sucumbieron de un modo u otro casi todos sus colegas (Ernst, Wieniawski, Bazzini, Vieuxtemps) del mismo modo que también lo hicieron en algún momento la mayoría de los pianistas, desde Liszt a Chopin, desde Thalberg a Tausig.

Algunos han considerado la obra de raíz popular de

Sarasate como un antecedente del nacionalismo español que habría de fructificar en los Albéniz, Granados, Falla o Turina. A pesar de que Sarasate tuvo contacto personal con Pedrell, con Arrieta y con Chapí, esa visión resulta muy endeble. Pedrell lo escuchó en una de sus actuaciones barcelonesas, y en un artículo publicado en 1890 por *La Ilustración Europea y Americana*, sólo deja constancia de su admiración hacia el navarro como intérprete, y la alegría de constatar que un español se había convertido en el violinista más solicitado del panorama internacional de aquel entonces⁷. Aunque Sarasate siempre presumió de sus orígenes, la inspiración española de gran parte de sus obras constituía simplemente un toque exótico muy al uso en aquellos años, y está presente, por lo demás, en autores de muy diversa procedencia. España, como invocación lejana, como fabulación de un territorio ignoto, estaba también en Rimski, en Glinka, en Liszt, por no hablar de los franceses Lalo, Bizet o Saint-Saëns. Pero, a su vez, el propio violinista también se dejó vencer por la moda de los folclores ajenos. El autor de los *Aires bohemios*, lo fue también de las *Canciones rusas op. 49*, los *Aires escoceses op. 34*, dedicados a Ysaÿe, o de la *Melodía rumana op. 47*.

Así pues, el supuesto nacionalismo de Sarasate consiste tan sólo en su personal adscripción a una moda entonces imperante en toda Europa, de ningún modo en la preocupación por destilar un lenguaje anclado en la tradición o en la memoria colectiva. Un compositor nacionalista nunca hubiera “regularizado” en compás de 3/4 el característico 5/8 de un zorcico, como hace en la primera sección del *Capricho vasco*, ni hubiera esquivado la típica secuencia armónica de la cadencia andaluza en una página que lleva precisamente lo andaluz en el título (*Romanza andaluza* compases 83-85 y 87-89).

El repertorio de Sarasate se basaba en el concierto de Mendelssohn, el de Beethoven, algunos conciertos de Mozart y las obras dedicadas a él por los compositores de su entorno: Lalo, Saint-Saëns, Bruch, Raff, Mackenzie. Sus propias obras eran incluidas normalmente al final de los programas y constituían un arma infalible para el éxito. Pero a pesar de ello, sus composiciones ya no son un elemento sustantivo para la comprensión de su dimensión violinística. Mucho más importante que haber escrito el famoso *Zapateado*, la *Fantasia sobre Carmen* o los *Aires bohemios*, resulta el haber sido destinatario de algunas obras de los más relevantes compositores del momento. Destaquemos el *Concierto op. 44* y la *Fantasia escocesa op. 46* de Max Bruch, el *Concierto op. 20*, la *Sinfonía Española op. 21* y la *Fantasia noruega* de Édouard Lalo, la *Introducción y Rondó caprichoso* y el *Concierto n.º 3 op. 61* de Saint-Saëns y el *Concierto n.º 2 op. 22* de Henryk Wieniawski, por citar sólo las más conocidas de un total de 45. Con algunos de esos compositores, particularmente Lalo y Saint-Saëns, llegó a establecer una amistad estrecha. Parece que el primero le ayudó en alguna de sus orquestaciones (Sarasate siempre escribía en primera instancia para violín y piano), y buena prueba de la admiración y el afecto que Lalo le profesaba es el siguiente texto, perteneciente a una carta de 1874 en la que el compositor le agradece sus interpretaciones londinenses del *Concierto op. 20*: “Tu aparición en mi vida ha sido la más grande fortuna de este artista; sin ti, yo hubiera continuado escribiendo mis insignificantes producciones... Gracias a ti ha nacido el *Concierto*; yo dormía; tú al despertarme, me lo has revelado...”⁸.

En los años en los que Sarasate comienza su fulgurante carrera internacional, todavía era posible rastrear la filiación de los principales intérpretes por el intrincado bosque de las escuelas. Kreutzer, Baillot y Rode eran los tres pilares que sustentaban la mayor parte de las tradiciones violinísticas europeas. Los tres eran alumnos de Viotti, los tres eran

franceses. Al calor del prestigio y la pujanza de París, se acercaron a Francia los violinistas belgas (Bériot, Massart) para sembrar el germen de lo que hoy denominamos escuela franco-belga, que alcanzaría en Vieuxtemps e Ysaÿe sus representantes más característicos. Por otra parte, Joseph Böhm, alumno de Rode, fue profesor en Viena de Joachim, considerado genuino representante de la escuela alemana junto a Spohr, otro alumno de Viotti. Y a su vez, un alumno de Joachim, el gran Leopold Auer, levantó en San Petersburgo los fundamentos de la escuela rusa. De ese laberinto de líneas surge la mayor parte del violinismo moderno.

En estas circunstancias, ¿dónde situar a Sarasate? A raíz de su primera gira por Alemania, y más concretamente de sus conciertos en Leipzig y Berlín, fue considerado el más legítimo representante de la tradición franco-belga frente a la escuela alemana. No olvidemos que Sarasate fue discípulo de Alard, y por lo tanto representa el último eslabón de la cadena Viotti- Baillot-Habeneck-Alard. Las figuras de Joachim y Sarasate encarnaron durante décadas no sólo figuras violinísticas radicalmente diferentes sino valores estéticos contrapuestos. Joachim representaba la pureza de la tradición, el respeto a la idea del compositor, el vehículo ideal para revivir el repertorio clásico. Sarasate encarnaba los nuevos tiempos. Deslumbrante en la técnica, impecable en la afinación, dotado del irresistible *charme* francés y provisto de un repertorio ajustado a sus mejores dotes personales, la fidelidad al original, y la profundidad de la interpretación de los clásicos eran valores que pasaban a ocupar un segundo plano. Con todo el peligro que comportan las simplificaciones, es evidente que la oposición Joachim-Sarasate encierra una sustancia estética innegable. Tal como afirma Luis G. Iberní, “la fortísima enemistad que había llevado a los dos países (Francia y Alemania) a una guerra feroz, también se apreciaba en el terreno musical. Joachim reinaba con total poder sobre el sistema y allí se integró Sarasate. En opinión de Joachim, Sarasate era un claro ejemplo de falta de profundidad. Para el navarro, Joachim era el colmo del aburrimiento”⁹. Sin embargo, hay que señalar que, a falta de admiración sincera, la relación entre ambos no fue un trasunto musical del conflicto franco-prusiano, sino que transcurrió en todo momento por los cauces del respeto y la cortesía. Así cabe deducirlo de su no muy abundante correspondencia y de sus dedicatorias mutuas: el violinista español le dedicó la *Malagueña* y la *Habanera* que integran su *Op. 21*. Joachim, a su vez, le había dedicado sus *Variaciones para violín y orquesta sobre un tema original*.

En todo caso, la filiación de Sarasate como representante de la escuela franco-belga, tiene mucha más pertinencia en función del repertorio que eligió y popularizó, que en función de su condición de discípulo de Alard. La influencia de éste sobre su técnica fue mucho menor de lo que cabría suponer. Sarasate llegó a París siendo un niño de 12 años que ya asombraba a propios y extraños. Sus profesores en España habían sido modestos músicos locales, con la solitaria excepción de Manuel Rodríguez, concertino del Teatro de la Zarzuela y discípulo a su vez de Armingaud. La procedencia franco-belga de las enseñanzas recibidas de Manuel Rodríguez debieron de facilitar su integración en las clases de Alard. Este lo retuvo un año bajo su tutela, y en 1857 le permitió presentarse al premio extraordinario, que ganó con el aplauso entusiasta de Auber y los encendidos elogios de *La France Musical*.

Años más tarde, Sarasate manifestaba que lo único que había aprendido de Alard era la postura. Fernández Arbós y Armand Parent refuerzan con diversos testimonios esa imagen autodidacta de Sarasate. Parent escribía en *Le Guide Musical* de Bruselas: “Sarasate no ha tenido como maestro más que sus dotes de naturaleza excepcionales; a sus trece años, según opinión de todos sus contemporáneos, tocaba

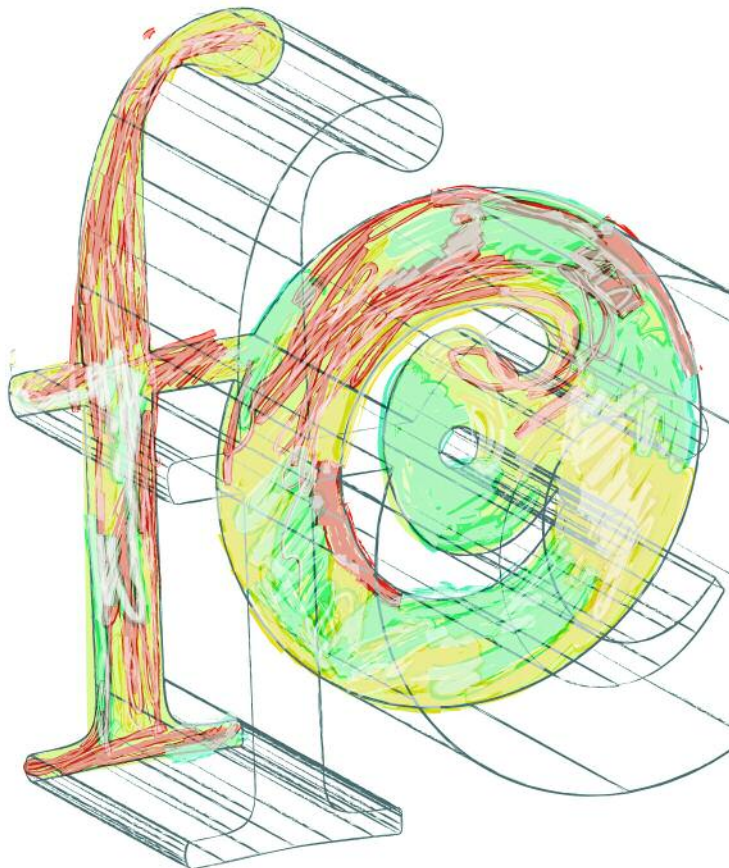
VI Festival de Música Española de Cádiz

fo Cádiz, 2008
Del 20 al 30 de noviembre

- Jueves 20** 19.00 h. *Música a los cuatro vientos*
El sonido del Carnaval
Desde Plaza de San Francisco a Gran Teatro Falla
- 21.30 h. **Real Orquesta Sinfónica de Sevilla**
Gran Teatro Falla. 12 €
- Viernes 21** 19.00 h. **Coro Barroco de Andalucía**
Parroquia de Nuestra Señora del Carmen y Santa Teresa
- 19.30 h. **Concurso de Miniaturas Electroacústicas**
Sala «Central Lechera»
- 21.00 h. **Orquesta Manuel de Falla**
Gran Teatro Falla. 12 €
- Sábado 22** 12.00 h. **Orquesta de Mujeres Alcañara**
Facultad de Filosofía y Letras
- 18.00 h. **Concepción Fernández Vivas** órgano
Pilar Jurado soprano
Iglesia de San Lorenzo
- 21.00 h. **Orquesta Sinfónica de Euskadi**
Gran Teatro Falla. 12 €
- 21.30 h. **Círculo Pop Rock Andalucía 2008**
Pony Bravo y Tom Cary
Sala «Central Lechera»*
- Domingo 23** 13.00 h. *Cátedra Manuel de Falla*
Ensemble Taller Sonoro
Sala «Central Lechera»
- 21.00 h. **Orquesta Barroca de Sevilla**
Gran Teatro Falla. 12 €
- Lunes 24** 21.00 h. **Marta Almajano** soprano
Palacio de Congresos*
- Martes 25** 21.00 h. **Accademia del Piacere**
Parroquia de Santa Cruz (Catedral Vieja)*
- Miércoles 26** 21.00 h. **Orquesta Filarmónica de Málaga**
Gran Teatro Falla. 12 €
- Jueves 27** 21.00 h. **Camerata del Gran Teatro Falla**
Gran Teatro Falla. 12 €
- Viernes 28** 19.30 h. **Mie Matsumura** piano
Salón del Claustro de la Diputación
- 21.00 h. **Orquesta de Córdoba**
Gran Teatro Falla. 12 €
- Sábado 29** 19.00 h. *Flamenco*
Oscar Martín piano
Andrés Marín baile
Palacio de Congresos. 12 €
- 21.00 h. **Orquesta Ciudad de Granada**
Gran Teatro Falla. 12 €
- Domingo 30** 12.00 h. **Canto Coronato**
Santa Cueva*
- 19.30 h. **Renacimiento** de Diana Pérez Custodio
Sala Central Lechera*
- 21.00 h. **Coral de la Universidad de Cádiz**
y Orquesta Manuel de Falla
Gran Teatro Falla. 12 €

Músicas de noche
Pop-rock, Jazz, Flamenco, Canción de autor
Fiesta de la Música. Cádiz Suena
Patrocina Diputación de Cádiz
Talleres y conferencias
Festival de los pequeños*
Día de la Música Coral
Exposiciones

*Conciertos con entrada libre hasta completar aforo.
Recogida de entradas en la Delegación de Cultura
a partir del 12 de noviembre



Cádiz y la Música

www.festivaldecadiz.com
información Cádiz y la Música
956 009 468 • 956 009 469

Un proyecto de:



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA

Patrocinan y colaboran:



SGAE - Fundación Autor • Obispado de Cádiz • Instituto Andaluz de la Juventud • Instituto Andaluz de la Mujer • Delegación de Cádiz de la Consejería de Educación • Delegación de Cádiz de la Consejería de Salud • Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco • Real Conservatorio Profesional de Música Manuel de Falla de Cádiz • Casino de Cádiz • Centro de Documentación Musical de Andalucía • Archivo Manuel de Falla • Patronato Provincial de Turismo • RNE - Radio Clásica • Asociación de Amigos de la Música de la Bahía de Cádiz • Asociación de Autores del Carnaval de Cádiz • RTVA

ya el violín de una manera personal”. Arbós abundaba en la misma idea: “Todos los demás son fruto de una escuela, pero Sarasate tocaba como nadie lo había hecho hasta entonces ni lo hizo después... Tenía un mecanismo enorme, y daba la impresión de poseerlo como don personal, no como fruto del trabajo”. Arbós, alumno de Joachim y por tanto partícipe de unos presupuestos estéticos muy diferentes, mantuvo un prolongado contacto con el violinista navarro. Llegó a tomar de él algunas clases, y en ellas se dio ocasión para que afloraran divergencias considerables en la interpretación de los conciertos de Bruch y Beethoven. Pero con el paso del tiempo, Arbós evocaba con respeto y admiración las enseñanzas de Sarasate. “Tardé muchos años en admitir que sus opiniones eran justas como, por ejemplo, las que mantenía acerca de la belleza y pureza del sonido, descuidado entonces en la escuela alemana. Años después, cantantes y violinistas han reaccionado adoptando el sentido de estética latino, y debo confesar que tenía razón Sarasate al aconsejarme que cultivase todas aquellas cualidades características de nuestra nacionalidad y de la escuela franco-belga en la que fui educado”¹⁰.

Las mejores armas violinísticas de Sarasate fueron, a decir de sus contemporáneos, una afinación impecable y un sonido cristalino que causó sensación no tanto por su cantidad como por su pureza. Al parecer, tocaba con las crines del arco bastante tensas, lo cual contribuía a evitar esa característica fricativa y ácida tan propia del sonido alemán. Con respecto a las características de su vibrato nos han llegado testimonios diversos. Arbós afirma que le fue dado observar la misma parquedad en el empleo del vibrato, no sólo en Sarasate, sino en Joachim, Wilhelmj, Neruda, Thompson, en definitiva, los violinistas más célebres del momento con la solitaria excepción de Wieniawski. Según Arbós, todos ellos “usaban aquel efecto intuitiva y discretamente, como elemento expresivo de su propia inspiración, muy distante del vibrato sistemático que ha llegado a ser hoy en día, algo así como el procedimiento mecánico para obtener un sonido en el que el alma no interviene pero que, como en el órgano, tiene el disfraz de la emoción”¹¹.

Manén se refiere al vibrato de Sarasate en los siguientes términos: “...era tan lento, que antes de romper el dedo a oscilar quedaban trechos de inmóvil blancura, inusitados a mi parecer y cuya belleza no podría definir”¹². Ningún tratado del siglo XIX se había referido al vibrato como un recurso expresivo esencial, pero desde Bériot, venía siendo objeto de atención creciente entre los violinistas franco-belgas. Al parecer, Bériot extrajo sus ideas sobre el vibrato de la técnica vocal de su esposa, la famosa María Malibrán. Un vibrato continuo, proveniente de la muñeca¹³, de intensidad cambiante, de amplitud proporcionada a la tesitura y de intensidad adaptada a las necesidades expresivas, era ya un recurso esencial en Ysaÿe, y llegaría a serlo aún más en Kreisler. A decir de Flesch, el vibrato de Sarasate era ya más ancho que el de la mayoría de sus contemporáneos. Las grabaciones que el navarro realizó en 1904 no atestiguan



Enrique Fernández Arbós

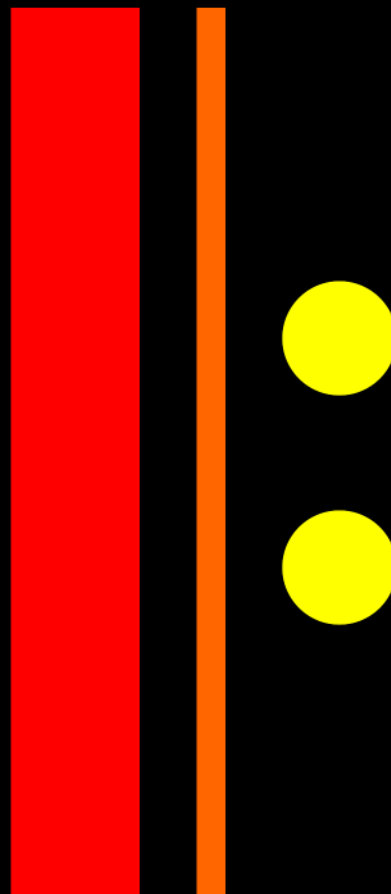
sin embargo un vibrato ancho, aunque sí, un evidente abuso del portamento. Escúchese su interpretación de la adaptación del *Nocturno en mi bemol* de Chopin, y se comprobará la enorme distancia que media entre el concepto actual de portamento y el que se mantenía a principios del siglo pasado.

Según testimonios de Manén y de Flesch, Sarasate tenía las manos pequeñas. Esto le hacía proclive a esquivar algunos territorios de la técnica trascendental, como las décimas y las octavas digitadas. Siempre rehuyó el repertorio paganiiano, y al parecer sólo ejecutó en contadas ocasiones el *Moto perpetuo*. Flesch se refiere también a su antipatía por el *staccato*, pero esa idea parece entrar en contradicción con algunos hechos contrastados. Sarasate utiliza este golpe de arco en algunas de sus obras (*Zapateado*, *Aires bohemios*, *Aires españoles*) y además se trata de un golpe de arco que tiene un protagonismo esencial en el tercer movimiento del *Concierto de Mendelssohn* (uno de los caballos de batalla de su repertorio) y en el primer tiempo del *Segundo Concierto* de Wieniawski, del que era dedicatario. Si bien es cierto que el *staccato* exigido por Mendelssohn viene siempre aplicado a corcheas y no resulta excesivamente complicado, no puede decirse lo mismo del que exige el concierto de Wieniawski¹⁴.

Lo que sí parece indiscutible es que, al lado de la extraordinaria belleza de su sonido, entre sus puntos fuertes estaban la facilidad para los armónicos, recurso ampliamente explotado en sus obras, y la limpieza y tersura de su *sautillé*, del que dejó testimonio memorable en la grabación (incompleta) de su *Introducción y Tarantella*. Esa grabación pertenece también a la citada colección de registros efectuados en septiembre de 1904. Quien haya tenido oportunidad de escucharla y haya sido capaz de hacerlo con sentido histórico, habrá comprobado, atravesando las obvias deficiencias de sonido, cuál era el perfil artístico del violinista. En ese año, y por tanto, en el tramo final de su carrera y de su vida, Sarasate grabó algunas de las páginas preferidas de su repertorio (*Zigeunerweisen* —sólo la sección final—, *Habanera*, *Capricho vasco*, *Miramar*, *Tarantella* —grabada en París sin la introducción—, la adaptación del *Nocturno en mi bemol* de Chopin). Grabaciones tan antiguas exigen mucho del oyente: estar dispuesto a reconstruirlas internamente con la voluntad y con la imaginación. Pero también ofrecen mucho a cambio: nos explican el impacto que causó esa manera de tocar en la Alemania acostumbrada a la sobriedad y el rigor de Joachim y Wilhelmj. El público quedaba deslumbrado, mientras Hanslick se quejaba de la insustancialidad musical del violinista español y Moser se rasgaba las vestiduras al conocer la opinión de Sarasate sobre el *Concierto para violín* de Brahms: “¿Realmente piensa que tengo tan mal gusto como para permanecer en el escenario sujetando mi violín y escuchando cómo toca el oboe en el Adagio la única verdadera melodía de todo el concierto?”, dicen que dijo.

George Henschel escribió sobre la interpretación

Conferencia internacional
**Perspectivas de la
Música Contemporánea**
Retos y realidades



Barcelona, 27-28. 11. 2008

www.futurbcnmusic.org

La Pedrera de Caixa Catalunya
Auditori Caixa Catalunya
Passeig de Gràcia, 92. Barcelona

Secretaria técnica
Torres Pardo
+34 932 463 566
s.mora@torrespardo.com
m.godoy@torrespardo.com



que Sarasate hizo de *Concierto* de Mendelssohn en el Festival de Nether-Rhenish de 1877: "...España también estuvo representada por uno de sus hijos más famosos, el incomparable Pablo de Sarasate. Su interpretación del *Concierto* de Mendelssohn llegó a los oídos alemanes como una especie de revelación, creando verdadero furor, y desde luego, yo dudo que esta ejecución haya sido alguna vez superada en cuanto a exquisitez de sonido, claridad cristalina de ejecución, refinamiento y gracia. Sólo la forma en que llegó a la natural, la quinta nota del tema del Andante, sin dejar que la cuerda tocara el batidor —*sur la touche* creo que es el término técnico—, nos produjo una emoción y una suerte de alegría artística que nunca antes habíamos experimentado"¹⁵. A pesar de que Henschel se equivoca y confunde los sonidos armónicos con el sonido de *tastiera*, su testimonio resulta bien elocuente sobre el impacto que Sarasate causaba en Alemania.

En Londres, George Bernard Shaw, tan crítico con Joachim, dedicó sin embargo a Sarasate en el *Star* y el *World* algunas columnas muy elogiosas. Pero sus actuaciones en Inglaterra no siempre sembraron comentarios positivos. Sobre el recital que Sarasate ofreció en el Wigmore Hall pocos años antes de su muerte, Szigeti escribe: "...Nada especial recuerdo de esa tarde, más que su mirada fija, dirigida más allá de las cabezas de la audiencia, y la sensación de que él estaba de alguna manera ausente, y no profundamente involucrado en la música"¹⁶. En cuanto a la grabación, también de 1904, del Preludio de la *Tercera Partita* de Bach, Szigeti mantiene que "está en tal contradicción con lo que Carl Flesch o W. J. Wasielewski dicen sobre la ejemplar afinación, limpieza técnica y otras virtudes de Sarasate, que prefiero dejar que el lector se forme su propia opinión a través de la escucha de este disco histórico"¹⁷. Szigeti, no obstante, admite que la dife-

rencia entre su opinión y la de Henschel bien puede provenir de que éste lo escuchó en 1877, mientras sus propios testimonios se refieren a 1906, o posiblemente a 1907.

Una faceta poco conocida en la carrera de Sarasate es la de su interés por la música de cámara. En contra de una opinión bastante generalizada, Sarasate mostró siempre un enorme interés por el repertorio camerístico. Según diversos testimonios de Alexander Mackenzie, la biblioteca de Sarasate estaba "a la última" en cuanto a las producciones camerísticas más recientes. Por lo que respecta al gran repertorio, la *Sonata "Kreutzer"* de Beethoven y las dos sonatas para violín y piano de Schumann, así como la *Fantasia en do mayor* de Schubert, figuraban con frecuencia en sus programas. Pocos conocen que llegó a tocar con Brahms su *Sonata n.º 1 en sol mayor* en una velada promovida por Simrock. Arbós, presente en aquella sesión, se refiere a la "rudeza pianística" de Brahms enfrentada a la "diafanidad aérea" de Sarasate, y concluye que "difícilmente podrán oírse juntos dos artistas más grandes y una ejecución peor"¹⁸.

El propio Arbós también se refiere a otro aspecto poco conocido del violinista navarro: "Uno de los recuerdos que guardo de Sarasate es como ejecutante de cuartetos. No todos le iban, pero en Schumann y Schubert era espléndido". Probablemente, la evocación de Arbós se refiere a los años en los que Sarasate se prodigaba con el repertorio cuartetístico de Haydn, Mozart, Schumann o Beethoven, al lado de Parent, Waefelghem y Delsart, de lo cual da cumplida noticia Arthur Pougin en sus crónicas de *Le Menestrel*. Jean Cocteau refiere asimismo en sus *Retratos-Recuerdo* que Sarasate visitó durante largo tiempo la casa de su abuelo, un magnífico aficionado, para hacer música de cámara con sus amigos y comentar con ellos los avatares de sus giras europeas.

En todo caso, y pese a las opiniones encontradas (por otra parte tan características de todo fenómeno musical de relevancia), la figura de Pablo Sarasate resulta fascinante. Recorrió el mundo como un verdadero ídolo, literatos de la importancia de Cocteau, George Bernard Shaw o Baroja le dedicaron testimonios apasionados (algunos de ellos no precisamente amables), deslumbró a compositores como Saint-Saëns, Bruch, Lalo o Wieniawski (todos ellos escribieron alguno de sus conciertos pensando en él), trató de igual a igual a figuras como Brahms, Dvorák o Chai-kovski... Parece poco probable que todo eso hubiera ocurrido sin que, bajo su cuidada apariencia, su melena rizada y su poblado mostacho, hubiera habitado un atractivo musical de primerísima línea ¿Y no volvemos así al enigma que, según Maeztu, trajo de cabeza a quienes intentaron una explicación racional del fenómeno Sarasate?: "Unos dicen que su arte era romántico; otros lo califican de clásico y seguro. Las dos escuelas de violín son la de la profundidad y la comprensión, que encarnó Joachim, el inmortal intérprete de Beethoven; y la de la bravura, cuya personificación más alta es Ysaÿe. Sarasate, atendido a su sonido y a su limpieza de ejecución se destacó aisladamente, solo y único... Los críticos pensadores, los que ensalzaban las teorías psicológicas de Kant y Descartes, en que se afirmaba que sólo se piensa en conceptos, se desesperaban ante el misterio Sarasate"¹⁹. El propio Maeztu tensa exageradamente la cuerda de la teoría. Aunque su arte provocó encendidos debates, Sarasate no tuvo grandes inquietudes intelectuales: sus aficiones, sus lecturas, sus costumbres, los versos que dedicaba a sus amigos, nos hablan del espíritu libre y jovial de un niño, de un despreocupado músico del sur que, eso sí, se sabía

portador de un poder de seducción ante el que temblaban y se derrumbaban como castillos de naipes las sesudas estéticas urdidas en las brumas del norte.

Sherlock Holmes, violinista al fin, abrió un paréntesis para escucharlo cuando se afanaba en resolver el caso de *The red headed league*. Watson describe así la actitud de Holmes mientras oía tocar a Sarasate en el St. James Hall: “Toda la sesión permaneció en su butaca sumido en la más completa felicidad, marcando suavemente de tanto en tanto con sus dedos afilados el compás de la música, mientras su rostro, de sonrisa dulce, y su mirada ensoñada y lánguida no se parecía en nada a la de Holmes el sabueso, el implacable detective. Dos aspectos contrapuestos de su peculiar personalidad se afirmaban alternativamente, y yo pensaba a menudo que su astucia y rigor extremos representaban una reacción contra el talante contemplativo y poético que a veces se adueñaba de su espíritu [...]. Cuando aquella tarde lo vi en el St. James Hall tan ensimismado en la música, supe que se avecinaban malos tiempos para aquellos a quienes se había propuesto perseguir”²⁰.

Quizá aquella tarde de ficción, desde alguna butaca perdida en la penumbra, quedaron resueltos un enigma policiaco y otro musical. Tal vez en la sonrisa rendida de Holmes quedó cifrada para siempre la única respuesta posible al misterio Sarasate.

Jesús Ángel León

¹ Sobre ese retrato, Guillermo Bergnes publicó un breve y magnífico artículo en la revista *Atlántico*. nº 10. Madrid, Casa Americana, 1958.

² Citado por Fernando Pérez Ollo, *Sarasate*. Navarra. Temas de Cultura Popular. Diputación Foral de Navarra, 1969, pág. 31.

³ Sus visitas a Pamplona por San Fermín y los recibimientos de que era objeto, llegaron a formar parte tan insustituible del acervo festivo como las corridas de toros, a las que fue un gran aficionado.

⁴ Hasta los años 90, la biografía de Julio Altadill era la referencia clásica. Actualmente, cualquier estudio sobre el violinista navarro exige la consulta del libro de Luis Gracia Iberní *Pablo Sarasate*, publicado por el ICCMU dentro de su colección Música Hispana. Textos. Se trata de un libro agotado, pero arrancando de los estudios de Iberní —prematuramente desaparecido—, María Nagore publicará próximamente *Sarasate, el violín de Europa*.

⁵ Esa es la idea básica de *Lisztomanía*, la famosa película de Ken Russell.

⁶ Citado por Walter Kolneder en *The Amadeus Book of the Violin*. Amadeus Press, Portland, 1998, pág. 421. Trad.: Jesús Ángel León.

⁷ Felipe Pedrell, “Boletín Musical de la quincena”, *La Ilustración Española y Americana*, 30-IX-1890 (citado por Luis G. Iberní en su libro sobre Sarasate).

⁸ Julio Altadill, *Memorias de Sarasate*. Pamplona, Aramendía y Orsalo, 1909, pág. 444.

⁹ Luis G. Iberní, op. cit., pág. 133.

¹⁰ Enrique Fernández Arbós, *Arbós*. Madrid, Cid, 1963. Citado por Luis G. Iberní.

¹¹ E. F. Arbós, op. cit., pág. 61.

¹² Joan Manén, *Mis experiencias*. Barcelona, Juventud, 1963, pág. 60.

¹³ El vibrato de brazo y su combinación con el de muñeca tuvo un desarrollo posterior.

¹⁴ Compás 215 y ss del primer movimiento; compás 197 y ss, 275 y ss del tercero.

¹⁵ Citado por Joseph Szigeti en *Szigeti on the violin*. Nueva York, Dover Books, 1969, pág. 169. Trad.: Jesús Ángel León.

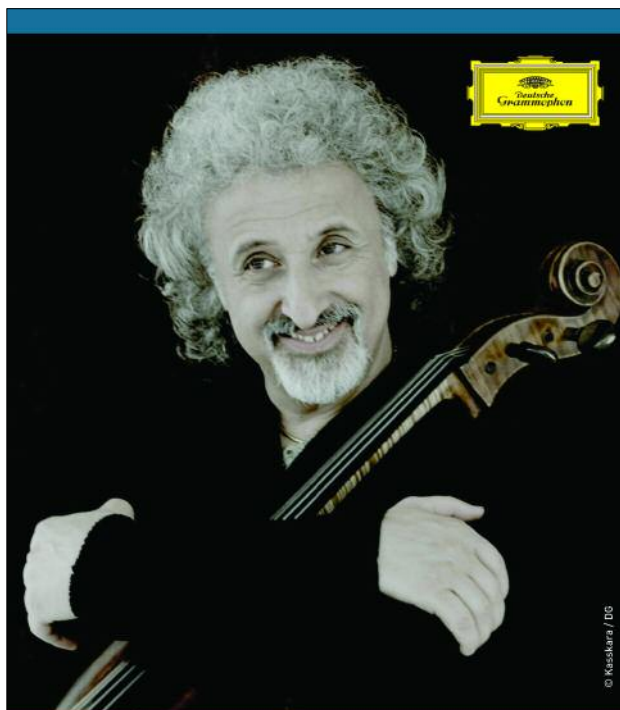
¹⁶ *Ibidem*. pág. 170.

¹⁷ *Ibidem*. pág. 170.

¹⁸ Arbós, op. cit., págs. 151-152.

¹⁹ Ramiro de Maeztu, citado por Pérez-Ollo, op. cit., pág. 3.

²⁰ Arthur Conan Doyle, *The red headed league*.



**MORGEN:
Obras de
R. Strauss y
Dvorak**
Mischa Maisky, cello
Pavel Gililov, piano



CD 0028947774655

Mischa Maisky celebra su próximo 60 cumpleaños y sus 25 años de colaboración con Deutsche Grammophon con una personal selección de obras de Richard Strauss y Dvorak.

Lo acompaña al piano Pavel Gililov, y juntos dan vida a obras como *Romance* y la *Sonata para chelo en fa mayor* de Richard Strauss, o la *Pieza romántica*, *Waldesruhe* y la *Sonatina en sol mayor* de Dvorak.

Incluye el lied *Morgen*, uno de los *Lieder* más hermosos e íntimos de Richard Strauss, que da título al álbum.

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

espacio
de música



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

ITINERARIO DISCOGRÁFICO: CIEN ZAPATEADOS Y ALGUNOS AIRES MÁS

En un momento como éste, en el que conmemoramos el centenario de la muerte de Pablo Sarasate (1844-1908), es imprescindible reflexionar en torno a la trascendencia histórica de su figura y su obra. Nos encontramos, sin duda, ante el compositor español más grabado de la historia de la música; una personalidad que, según el musicólogo Luis G. Iberní, representa al “primer virtuoso moderno, [...] el modelo en el que se miran todos los virtuosos posteriores”¹. Como compositor, las obras de Sarasate se consideran hoy referentes indispensables del repertorio violinístico contemporáneo. No debemos olvidar que, además, como intérprete y virtuoso llegó a convertirse en un auténtico fenómeno de masas a nivel internacional. Sin embargo —aunque su caso no haya sido el único—, el que fuera el músico español más conocido de su tiempo, no ha sido valorado de la manera que le correspondía en su propio país. En la actualidad, esfuerzos como el de la musicóloga María Nagore para sacar adelante la biografía *Pablo Sarasate, el violín de Europa* (iniciada por el recordado Luis G. Iberní), son imprescindibles para situar a nuestro celebrado —y denostado— músico navarro en el lugar que le corresponde dentro de la historiografía musical contemporánea.

No es objeto de este artículo realizar una lista detallada o exhaustiva de grabaciones de la obra de Sarasate. Pensemos que muchos de sus títulos, como el célebre *Zapateado* o los *Aires gitanos*, han sido registrados en más de un centenar de ocasiones. Pretendemos, por tanto, resaltar en estas líneas las grabaciones más relevantes para la incipiente industria fonográfica en la actualidad, limitando nuestro estudio al formato CD. Comentaremos, en primer lugar, los registros del propio Sarasate con su violín; a continuación, los discos dedicados monográficamente a la obra del compositor; y para finalizar, las mejores versiones de ciertas piezas interpretadas por los hitos violinísticos por antonomasia.

Sarasate por Sarasate y diversas integrales

Violinistas como Sarasate, Joachim o Ysaÿe fueron de los primeros que, entre 1903 y 1912, realizaron registros de sus interpretaciones para la incipiente industria fonográfica. En 1993 el sello Pearl las recopiló en un disco que se ha convertido en todo un referente para acercarse al estilo

interpretativo del virtuoso. Pese a que la calidad de los registros de 1904 no sea del todo la deseable, el violinista interpreta sus propias composiciones (*Aires gitanos*, *Introducción y tarantela*, *Capricho vasco*, *Miramar*, *Habanera* y *Zapateado*) y obras clásicas de otros compositores (arreglo del *Nocturno op. 9, n.º 2* de Chopin y la *Partita n.º 3* de Bach). En estas deslumbrantes piezas nos encontramos ante un Sarasate que, sobrepasando la sesentena, aún despliega ese virtuosismo extremo y elegante que lograba fascinar al público que acudía a sus multitudinarios conciertos. El navarro lleva hasta el límite unos *tempi* vertiginosos a merced de una mano izquierda que realiza con claridad y soltura los complejíssimos *pizzicati* y un rapidísimo vibrato. Su magistral arco es, además, capaz de confeccionar los más complicados *bariolages* casi sin esfuerzo. Un testimonio, en definitiva, indispensable.

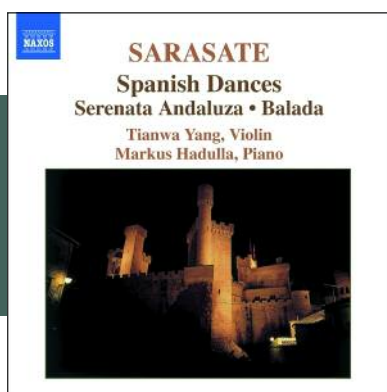
No obstante, si lo que pretendemos es acercarnos a una grabación integral de la obra de Sarasate, deberemos recurrir a la colección que produjera RTVE en 1995. Ángel Jesús García es el violinista encargado de acometer esta hazaña con la ayuda del pianista Gerardo López



Orquesta Sinfónica de Navarra

Pablo Sarasate con los integrantes de la Orquesta “Pablo Sarasate” en Pamplona en 1904.

Laguna y la Orquesta Pablo Sarasate —hoy Sinfónica de Navarra— dirigida por Miquel Ortega i Pujol. Sin duda, esta grabación posee un valor documental muy significativo: se trata hasta el momento de la única integral en el mercado y sin ella sería imposible acceder a la escucha de deliciosas piezas como *Le rêve* o *L'esprit follet*. Sin embargo, en cuanto a calidad interpretativa se refiere, es evidente que nos hallamos ante un proyecto fallido. Los ataques, secos y poco delicados, se conjugan con una afinación no del todo correcta y una muy deficiente toma de sonido. Quizá fuera la premura con la que se desarrolló la grabación la causa del poco afortunado resultado. Por todo ello, lamentamos que RTVE no aprovechara entonces el esfuerzo que conllevaba un proyecto de estas características.



Afortunadamente, un segundo intento por grabar la totalidad de la obra de Pablo Sarasate se está llevando a cabo en la actualidad gracias a la iniciativa de la casa Naxos. La prometedora violinista china Tianwa Yang ha sido la elegida para protagonizar una colección de la que actualmente sólo disponemos de los dos primeros volúmenes con las obras para violín y piano. La producción por parte de Naxos resulta inmensamente más cuidada que la de la integral anterior, y el papel realizado por la joven violinista china se vislumbra considerablemente más trabajado y pulido que el llevado a cabo por Ángel Jesús García. Tianwa Yang nos ofrece una deslumbrante interpretación apoyándose sabiamente en el pianista Markus Hadulla, que se implica en todo momento impulsando el *tempo* y reforzando los cambios de carácter. La violinista, aún sin alcanzar todavía un sonido perfecto y redondo, nos demuestra en cada pieza su frescura y confianza a través de una ejecución afinadísima y técnicamente perfecta. El resto de volúmenes, en los que participará la Orquesta Sinfónica de Navarra dirigida por Ernest Martínez Izquierdo, todavía se hallan en proceso de grabación y previsiblemente, hasta dentro de unos años, no dispondremos de la colección completa en el mercado. Esperemos ansiosos ese momento: si se continúa por esta línea de excelencia es probable que la integral de Naxos se convierta en todo un referente discográfico.

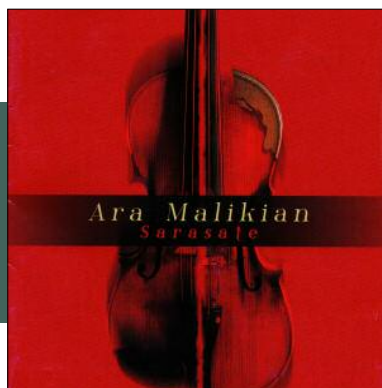
Por último, el rumano Gabriel Croitoru (ganador del Premio Internacional Pablo Sarasate en 1991) se ha encargado de grabar la integral para violín y orquesta en tres volúmenes junto a la Orquesta Ciudad de Málaga dirigida por Jacques Bodmer. En este caso, podríamos destacar por lo curioso la interpretación del conocido *Zapateado*, ya que no suele ser frecuente escucharlo en su originaria versión orquestal. Cabría destacar, asimismo, la colaboración entre el violinista Manuel Guillén y Croitoru en la muy reseñable interpretación a dúo que realizan de la espectacular *Navarra* para dos violines.

Monografías selectas

Pasemos a comentar diversas grabaciones monográficas que violinistas de muy diversa índole han consagrado a la figura de Sarasate. Nuestro recorrido se inicia con el imprescindible álbum recopilatorio que recientemente lanzó al mercado EMI con grabaciones de Eduardo Hernández Asiain y Ruggiero Ricci, acompañados por los pianistas Jesús Galdea y Miguel Zanetti, respectivamente. Ambos violinistas se enfrentan a la obra del navarro de manera muy distinta: mientras que Ricci hace gala de una habilidad suprema conjugada con su particular estilo ligero y virtuoso, Asiain nos ofrece una interpretación basada en un *tempo* flexible que quizá disipe en ocasiones la coherencia del conjunto. La técnica de ambos es excepcional, de una claridad y limpieza intachables. Las grabaciones de Ricci destacan tanto por la originalidad de los títulos seleccionados para el recopilatorio, como por el sonido perfectamente empastado que obtiene gracias al apoyo del recientemente desaparecido Miguel Zanetti.

Por otra parte, nos encontraríamos con el caso de Aaron Rosand, uno de los violinistas más destacados de todos los tiempos y descendiente de la escuela del mítico Ysaÿe. En 1959 realizaría una serie de grabaciones con la Sinfónica SWR de Baden-Baden y Friburgo junto al director Rolf Reinhardt, interpretando las ocho *Danzas españolas*, los *Aires gitanos*, la *Fantasia de Carmen*, el *Capricho vasco* y una sorprendente *Navarra* en la que él mismo se encarga de realizar las dos partes del violín. El sello Vox Allegretto se ha encargado de reeditarlas en un disco que nos permite acercarnos a un Rosand pleno de musicalidad espontánea y de virtuosismo maduro y lírico. El caso de sus *Aires gitanos* podría ser un exponente claro de sus admirables cualidades interpretativas. La orquesta elegida para acompañarle parece exceder en número lo deseable para este tipo de repertorio. El resultado final es, por tanto, un sonido orquestal demasiado denso que acarrea en ciertos momentos un ligero sobreesfuerzo del solista y que desdibuja la estética musical propia del salón decimonónico.

Continuamos nuestro itinerario con Rachel Barton Pine, quien grabara con apenas diecisiete años para Dorian Recordings un disco homenaje a Sarasate junto al legendario pianista Samuel Sanders. La interpretación que realiza la violinista está cargada de elegancia y se caracteriza por un sonido brillante y transparente. El experimentado pianismo de quien tantas veces acompañase a Itzhak Perlman empasta a la perfección con las cualidades del violín de Barton Pine. El trabajo en equipo, perfectamente sintónico entre ambos, es la clave de esta grabación. El resultado obtenido son unas muy interesantes creaciones que destacan, ante todo, por un magnífico fraseo que dota de sentido completo a cada idea musical.



El último disco que hemos seleccionado de los dedicados monográficamente a Sarasate es el registrado para Warner Music en 2002 por Ara Malikian. La grabación de las piezas más apasionadas del violinista cuenta con el interés de haber sido realizada con el stradivarius que el propio Sarasate donó al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En esta ocasión, además, se ha optado por el magnífico acompañamiento pianístico del armenio Serouj Kradjian en lugar de las habituales versiones orquestales. Este disco cargado de vitalidad se convierte en todo un catálogo de emociones a través de una constante contraposición entre pasajes virtuosísticos, cargados de agilidad y energía, y otros más líricos, plenos de dulzura y delicadeza (en este sentido, resulta fundamental su soberbia recreación del *Capricho vasco*). Ciertamente no estamos ante una interpretación limpia y depurada como puedan ser las de otros violinistas más "académicos" en lo técnico, sin embargo, el mérito de Malikian radica en saber otorgar a cada pieza un sentimiento y carácter difícil de encontrar en otro tipo de intérpretes. En definitiva, este álbum se trata de un buen punto de partida para quienes deseen iniciarse en el *espíritu* del compositor navarro.

Los diamantes de la corona

Algo de hechizo tendrá la música de Sarasate para que todos los violinistas, de mayor o menor trascendencia, se hayan sentido tentados a interpretar y grabar algunas de sus piezas. Comenzamos, por tanto, citando a algunos de los integrantes de esa mítica generación de virtuosos que naciera durante los primeros años del siglo XX. El primero de ellos, por su trascendencia, es Jascha Heifetz, que a lo largo de su brillante carrera registró piezas tan populares como los *Aires gitanos* en 1937, bajo la dirección de sir John Barbirolli junto a la Sinfónica de Londres, el *Zapateado* en sus versiones pianística y orquestal, y la *Romanza andaluza* acompañado por Emanuel Bay. En todas ellas el genio de Heifetz hace gala de su inalcanzable virtuosismo. Su brillante técnica rusa, caracterizada por un movimiento de arco rápido y carente de presión, le permite alcanzar unas elevadas cotas de expresividad y dramatismo en los pasajes más endemoniados. En esos mismos años, el también genial David Oistrakh, grabaría junto a su hijo Igor dos versiones magistrales de *Navarra*: la primera acompañados por el pianista Vladimir Yampolski, y la segunda junto a la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. De aspecto sólido en el sonido y control absoluto en la ejecución, la lectura de los Oistrakh está aparentemente desprovista de cualquier atisbo de dificultad.

Entre 1934 y 1935 se situarían los registros que el famosísimo Yehudi Menuhin realizara junto al pianista Marcel Gazele. Se trata del *Capricho vasco*, la *Malagueña*, la *Habanera*, la *Romanza andaluza* y el *Zapateado*, todos ellos ejecutados con una técnica impecable y una pasmosa naturalidad. En todo momento, además, podemos percibir interesantes y variadas capas de color que revelan el alto grado de musicalidad de la pareja. Menuhin otorga a su interpretación un tratamiento muy distinto al que puedan dar violinistas como el citado Heifetz, ya que deja a un lado la ejecución mecanicista y otorga un sentido más humano a sus interpretaciones. El estadounidense Isaac Stern también registró dos piezas emblemáticas como son el *Capricho vasco* y los *Aires gitanos*. De esta última podríamos destacar la simplicidad con la que Stern consigue moldear las frases musicales obteniendo un sonido que, por distintivo y puro, no es menos dramático y personal.

Por su parte, Nathan Milstein grabaría en 1959 la melancólica *Romanza andaluza* y una animada *Introducción y tarantela* junto al magistral Leon Pommers al piano. Una limpia articulación, a causa de su obsesiva búsqueda por hallar siempre la técnica más precisa y depurada en cada

pasaje, junto a unos *tempi* muy activos que caminan e impulsan el sentido musical, nos sitúan ante un hito inexcusable de la discografía del genio navarro. Junto a él, absolutamente referenciable serían los expresivos *Aires gitanos* que el violinista belga Arthur Grumiaux registrase junto al pianista István Hajdu en 1962. De ellos deberíamos enfatizar la sublime y sentida interpretación de la obra conseguida a través de un delicado vibrato y el empaste magnífico entre ambos instrumentos. Junto a Ruggiero Ricci, la última representante viva hoy en día de esa brillante generación es la prodigiosa Ida Haendel, quien en 1979 grabase su *Zapateado* y *Habanera* junto al pianista Geoffrey Parsons. En la escucha, desde el primer momento, podemos percibir la gran personalidad y el fuerte carácter que habitualmente imprime esta violinista a todas sus interpretaciones. Segura de sí misma, brillante por su extraordinaria técnica y tratamiento musical, Haendel nos ofrece un Sarasate no tan virtuosístico pero no por ello falto de espíritu y vigor.



Una de las principales paradas que realizaremos en el viaje por el Sarasate discográfico, será la de ese fenómeno de ventas llamado Itzhak Perlman, discípulo de Stern y digno sucesor de Heifetz. A pesar de que cualquier grabación realizada por este violinista la consideremos como altamente recomendable, destacaríamos sobremanera el disco *Virtuoso Violin* editado por EMI y dedicado integralmente a compositores españoles. En este álbum se incluyen unos extraordinarios *Aires gitanos* con la Sinfónica de Pittsburgh dirigida por André Previn, y el *Capricho vasco* junto a seis de las *Danzas españolas* interpretadas soberbiamente con el acompañamiento del ya mencionado Samuel Sanders. Su versión de la *Fantasia de Carmen* de 1986 para Deutsche Grammophon, registrada junto a Zubin Mehta y la soberbia Filarmónica de Nueva York, por su parte, supone un despliegue de elevado potencial técnico y sublime musicalidad interpretativa.

En las últimas dos décadas, el prestigioso puesto ocupado por Perlman pretende ser conquistado por una nueva



generación de violinistas jóvenes que quizá, debemos admitir, logran imprimir a sus interpretaciones una mayor e incisa personalidad. En este sentido, disco fundamental y altamente recomendable es el grabado por Anne-Sophie Mutter y la Filarmónica de Viena bajo la dirección de Levine, editado en 1993 por DG. En él, la alemana interpreta admirablemente la *Fantasia de Carmen* y los *Aires gitanos*, apoyándose en una fascinante toma de sonido pese a que en ocasiones el violín deba luchar, de alguna manera, contra el exceso sinfónico de Levine. Compañeros de generación de Mutter son Gil Shaham y Joshua Bell, dos solventes y cumplidos violinistas que han tentado en algunas ocasiones el repertorio de Pablo Sarasate. Shaham, en concreto, logra abstraernos con una *Romanza andaluza* que podríamos calificar como la más sentida de nuestro itinerario a la vez que sorprendente por la novedosa orquestación que Otto Hohn realizara para la Orpheus Chamber Orchestra. De Joshua Bell, escuchada su impecable ejecución de los *Aires gitanos*, aguardamos con impaciencia a que en el futuro se decida seguir grabando obras de nuestro compositor.

El prestigioso violinista ruso Vadim Repin, ha grabado para el sello Warner un exquisito *Zapateado* junto al pianista Alexander Markovich, tocado con el stradivarius sobre el que Sarasate interpretó por primera vez en 1875 la *Sinfonía española* de Lalo. El estilo de Repin, a diferencia del de su compatriota y compañero de estudios Maxim Vengerov, posee una mayor finura y corrección en lo que a técnica, vibrato o sonido se refiere. Sin embargo, no debemos pasar por alto la casi hablada *Introducción y tarantela* que éste último interpreta junto al pianista Ian Brown en un fabuloso disco editado por EMI. En él, Vengerov vuelve a demostrar que es uno de esos violinistas que destacan por la extraordinaria capacidad de impregnar sus creaciones de una sutil emoción.

Con motivo de este primer centenario de la muerte de Sarasate, la discográfica Sony ha editado un CD-DVD a cargo del violinista Ilija Marinkovich y la pianista Sara Marianovich. El interés, que en un primer momento puede despertar este producto, se desvanece cuando nos acercamos a unas interpretaciones cuanto menos grises y que nada nuevo aportan a nuestro itinerario. Es éste un viaje en el que hemos recorrido más de un siglo por el mundo de la fonografía del violín, compartiendo las paradas con extraordinarios artistas o creadores que, en algún momento, han sentido la necesidad de transmitir al mundo la grandeza de la música de un compositor del que sólo ahora estamos en disposición de disfrutar en toda su valía.

**Ana Belén González Malvárez
Marta Ruiz Vicente**

REFERENCIAS

- SARASATE, JOACHIM, YSAÏE:** *Complete Recordings*. Joseph Joachim, Pablo de Sarasate, Eugène YsaÏe. PEARL 9851. AAD. Enero 1993.
- SARASATE:** *Obra completa de Pablo Sarasate*. Ángel Jesús García, Gerardo López Laguna, Orquesta Pablo Sarasate. Director: Miquel Ortega i Pujol. 6 CD RTVE 65042. DDD. 1994-1995.
- *Spanish Dances*. Tianwa Yang, Markus Hadulla. NAXOS 8557767. DDD. 2004.
- *Concert Fantasies*. Tianwa Yang, Markus Hadulla. NAXOS 8570192. Noviembre 2007.
- *Pablo Sarasate: obra completa*. Gabriel Croitoru, Orquesta Ciudad de Málaga. Director: Jacques Bodmer. 3 CD LIMIT 99592628. 1994.
- *Sarasate: obras para violín y piano*. Eduardo Hernández Asiain, Jesús Galdea, Miguel Zanetti, Ruggiero EMI 64559. ADD. Grabación: 1978/1959. Edición: septiembre 2002.
- *Aaron Rosand plays Sarasate*. Aaron Rosand, Eileen Flissler,

- Sinfónica SWR de Baden-Baden y Friburgo. Director: Rolf Reinhardt. VOX ALLEGRETTO 8160. ADD. Agosto 1994.
- *Homage to Pablo de Sarasate*. Rachel Barton Pine, Samuel Sanders. DORIAN 90183. DDD. Grabación: febrero 1992. Edición: mayo 1994.
- *Sarasate*. Ara Malikian, Serouj Kradjian. WARNER 5046701422. Grabación: enero 2002. Edición: 2003.
- *Homenaje a Pablo Sarasate (1844-1908) en su centenario*. Ilija Marinkovich, Sara Marianovich. SONY BMG. 2007.
- WIENIAWSKI, VIEUXTEMPS, SAINT-SAËNS, SARASATE:** *Conciertos para violín y otras obras*. Jascha Heifetz. Filarmónica de Londres. Sinfónica de Londres. Director: John Barbirolli. EMI Références 64251. ADD. Grabación: mayo 1937. Edición: abril 1992.
- BRAHMS, SAINT-SAËNS, CASTELNUOVO-TEDESCO:** *Heifetz - Never Before Released & Rare Live Recordings Vol 5*. Jascha Heifetz, Emanuel Bay, Bell Telephone Hour Orchestra. Director: Donald Voorhees. CEMBAL D'AMOUR 121. Grabación: febrero 1948. Edición: noviembre 2003.
- BACH, HAENDEL, VIVALDI, BENDA:** *David & Igor Oistrakh*. David Oistrakh, Igor Oistrakh, Hans Pischner, Vladimir Yampolski. Real Orquesta Filarmónica de Londres. Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Directores: David Oistrakh, Franz Konwitschny. DEUTSCHE GRAMMOPHON The Originals 463616. ADD. Grabación: mayo 1957. Edición: marzo 2000.
- SARASATE, BAZZINI, BLOCH, DINICU:** Yehudi Menuhin, Marcel Gazelle, Hendrik Endt, Arthur Balsam, Hubert Giesen, Ferguson Webster. EMI 65963. ADD. Grabación: 1934-1939. Edición: octubre 2000.
- LALO, BRUCH, SIBELIUS, SARASATE:** *The Early Concerto Recordings Vol. 2*. Isaac Stern, Orquesta de Filadelfia. Real Orquesta Filarmónica de Londres. Filarmónica de Nueva York. Sinfónica del Aire. Directores: Eugene Ormandy, Thomas Beecham, Franz Waxman, Efrem Kurtz, Dimitri Mitropoulos, Leonard Bernstein. SONY 45956. ADD. Grabación: agosto 1946. Edición: julio 1991.
- BACH, BRAHMS, CHOPIN:** *Nathan Milstein - Vignettes*. Nathan Milstein, Leon Pommers. EMI 66871. ADD. Julio 1998.
- MOZART, GRANADOS, KREISLER:** *Favourite Violin Encores*. Arthur Grumiaux, István Hajdu. 2 CD PHILIPS Duo 446560. ADD. Grabación: diciembre 1962. Edición: octubre 1995.
- PAGANINI, SCHUBERT:** *Popular Encores*. Ida Haendel, Geoffrey Parsons. TESTAMENT 1259. ADD. Grabación: septiembre 1978. Edición: septiembre 2002.
- SARASATE, FALLA, GRANADOS, HALFFTER, ALBÉNIZ:** *Virtuoso Violin*. Itzhak Perlman, Samuel Sanders, Real Orquesta Filarmónica de Londres. Sinfónica de Pittsburgh. Directores: Lawrence Foster, André Previn. EMI Encore 74765. ADD. Enero 2003.
- SAINT-SAËNS, SARASATE, CHAUSSON, RAVEL:** *Itzhak Perlman with Zubin Mehta & the New York Philharmonic*. Itzhak Perlman, Myor Rosen. Filarmónica de Nueva York. Director: Zubin Mehta. DEUTSCHE GRAMMOPHON 423063. DDD. Grabación: septiembre 1986. Edición: octubre 1990.
- SARASATE, WIENIAWSKI, TARTINI:** *Carmen-Fantasia*. Anne-Sophie Mutter. Filarmónica de Viena. Director: James Levine. DEUTSCHE GRAMMOPHON. DDD. Grabación: noviembre 1992. Edición: octubre 1993.
- ELGAR, KREISLER, SARASATE:** *Violin Romances*. Gil Shaham. Orpheus Chamber Orchestra. DEUTSCHE GRAMMOPHON 449923. DDD. Grabación: diciembre 1995. Edición: agosto 1996.
- LALO, SAINT-SAËNS, CHAUSSON:** *Joshua Bell*. Joshua Bell. Sinfónica de Montreal. Real Orquesta Filarmónica de Londres. Directores: Charles Dutoit, Andrew Litton. DECCA 000444802. DDD. Mayo 2005.
- RAVEL, STRAUSS, STRAVINSKI:** *Collected Recordings*. Vadim Repin, Alexander Markovich. 10 CD. WARNER 63263. DDD. Grabación: junio 1998. Edición: octubre 2006.
- KREISLER, PAGANINI, SARASATE, WIENIAWSKI:** *Vengerov*. Maxim Vengerov, Ian Brown. EMI 57916. Grabación: septiembre 2004. Edición: enero 2005.

¹ Luis G. Iberní, *Pablo Sarasate*. Madrid, ICCMU, 1994, pág. 25.

² Precisamente, esta orquesta fue fundada en 1879 por el violinista que aquí conmemoramos. Se trata del conjunto orquestal en activo con mayor antigüedad de nuestro país.

Vigocultural

ARE-MORE

Festival de Música de Vigo



Do 30 de outubro ao 16 de decembro

Información:



- Teléfonos: dende Vigo: 010
dende móbil ou fóra de Vigo: 986 81 02 60
- Horario: de 8 a 20 h de luns a venres
de 10 a 14 h os sábados
- www.vigo.org
www.festivalaremore.com



Programa

Xoves, 30 de outubro

- **CONCERTO DE INAUGURACIÓN**
CICLO ENCONTROS CREPUSCULARES
Diego el Cigala. Dos Lágrimas
20,30 horas. Teatro Salesianos
Prezo entrada: 20 €

Domingo, 2 de novembro

- **CICLO MULLERES: VISIÓNS MÁXICAS**
- **CICLO "O PIANO VOL. III: MULLERES ENTRE CINCO LINAS"**
Beatriz Montes (piano)
12,30 horas. Real Club Náutico de Vigo
Entrada libre até completar aforamento

Xoves, 6 de novembro

- **CICLO DE CINE CON MÚSICA EN DIRECTO:**
TERROR E PAIXÓN
Película: Las manos de Orlac
Música: Chris Rannenberg (piano)
20,30 horas. Auditorio Martín Códax
do Conservatorio Superior de Música
Entrada libre até completar aforamento

Sábado, 8 de novembro

- **CICLO HOMEXANES**
HOMENAXE A ISAAC ALBÉNIZ
Tomás Camacho (Guitarra)
20,45 horas. Igrexa María Auxiliadora
Entrada libre até completar aforamento

Xoves, 13 de novembro

- **CICLO ENCONTROS CREPUSCULARES**
A imaxe da melancolía. A arte da Usurpación
20,45 horas. Igrexa María Auxiliadora
Entrada libre até completar aforamento

Venres, 14 de novembro

- **CICLO OS ESPELLOS DA CREACIÓN**
Nicasio Gradaille (piano): "O piano e as matemáticas". Tom Johnson (1939): "Música para 88" (1988)
20,30 horas. Auditorio Martín Códax
do Conservatorio Superior de Música
Entrada libre até completar aforamento

Domingo, 16 de novembro

- **CICLO MULLERES: VISIÓNS MÁXICAS**
- **CICLO "O PIANO VOL. III: MULLERES ENTRE CINCO LINAS"**
Giselle Grau (piano)
12,30 horas. Real Club Náutico de Vigo
Entrada libre até completar aforamento

Martes, 18 de novembro

- **CICLO ENCONTROS CREPUSCULARES**
Café Zimmermann
Sophie Karthäuser (soprano), Palo Valetti e
Céline Frisco. Directores: Todo sobre Bach
20,45 horas. Igrexa María Auxiliadora
Entrada libre até completar aforamento

Mércores, 19 de novembro

- **CICLO ENCONTROS CREPUSCULARES**
Jerusalem Quartet
20,45 horas. Igrexa María Auxiliadora
Entrada libre até completar aforamento

Xoves, 20 de novembro

- **CICLO DE CINE CON MÚSICA EN DIRECTO:**
TERROR E PAIXÓN
Película: Dr. Jeckyll & Mr. Hyde
Música: Cuarteto Ancestral
20,30 horas. Auditorio Martín Códax
do Conservatorio Superior de Música
Entrada libre até completar aforamento

Domingo, 23 de novembro

- **CICLO MULLERES: VISIÓNS MÁXICAS**
- **CICLO "O PIANO VOL. III: MULLERES ENTRE CINCO LINAS"**
Marta Blanco Pascual (piano)
12,30 horas. Real Club Náutico de Vigo
Entrada libre até completar aforamento

Luns, 24 de novembro

- **CICLO OS ESPELLOS DA CREACIÓN**
Ensemble s21: Tempos de fins
20,30 horas. Auditorio Martín Códax
do Conservatorio Superior de Música.
Entrada libre até completar aforamento

Xoves, 27 de novembro

- **CICLO DE CINE CON MÚSICA EN DIRECTO:**
TERROR E PAIXÓN
Película: El Jorobado de Notre Dame
Música: Cuarteto Daruag
20,30 horas. Auditorio Martín Códax
do Conservatorio Superior de Música
Entrada libre até completar aforamento

Martes, 2 de decembro

- **CICLO OS ESPELLOS DA CREACIÓN**
Leonardo Blanco Novoa (violin) e Javier Otero
Neira (piano). Paixaxes sonoras do século XXI
20,30 horas. Auditorio Martín Códax
do Conservatorio Superior de Música
Entrada libre até completar aforamento

Xoves, 4 de decembro

- **CICLO DE CINE CON MÚSICA EN DIRECTO:**
TERROR E PAIXÓN
Película: El Gabinete del Doctor Caligari
Música: Yuval Goltiblovich (viola)
20,30 horas. Auditorio Martín Códax
do Conservatorio Superior de Música
Entrada libre até completar aforamento

Venres, 5 de decembro

- **CICLO MULLERES VISIÓNS MÁXICAS**
- **CICLO DE FORMACIÓN DE PÚBLICOS**
CONCERTO EN FAMILIA
La Cenicienta, de Pauline Viardot
19 horas. Teatro Salesianos
Prezo entrada: 3 € adulto, 2 € nenos até 12 anos.
CAMPANA ESCOLAR: xoves 4 ás 10 e ás 12 horas. Venres
5 ás 12 horas.

Domingo, 7 de decembro

- **CICLO MULLERES VISIÓNS MÁXICAS**
- **CICLO "O PIANO VOL. III: MULLERES ENTRE CINCO LINAS"**
Cristina García Lomba (piano)
12,30 horas. Real Club Náutico de Vigo
Entrada libre até completar aforamento

Domingo 7 e luns 8, de decembro

- **CICLO DE FORMACIÓN DE PÚBLICOS**
CONCERTOS PARA BEBES
Paulo Lameiro
16 e 17,30 horas. Verbum
Prezo entrada: 2 € por neno/a até 5 anos
Con dereito a dous acompañantes

Martes, 9 de decembro

- **CICLO MULLERES VISIÓNS MÁXICAS**
Concerto delle Dame: Compositoras
Barrocas. Do convento á Corte
20,30 horas. Auditorio Martín Códax
do Conservatorio Superior de Música
Entrada libre até completar aforamento

Mércores, 10 de decembro

- **CICLO OS ESPELLOS DA CREACIÓN**
Julio Mourenza (piano). O piano e os símbolos:
Variacións Goldberg. J.S. Bach
20,30 horas. Auditorio Martín Códax
do Conservatorio Superior de Música
Entrada libre até completar aforamento

Xoves, 11 de decembro

- **CICLO ENCONTROS CREPUSCULARES**
- **CICLO HOMENAXES**
Inègal Ensemble. Hana Blaziková (soprano)
Banquete Musical. Orpheus Britannicus
20,45 horas. Igrexa María Auxiliadora
Entrada libre até completar aforamento
HOMENAXE A EDUARDO SOUTULLO
Mesa redonda: "Eduardo Soutullo: retrato
de un compositor" por Arturo Reverter
(crítico de RNE e da revista Scherzo) e
Eduardo Soutullo (compositor)
19,00 horas. Sede da Fundación Caixagalicia

Venres, 12 de decembro

- **CICLO HOMENAXES**
- **CICLO OS ESPELLOS DA CREACIÓN**
HOMENAXE A EDUARDO SOUTULLO
Druming G P & Orquestra de Jazz de
Matosinhos. Directores: Miquel Bernat,
Carlos Azevedo e Pedro Guedes: Atlantik
Folk Songs. Obras de compositores galegos
e contemporáneos
20,30 horas. Auditorio Martín Códax
do Conservatorio Superior de Música
Entrada libre até completar aforamento

Sábado, 13 de decembro

- **CICLO OS ESPELLOS DA CREACIÓN**
Ensemble Music-Walk. La ópera según
Jonh Cage: Europera 5. Ana Rodrigo
(soprano), José Antonio Campo (tenor) e
Nicasio Gradaille (piano)
20,30 horas. Auditorio Martín Códax
do Conservatorio Superior de Música
Entrada libre até completar aforamento

Domingo, 14 de decembro

- **CICLO HOMENAXES**
- **CICLO MULLERES VISIÓNS MÁXICAS**
- **CICLO "O PIANO VOL. III: MULLERES ENTRE CINCO LINAS"**
HOMENAXE A EDUARDO SOUTULLO
Rasa Jakutyte Biveiniene (piano)
12,30 horas. Real Club Náutico de Vigo
Entrada libre até completar aforamento

Luns, 15 de decembro

- **CICLO MULLERES VISIÓNS MÁXICAS**
Ensemble Vocal Niniwe
20,45 horas. Igrexa María Auxiliadora
Entrada libre até completar aforamento

Martes, 16 de decembro

- **CICLO MULLERES VISIÓNS MÁXICAS**
CONCERTO DE CLAUSURA
Bridget Bazile & The Monnwalk Singers
Canto Negro Espiritual
22 horas. Igrexa María Auxiliadora
Entrada libre até completar aforamento



MONICA HUGGETT: “NO ME SIENTO UNA ESPECIALISTA”

Reconoce estar en un momento crucial de su vida. Después de años de dar conciertos de forma incansable por todo el mundo, Monica Huggett (Londres, 1953) está decidida a pisar el freno. Se ha comprado una casa en el campo, ha renunciado a sus colaboraciones con entidades y grupos con los que llevaba años e incluso décadas de relación y hasta ha cambiado de violín. Reputada como una de las grandes instrumentistas barrocas de nuestros días, Huggett mantendrá en cambio su puesto de principal directora invitada de la Orquesta Barroca de Sevilla e iniciará en septiembre de 2009 un ilusionante proyecto en la Juilliard School de Nueva York.



Cuando usted se inició en la música antigua, el movimiento historicista era todavía muy joven. ¿Cómo vivió todo aquello?

Empecé en 1972, en mi época de estudiante. Siempre me había encontrado un poco incómoda con el violín moderno, porque no me gustaba tocar de esa forma tan agresiva. A mí me gustaba hacer cosas diferentes; por ejemplo, estaba muy interesada por la música contemporánea, pero conocí entonces a algunos músicos que habían estudiado con Eduard Melkus en Viena, en concreto a una violinista, que cuando me escuchó tocar me dijo que yo tenía que dedicarme al violín barroco porque para mí iba a ser muy natural. Me prestó un violín y me fascinó el sonido. Yo había heredado de mi profesor, el armenio Manoug Parikian, un sonido muy limpio, muy puro. Si él hubiera sido de mi generación, habría tocado sin duda el violín barroco. Estaba muy interesado por todo lo que se movía en torno a la música antigua e incluso tocaba ya con clave las *Sonatas* de Bach. Enseguida cambié a cuerdas de tripas, y me encantó. Así que fui metiéndome en el ambiente de la música antigua. Al principio, todo aquello era una especie de academia abierta, estaba todo en ebullición, uno se juntaba con otros músicos para hacer música de cámara o para grabar y ahí se intercambiaban ideas. Ciertamente el nivel no era muy bueno, que a veces sonaba como si tocara una orquesta de niños... Tuve entonces la ocasión de hacer unos cursos con Sigiswald Kuijken y entré como miembro regular de la orquesta de Hogwood. Hacía también mucha música de cámara, lo cual me permitió aprender mucho de otros compañeros y de los clavecinistas. Era una época muy buena para el disco. Con Hogwood no parábamos de grabar. Empecé a documentarme, a leer, tratando de aprender todo lo posible sobre instrumentos de cuerda, sobre arcos... Sin embargo, no acababa de sentirme bien del todo, y por dos razones: primero, porque empecé a tener reputación de

especialista y yo no me sentía tal cosa en modo alguno; segundo, porque me sentía un poco frustrada con la forma inglesa de tocar. Entonces, estamos ya en 1980, encontré a Ton Koopman, que iba a fundar su Orquesta Barroca de Ámsterdam. Me pidió que yo fuera concertino y me dio libertad para reclutar a los músicos. Koopman ha sido la mayor influencia de mi carrera. A menudo pienso que yo tendría que haber sido rockera. Me gusta mucho oír música pop y rock, y clásico también por supuesto, pero en esas otras músicas encuentro una extraordinaria capacidad de comunicación con el público, que fue precisamente lo que me fascinó de Koopman: era capaz de tomar el riesgo de hacer efectos extremos, con las dinámicas, con el *tempo*, sin tener que pudiera parecer ridículo. Y eso era algo imposible de encontrar en los músicos ingleses de la época. Para mí fue muy liberador. Yo era entonces como una esponja, lo absorbía todo. Aprendí mucho sólo tocando con él, simplemente oyendo cómo hacía el continuo, con tantos colores, con esa capacidad para hacer dinámicas con el clave. Me encantó esa forma tan vitalista de tocar. Pero estar a su lado era muy duro, porque era muy exigente y tenía algunas extravagancias, y por eso lo dejé a los ocho años, me pareció que con eso había tenido ya bastante.

En estos 30 años, ¿qué es lo más importante que ha cambiado en la música antigua?

El nivel evidentemente ha subido mucho, pero quizá eso no sea lo esencial. Cuando yo empecé, la música clásica estaba anquilosada, era como agua estancada. También dejé la música contemporánea, porque me pareció que no tenía alma. Se esperaba del músico que fuera como una máquina. No había sitio para la individualidad. Incluso como instrumentista, tenías que tocar a la manera de Zukerman o de quien fuera, era todo muy rígido, y eso iba en contra de la propia historia de nuestro arte. Siempre, en cualquier momento y en cualquier lugar, cualquier músico de nivel tenía un carácter fuerte, una individualidad definida. Sin embargo, eso se había perdido, y de hecho a los músicos importantes, a los divos, se los buscaba ya en el mundo del pop, habían desaparecido de la clásica, por su propia rigidez, por su falta de poder comunicativo y de sentimiento personal. Todo aquel movimiento de la música antigua sirvió para romper con esta situación y permitió volver a encontrar una forma personal de tocar y de comunicar más directamente con el público, porque además eso era lo que ocurría en el pasado. La idea de Hogwood era la de

coger una pintura antigua y limpiarla, restaurarla, quitarle el barniz... El problema es que, desde mi punto de vista, se llevó demasiado barniz y con él, la vida. La evolución que la música antigua ha conocido en estos 30 años ha servido para recuperar esa vitalidad. Luego está también el desarrollo de los instrumentos, de todos, pero en lo que hace al violín, que es el que mejor conozco, las cuerdas, los arcos, todo ha mejorado muchísimo.

Ya que me habla de instrumentos, me gustaría que me comentara algo de su Amati, ¿cuál es su relación con un instrumento que sabe muy valioso?

Hmmm, estoy a punto de venderlo [*risas*].

¿Por qué? ¿qué ha pasado?

Durante siete años fue maravilloso, pero no era un instrumento perfecto. Viajando con él a todas partes... a Montréal en invierno, que es terrible, viven debajo de la tierra, uf, es increíble, y terrible para el instrumento... a Sevilla en verano... El violín fue perdiendo sus cualidades. Lo mandé a un taller, lo tuvieron un año y cuando lo volví a tomar no me gustaba absolutamente nada cómo había quedado, lo devolví, lo tuvieron otros seis meses y aunque mejoró algo, seguía sin estar satisfecha. Tengo la impresión de que yo he ido progresando como violinista y el violín se me ha ido quedando pequeño. Así que me he comprado otro, que no es de un constructor tan famoso, pero que es más fuerte. Es un Giuseppe Albani.

¿También del XVII como el Amati o es ya del XVIII?

1707, pero sus características son realmente las de un instrumento más antiguo. Giuseppe era hijo de Matteo, que fue realmente el constructor famoso de la familia, y él no cambió nada en su forma de hacer los instrumentos, en esencia son iguales que los que hacía su padre. Tiene muchas de las cualidades del Amati, pero es más fuerte. El Amati se lo presté a una amiga más joven y se ha quedado preñada de él, así que se lo vendo a ella.

¿Cuál es su actividad ahora mismo? Me hablaba de Montréal, ¿sigue yendo allí?, ¿sigue en Portland?, ¿hace algo con Sonnerie?

En breve voy a tener una nueva y muy buena ocupación, porque a partir de septiembre de 2009 dirigiré el Departamento de Música Antigua de la Juilliard. Es mucho trabajo, porque me he comprometido a pasar unas 20 semanas al año en Nueva York, y eso me va a obligar a dejar algunas cosas y a tocar menos. Es un trabajo duro, pero es un muy muy buen trabajo [*y, entre risas, hace un significativo gesto frotando entre sí los dedos pulgar e*

índice de la mano derecha]. Voy a dejar Montréal y Sonnerie y no tengo apenas relación con otros grupos ingleses. Mantengo la dirección artística de la Orquesta Barroca de Irlanda y también de la Orquesta Barroca de Portland: la presencia en Nueva York me lo facilitará, porque de otra forma es muy duro, el viaje es muy largo, el *jet lag* es demasiado para mí... Acabo de cumplir 55 años y creo que ahora estoy encontrando mi camino. He tenido unos años de mucha actividad, tocando mucho y creo que ha llegado el momento de parar, a partir de ahora me lo voy a tomar con más tranquilidad. En la Juilliard me dan una oportunidad que no me han dado nunca en ninguna parte, porque el Departamento de Música Antigua no existía, lo crean para ponerlo en mis manos.

De los Estados Unidos nos llega la actividad de las grandes orquestas y de los teatros de ópera más prestigiosos, pero de música antigua conocemos muy poco, ¿cuál es la situación real?

Muy diferente de unas zonas a otras. En la costa oeste está muy bien: hay orquestas en Vancouver, en Seattle, en Portland, en San Francisco hay tres, en Los Ángeles, dos. Es una zona que está en ebullición. Pero en la costa este la situación es muy mala. Creo que en la Juilliard se han dado cuenta del vacío que existía y por eso la iniciativa que han tomado.

Mantiene, sin embargo, su relación con la Orquesta Barroca de Sevilla, de la que es principal directora invitada. ¿Cómo ha sido la relación en estos años y en qué momento se encuentra?

Me encanta trabajar con esta orquesta, que es un conjunto con mucho espíritu y con mucha vitalidad, que toca de forma muy extravertida, lo que se adapta muy bien a mi forma de entender la música. Es curioso, porque muchos de sus miembros estudiaron en Holanda, así que encuentro una mezcla entre el carácter español y la disciplina holandesa que es diferente a todo lo que puede hallarse en el norte; es muy interesante. Me lo he pasado muy bien hasta ahora, y creo que el grupo ha progresado mucho. No sé exactamente qué ha ocurrido en el último año porque me han llamado menos de lo normal, pero tengo una relación estupenda con la orquesta. En cualquier modo, a partir de ahora, con lo de la Juilliard será difícil que pueda venir más de una vez al año. Y es una pena porque me gusta mucho Sevilla. No puedo dejar de pensar que la música clásica es un fenómeno demasiado elitista, lo cual me entristece. Me encanta por eso que en Sevilla la mayoría de nuestros conciertos sean



gratuitos. Las iglesias están llenas de un público entusiasta, sediento de música, que no asiste por cumplir un rito social, sino porque le gusta lo que les damos y esa comunicación se aprecia desde el escenario y me parece maravillosa. Hay otros sitios donde me cuesta mucho dar conciertos, por ejemplo, en Alemania. Allí la música tiene muchísimo apoyo, hay una enorme cantidad de ciclos, de festivales, de auditorios, de teatros de ópera, pero... acabo de tocar por ejemplo en el Festival de Wurzburg y es todo tan formal, tan serio, todo el mundo va tan perfectamente vestido que, uf, a veces me resulta difícil soportarlo.

Sus antecedentes irlandeses quizá tengan que ver en esto. Se dice que su carácter se parece al español.

Sí. Totalmente. Yo tuve además una formación católica y por eso puedo entender con cierta facilidad muchas de las cosas que veo en España.

¿Se nota el tipo de formación y de ambiente religioso a la hora de hacer música?

Es interesante eso. Cuando empecé a hacer música antigua me resultó sorprendente el porcentaje de músicos católicos, que era muy superior al de la población general inglesa. En cualquier caso, el Catolicismo inglés, que ha quedado enraizado en algunas grandes familias que nunca aceptaron

la reforma de Enrique VIII, es diferente al irlandés. En el irlandés hay algo agreste, fiero, que lo relaciona con el español. Por cierto, este año he tenido la ocasión por fin de conocer la Semana Santa de Sevilla...

¡Ah!, ¿y cómo fue la experiencia?

Uauuu... Increíble, fantástica. Es todo tan tan..., no quiero parecer irrespetuosa, pero tan salvaje... Me pareció algo que viene de muy antiguo, que creo que es anterior a la propia Cristiandad. Encontré el fuego, la tierra... Sangre, sudor y lágrimas... Quedé fascinada. Luego estaban esos instrumentos... cómo se llaman.

¿Las cornetas?

Sí, las cornetas, que me recordaban a los mariachis mexicanos... Todo tan básico y a la vez tan cercano... Me encantó. En general, adoro toda la música de tradición católica, y me parece una tragedia que apenas encontremos hoy sitios adecuados para ofrecerla.

El exceso de flema de las interpretaciones barrocas inglesas fueron compensadas con la irrupción a finales de los 80 de algunos grupos italianos (Europa Galante, Il Giardino Armonico, Sonatori de la Gioiosa Marca) que proponían un estilo mucho más contrastado, mucho más agresivo, ¿qué le parece ese tipo de interpretaciones?

Era algo que tenía que pasar. Era inevitable. Mucha gente se fue incorporando a la interpretación del Barro-

co con ideas nuevas, gente que no se conformaba con lo que había y que no cesaba de buscar otras cosas. Son interpretaciones muy vitalistas, aunque en algunos momentos a alguien le puedan parecer exageradas.

¿Reinhard Goebel pudo funcionar como eslabón y como catalizador de ese nuevo estilo?

Sí, sin duda. Los discos más antiguos de Goebel son fabulosos, los adoro. Creo sinceramente que el contrato con Deutsche Grammophon se volvió demasiado pesado para él. Los alemanes no pueden perder la obsesión por la perfección. Demasiada perfección mata el espíritu. No es humano.

La actual tendencia al minimalismo, ¿responde a criterios fundados históricamente o es una mera cuestión económica?

Las dos cosas. Incluso hay más razones que pueden pesar en ello. Hay mucho repertorio, incluso mucho Bach, que suena mucho mejor con una voz por parte. Existen muchas pruebas. Se sabe por ejemplo que las orquestas que tocaban en Viena para Mozart e incluso para Beethoven estaban formadas por algunos profesionales, pero detrás tocaban con ellos muchos diletantes aristocráticos, meros aficionados. Y es curioso, porque está volviendo a pasar lo mismo, al menos en Inglaterra, donde es muy difícil llegar a ser un músico profesional si tu familia no tiene dinero. Eso está degradando todo el tejido profesional y me parece dramático.

Ese hecho de los músicos aficionados tocando junto a los profesionales en la Viena clásica es una de las razones que utiliza Jos van Immerseel en su última grabación de las Sinfonías de Beethoven para justificar su elección de orquestas reducidas para esa música...

No lo sabía, pero sí, es verdad, sin duda es así, y eso además afecta también al tipo de trabajo que se hace hoy con una orquesta sinfónica. La gente está acostumbrada a las grandes orquestas, con catorce primeros violines ahí aburridos todo el rato... Tocar en una orquesta sinfónica es simplemente un trabajo, no hay ninguna implicación personal por parte del músico. Pero eso no pasa en una orquesta *auténtica*, más pequeña, pero que está formada por músicos que están ahí justamente porque querían hacer cosas diferentes. Y precisamente porque la orquesta es pequeña requiere una implicación absoluta por parte de todos y cada uno de sus miembros, no es posible formar parte de una orquesta barroca si no hay un altísimo nivel de implicación personal en lo que se está haciendo, y eso el público lo nota.

Usted ha hecho mucho Barroco, mucho Clasicismo, ¿le interesa incursionar ahora en el Romanticismo como han hecho tantos compañeros suyos, con la experiencia de todos estos años?

Ya lo he hecho. Por ejemplo, recuerdo el *Octeto* de Mendelssohn con el conjunto Hausmusik, que me encantó. Fue una experiencia increíble... Pero, sinceramente, resultó imposible de organizar [*estentóreas risas*]...

¿Tiene interés en tocar como solista con orquestas sinfónicas?

He hecho algunas cosas, pero poco. Dejas demasiadas energías en ello. Tienes que dominar absolutamente el repertorio y luego tienes que explicar prácticamente cada cosa de lo que quieres, es un poco como dirigirse a niños, me cuesta demasiado. Los músicos de las orquestas sinfónicas están entrenados para no tener ideas musicales, están exclusivamente para tocar las notas y no para tener reacciones propias según la armonía, el fraseo o la dinámica... También he tenido una mínima experiencia dirigiendo con las manos, en un *Dido y Eneas* en Noruega, porque es imposible dirigir en un foso desde el violín... Hice también hace tiempo sinfonías de Haydn y Beethoven o *El Mesías* de Haendel.

A usted se la relaciona mucho con la música del siglo XVIII (Bach, Vivaldi, Corelli, incluso Mozart), pero no tanto con el XVII, y sin embargo, al menos en mi opinión, sus mejores discos son posiblemente los que ha dedicado a compositores del XVII, como Biber o Fontana, ¿qué tiene que decirme de esa música?

Hice tres discos con música de Biber [*uno con una selección de las Sonatas de 1681 y dos con las Sonatas del Rosario*] para ASV, un sello que fue dando tumbos hasta terminar en las manos de una gran multinacional como Universal y ahora resulta que es imposible encontrar ninguno de los tres... ¡Agghh...! Es terrible, porque los discos con las *Sonatas del Rosario* puede que sean los mejores que he hecho nunca. Biber debería ser un compositor mucho más famoso de lo que es. Los musicólogos alemanes tomaron en el siglo XIX sus decisiones sobre qué compositores eran verdaderamente importantes y creo que el problema de Biber fue que procedía de la región de los sudetes, así que aunque era germanoparlante no era en realidad ni alemán ni austriaco, ni siquiera checo. Y es trágico, porque en las *Sonatas del Rosario* he encontrado posiblemente la mejor música que yo haya tocado nunca. En cuanto a Fontana, que grabé para Virgin en un álbum que tampoco está ya disponible, qué puedo decir, es una música encantadora, es música



cantable o que desarrolla ritmos de danza, pero que está relacionada con la improvisación y con una forma muy natural de tocar el violín, que te hace sentir bien mientras la tocas. Y es que el siglo XVII es sin duda el gran siglo del violín. En el siguiente está por supuesto Bach, que escribe música pura, está Vivaldi, que era violinista, o está Haendel que escribió arias, melodías, era en realidad un *pseudocorelli*. Pero luego llegaron los pianistas-compositores que destrozaron el instrumento: escriben todo agudísimo, no es en absoluto natural, tienes que tocar de manera forzada... Brahms, por ejemplo... escribe una melodía, *lari-liro-lirolí*, ¡oh!, maravillosa, deliciosa, la escuchas en el piano y te eleva, pero la pasa al violín y resulta horrible, ¡agghh!

¿Hay algún compositor, algún estilo musi-

cal que no haya hecho nunca y en el que esté interesada?

He tenido mucha suerte, porque he hecho prácticamente todo lo que he querido siempre. Eso sí, no me gustaría morirme sin haber tocado el *Quinteto en do mayor* de Schubert, uff, es tan hermoso, tan intenso, tan cálido... Creo también que la ópera barroca podría hacerse algo mejor de lo que se hace. Me parece que la francesa está empezando a hacerse ya muy bien, pero Haendel creo que aún no.

¿Qué falla?

La orquesta... Y los cantantes. Los teatros insisten en contar con voces grandes y es imposible. Las voces grandes no están proporcionadas con el entorno que requieren estas obras y acaban matando su música.

Pablo J. Vayón

schetzo

MADRID, 2009

CICLO DE GRANDES INTERPRETES

14

Organizado por la
FUNDACIÓN SCHERZO,
con el patrocinio
del diario **EL PAÍS**
y la colaboración del
Ministerio de Cultura (INAEM)
y la Fundación Hazen-Hosseschrueders

www.scherzo.es

ORGANIZA:

scherzo
FUNDACIÓN

PATROCINA:

EL PAÍS

1

JEAN-YVES THIBAUDET

piano

CONCIERTO

Martes, 13 de enero
19:30 horas

M. RAVEL
Pavana para una infanta difunta
Espejos
J. BRAHMS
Sonata nº 3 en fa menor, op. 5

2

ELISABETH LEONSKAJA

piano

CONCIERTO

Martes, 27 de enero
19:30 horas

L.V. BEETHOVEN
Sonata nº 30 en mi mayor, op. 109
Sonata nº 31 en la bemol mayor, op. 110
Sonata nº 32 en do menor, op. 111

3

NICHOLAS ANGELICH

piano

CONCIERTO

Martes, 17 de febrero
19:30 horas

F.J. HAYDN
Variaciones en fa menor, Hob. XVI: 6
J.S. BACH
Suite inglesa nº 2 en la menor, BWV 807
R. SCHUMANN
Kreisleriana, op. 16

4

TILL FELLNER

piano

CONCIERTO

Martes, 10 de marzo
19:30 horas

L.V. BEETHOVEN
Sonata nº 1 en fa menor, op. 2, nº 1
Sonata nº 2 en la mayor, op. 2, nº 2
Sonata nº 3 en do mayor op.2, nº 3
Sonata nº 23 en fa menor, op. 57, «Appassionata»

5

GRIGORI SOKOLOV

piano

CONCIERTO

Martes, 19 de mayo
19:30 horas

PROGRAMA A DETERMINAR

AUDITORIO NACIONAL
DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA



GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

FUNDACIÓN HAZEN
HOSESCHRUEDERS

6

MURRAY PERAHIA

CONCIERTO

piano

Martes, 2 de junio
19:30 horas

PROGRAMA A DETERMINAR

7

NELSON FREIRE

CONCIERTO

piano

Martes, 30 de junio
19:30 horas

J.S. BACH - A. SILOTI

Preludio en sol menor, BWV 535

J.S. BACH

Fantasia cromática y fuga en re menor, BWV 903

R. SCHUMANN

Kinderszenen, op. 15

C. DEBUSSY

Children's Corner

F. CHOPIN

*Balada n.º 3 en la bemol mayor, op. 47, KK 679-687**Nocturno (a determinar)**Scherzo n.º 2 en si bemol menor, op. 31, KK 505-509*

8

ARCADI VOLODOS

CONCIERTO

piano

Martes, 29 de septiembre
19:30 horas

A. SCRIABIN

*Estudio en fa sostenido mayor, op. 42, n.º 3**Preludio en si bemol menor, op. 37, n.º 1**Preludio en si bemol menor, op. 11, n.º 16**Dance languide, op. 51, n.º 4**Flammes sombres, op. 73**Guirlandes, op. 73**Sonata n.º 7, op. 64, «Misa blanca»*

M. RAVEL

Valses nobles y sentimentales

F. LISZT

Fantasia quasi sonata, «Después de una lectura de Dante»

Obra a determinar

9

MITSUKO UCHIDA

CONCIERTO

piano

Martes, 10 de noviembre
19:30 horas

PROGRAMA A DETERMINAR

10

PIERRE-LAURENT AIMARD

CONCIERTO

piano

Miércoles, 2 de diciembre
19:30 horas

PROGRAMA A DETERMINAR

NOTA IMPORTANTE: Todos los intérpretes, programas y fechas son susceptibles de modificación.

ABONOS Y LOCALIDADES:

TIPOS DE ABONOS:

1. Se establecen dos tipos de abonos a precio reducido para los diez conciertos del ciclo.
2. El abono normal (25% de descuento) está destinado al público en general. El abono de suscriptor (35% de descuento) sólo lo podrán adquirir los suscriptores de la revista SCHERZO, que se encuentren al corriente de pago de su suscripción anual para el año 2009.

PRECIO DE LOS ABONOS Y DE LAS LOCALIDADES

ZONA	ABONO NORMAL	ABONO SUSCRIPTOR	LOCALIDADES (Venta Libre)
A	337€	292€	45€
B	277€	240€	37€
C	225€	195€	30€
D	172€	150€	23€

RENOVACIÓN DE ABONOS:

1. La renovación de abonos consiste en adjudicarle para el XIV Ciclo de Grandes Intérpretes las mismas localidades que usted tiene actualmente.
2. Los actuales abonados al Ciclo de Grandes Intérpretes recibirán por correo antes del 20 de octubre de 2008, de acuerdo con los datos que figuran en nuestro archivo de abonados, un boletín de renovación con la forma de pago, la fecha y el lugar donde podrán retirar sus nuevos abonos. La renovación lo podrán hacer todos los abonados, con independencia de si son suscriptores o público en general. Si después del 20 de octubre usted no hubiera recibido el boletín de renovación en su domicilio, le rogamos que se ponga en contacto con nosotros en el teléfono 91.725.20.98 de lunes a viernes en horario de 10 a 15 horas, excepto festivos; mediante fax en el número 91.726.18.64 o por correo electrónico en la dirección fundacion@scherzo.es durante las 24 horas del día.
3. EL PLAZO DE RENOVACIÓN DE ABONOS CONCLUIRÁ EL VIERNES 7 DE NOVIEMBRE DE 2008. Se considerará la renuncia de los abonos si el boletín de renovación no ha sido devuelto a nuestras oficinas antes de esa fecha.

ADQUISICIÓN DE NUEVOS ABONOS:

1. Se podrán adquirir nuevos abonos, si los hubiere, una vez terminado el plazo de renovación de los mismos, cumplimentando el boletín de adquisición de nuevos abonos. Los suscriptores de la revista SCHERZO y los abonados al Ciclo de Jóvenes Intérpretes (por ese orden) tendrán prioridad sobre el público en general para adquirir los abonos disponibles. Los suscriptores de la revista SCHERZO solo podrán comprar un máximo de dos abonos a precio especial de suscriptor.
2. El boletín para adquirir nuevos abonos se podrá enviar por correo a nuestras oficinas, por fax al número 91.726.18.64 (las 24 horas del día) o hacer su solicitud por teléfono llamando al 91.725.20.98 (de 10 a 15 horas de lunes a viernes, excepto festivos), por correo electrónico a la dirección fundacion@scherzo.es, o rellenando un boletín en nuestra página WEB www.scherzo.es. A partir del 24 de noviembre comenzarán a adjudicarse los abonos no renovados, por estricto orden de llegada de las peticiones.

VENTA LIBRE DE LOCALIDADES:

Las localidades sobrantes, si las hubiere, que hayan quedado sin vender por el sistema de abono, se podrán adquirir en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, en la red de teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica de Serviticket en el número 902.33.22.11, de 8 a 24 horas, Servicaixa y Servicajeros de La Caixa. Teléfono de información 91.337.01.40.

VENTA ANTICIPADA para cualquiera de los diez conciertos del ciclo a partir del miércoles, 7 de enero de 2009.

Forma de pago: las localidades de venta libre se podrán adquirir en efectivo o mediante tarjeta de crédito Visa, Eurocard, Master Card, American Express, Servired y Dinners Club.

FUNDACIÓN SCHERZO (Ciclo de Grandes Intérpretes)

C/ Cartagena n.º 10 1.º C, MADRID www.scherzo.es

Teléfono de información: 91.725.20.98 Correo electrónico: fundacion@scherzo.es

(para consultas o sugerencias sobre la renovación y/o venta de nuevos abonos del XIV Ciclo de Grandes Intérpretes)

Horario de atención al público de lunes a viernes, excepto festivos, de 10:00 a 15:00 horas.

Claude Lévi-Strauss cumple cien años

LÉVI-STRAUSS: EL SOCIÓLOGO SOLFEA

Muchos lectores recordarán la moda estructuralista que gozamos/sufrimos a mediados de los años sesenta del pasado siglo. No se podía estornudar sin sonarse la nariz con estructuras descentradas, isotopías, heterodiegesis, polisemias, mitemas y semiosis. Como todas las modas, en especial las francesas, tuvo fecha de caducidad. Si había hecho trastabillar al existencialismo, trastabilló bastante cuando vinieron los *happenings* callejeros de mayo de 1968.

Las grandes estrellas del estructuralismo —Foucault, Barthes, Lacan, Althusser— han muerto. Tuvieron tiempo para abjurar de la escuela o de aclarar que nunca habían sido estructuralistas. Si acaso, como inteligentemente dijo Barthes, se pudo hablar de un espacio o actividad estructuralista y nada más. Yo diría que cabe aceptar unos procedimientos y hasta un método de carácter estructural, consistente en recortar un campo de objetos, la estructura, y observar cómo están relacionados los elementos que lo componen, qué vínculos los atan y sitúan, de modo que resulten significativos y nos permitan hurgar en su sentido.

Por esos años, la neovanguardia, tras la sombra de Varèse y con próceres como Cage y Stockhausen, también incidió en lo estructural de sus producciones. Siempre la música estuvo estructurada y, entre otros motivos, por eso mismo, enfáticamente, ha sido música. Pero estos compositores pusieron la estructura en primer término en tanto marca de compromiso estético. Así como la melodía, por ejemplo, podía considerarse protagónica en el romanticismo y la armonía, en el impresionismo, esta vanguardia, dejando atrás las preocupaciones de la dialéctica tonalidad/atonalidad, se mostraba estructural. Tanto como —oh, paradojas de los siglos— la música del clasicismo. Ítem más: también neoclásicos son su rechazo por lo expresivo, su amor a la economía de recursos, aunque fueran numerosos, su gusto por las abstracciones, su recorte formal que permitiera ver el interior de la maquinaria: la estructura, una vez más.

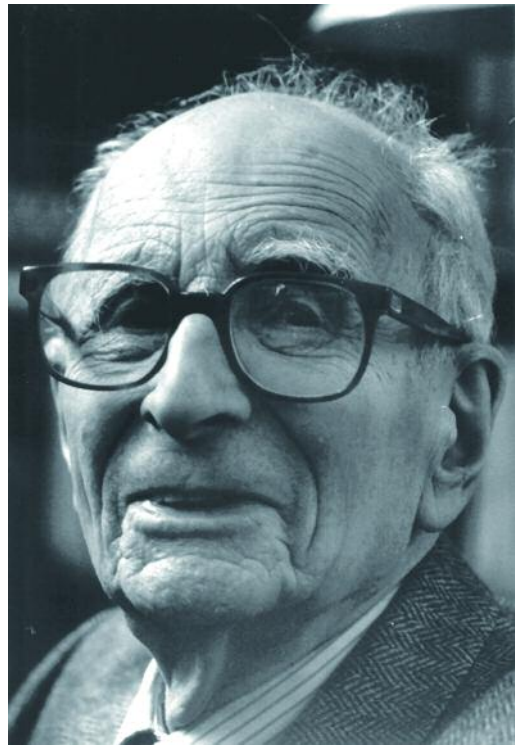
Ahora bien: el fundador del estructuralismo, en sentido estricto, Claude Lévi-Strauss, vivito y coleando mientras escribo estas líneas con un siglo a cuestas (él, no yo), nunca renegó de ser estructuralista y siempre ejerció, con mayor nitidez y constancia que sus coetáneos, tal disciplina. No me consta pero supongo que lo habrá asombrado la proliferación de lo estructural en las artes: el cine de la

nouvelle vague, que podía tranquilamente hacer filmes sin personajes ni tramas pero sí con estructura; las novelas del objetivismo —Robbe-Grillet, Michel Butor—, generosas de descripciones, abstractas e inmóviles de gente como puras construcciones estructurales; los móviles de Calder y el arte cinético de Vassarély y sus discípulos, con las estructuras al aire y al alcance de las manos y los pies de los visitantes; la arquitectura ultrarracionalista que destripaba sus oficios poniendo a la vista sus elementos estructurales para encerrar, a veces, piezas de estética estructural, como el Centre Pompidou de París. Acaso haya visto a alguna gente joven con piecitas estructurales como tornillos, clavos, tuercas y remaches en plan de alhajas *pop*. Y suma y sigue.

En su misma obra de antropólogo y sociólogo, viajero y etnógrafo, lo musical es importante en sí mismo. En efecto, si buscó siempre, con rigor de naturalista, la lógica oculta y subyacente de lo real, lo hizo con una prosa muy a menudo musical y poética, sin importarle los reparos que sus colegas hicieran a estos donaires, impertinentes en un científico. Más aún: apoyó sus grandes síntesis intelectuales —en particular, la serie de sus *Mitológicas*— sobre el modelo de la partitura musical.

Examinando unos pocos elementos de su biografía, es posible aceptar tales intervenciones del arte sonoro. No sólo porque tuvo un bisabuelo violinista, accidente que puede ocurrirle a cualquiera, sino porque el arte impregnó su vida familiar más cerca de sus fechas: su padre y varios tíos fueron pintores. El joven Claude se aficionó tanto a los negocios de anticuarios como a las excursiones por su país de Cévennes. A esta mezcla se añadieron, en su juventud, su militancia socialista y la lectura de Marx. Éste, junto con Freud y la ciencia geológica (vaya mezclanza) figuran como sus maestrías.

Con ellos no termina su escolaridad. En 1934 estuvo en Brasil y estu-



dió a los indios Nambikwara. Durante la guerra huyó a Nueva York donde tuvo otro encuentro decisivo: el lingüista Roman Jakobson, quien lo inició en la fonología estructural, que enseñaba allí y en francés. Por Jakobson llegó a Ferdinand de Saussure y su lingüística estructural, cuyo curso tradujo Amado Alonso, estableciendo la nomenclatura respectiva en castellano. Marx quedó a un lado, porque lo de Lévi-Strauss no es la historia, aunque siempre obedeció a la dialéctica estructura/superestructura. Freud siguió en pie pero sólo y nada menos, para admitir que la estructuras profundas del lenguaje y, a partir de ellas, todas las formas culturales, son de raíz inconsciente. O sea: Claude se hizo antropólogo, un incansable buscador de las constantes que hacen humano al ser humano: la familia, el parentesco, la cultura, los lenguajes, los nombres, los intercambios. En todos halló a nuestra especie dejando, infatigable, tesoros y más tesoros de signos.

Bueno, pero ni Jakobson, ni el maestro Boas de la escuela alemana, ni los antropólogos franceses, ni Freud, ni Marx, ni Saussure parecen tener mucho que ver con la música. Algunos hasta pueden considerarse, como Marx, sordos a ella, o fóbicos, como Freud. No: simplemente, por no estar en sitio alguno, la música aparece por todas partes, a contar de que el lenguaje es, estructuralmente, antes que semántica, música. Antes que significado, significante. Antes que palabra de la lengua, sonido de la fonética. Y puesto de relieve: el significante por excelencia, absoluto, que no necesita significado alguno porque él ya también lo es, es el signo musical.

Por Jakobson, el lingüista que lo lleva a la fonología, o sea al estudio de

la palabra como puro sonido, Claude se dirige a la matemática del grupo Bourbaki. Y en esta conciliación del sonido y el número está, como corresponde, la música. Max Weber ha estudiado el origen aritmético de la música, reflejado en la importancia del número en la melografía, en la escritura musical. Y ya Leibniz había esbozado una fórmula genial: la música es una matemática que se ignora, una matemática inconsciente.

A su vez, la lingüística saussuriana, que Lévi-Strauss admite como su modelo científico por ser la más desarrollada de las ciencias sociales, puede ser leída en clave musical. El código es anterior al mensaje concluirá Lévi-Strauss a partir de la propuesta de Saussure: el código del habla es la lengua, los mensajes se hablan pero remitiéndose a una lengua. En la música ocurre lo mismo: el sistema musical es anterior a la obra puntual, a la partitura concreta. Su sintaxis y su gramática preceden a la redacción y el discurso oral, lo mismo que el acompañamiento y la tonalidad (presente o ausente) son anteriores a la pieza. Y si la melodía deviene en el tiempo como la diacronía, el acorde y todo lo armónico, en general, es sincrónico, se da a la vez. Música y palabra disidentes en un solo punto: ésta necesita del diccionario, aquélla prescinde de él.

Mitológicas

Armazones musicales sirven a nuestro antropólogo para edificar su obra de mayor alcance: la serie de las *Mitológicas*. Tiene cuatro partes: *Lo crudo y lo cocido*, *De la miel a las cenizas*, *Origen de las maneras de mesa* y *El hombre desnudo*, entre una abertura y una coda. Aquélla puede llevarnos al mundo de la suite barroca, que empieza con tal número. O a la ópera, y entonces salta a la vista que *Mitológicas* es una tetralogía como la wagneriana, habitada de mitos. La coda es la culminación del conjunto de las variaciones, otra forma barroca —la mudanza, la diferencia— en la cual una melodía da lugar a otras melodías que la citan sin nombrarla. Dicho en plan saussuriano: la connotan sin denotarla. Del mismo modo, la estructura del mito, tal como la entiende Lévi-Strauss, reitera su forma sin condicionar sus variables contenidos, que son sus “mudanzas y diferencias”.

Las cuatro partes de la obra coinciden con los cuatro movimientos de la sinfonía clásica que, míticamente, son las cuatro estaciones de la vida y contornean la forma mítica y mínima de cualquier historia: la biografía, el cuento de un solo personaje. De modo que



Mitológicas resulta el encuentro rapsódico de varios géneros musicales: la sinfonía, la ópera, la suite, la dupla de tema y variaciones.

Si del marco general vamos al examen del trabajo levistraussiano por excelencia, el estudio de los mitos, la presencia de la música se vuelve más acuciante todavía. Desde luego, el punto de partida es el modelo lingüístico pero, en tanto los lingüistas parten de la forma elemental o morfema (vulgo sílaba) para llegar a descomponerla en sus elementos, los fonemas (vulgo letras) y extenderla a las unidades de significado, los lexemas o monemas —esto parece un sorteo de la ONCE y el azar también juega su papel—, Lévi-Strauss parte de un elemento musical: la frase. Esta es, en efecto, la unidad de base que persigue despiezando las narraciones míticas.

Los mitemas son encadenamientos de frases, así como las cláusulas de la música. Los percibe el lector de mitos, comparable a un observador de partituras que no sabe leerlas. Al cabo de un rato advertirá que las figuras se repiten y podrá clasificarlas, lo mismo que a la doble línea de su agrupamiento: la horizontal y la vertical. Aunque no estudie solfeo, podrá organizar un código. Será capaz de describir su estructura sin por ello darle realidad sonora. El mitólogo hace lo mismo: describe la forma constante de los mitos, su alineamiento estructural, dejando de lado el contenido peculiar de cada historia.

Una vez escrita la melografía del

mito por la afinidad —digamos tonal— de sus mitemas, se ve la analogía del cuadro con una hoja pentagramada y melografiada. Se puede seguir un recorrido horizontal, narrativo, y otro vertical, propiamente mítico. Aplicando este esquema al mito de Edipo, Lévi-Strauss advirtió que daba cuatro “columnas de armonía”, agrupables por pares. Un primer par mostraba relaciones de familia sobreestimadas (matrimonios) y relaciones de familia subestimadas (asesinatos). El segundo par oponía al hombre como familiar del monstruo telúrico al hombre como autóctono humano, animal enfermo y antinatural, fundador de la cultura.

Estas oposiciones buscan una conciliación que haga posible el mito como narración. Para ello, nuestro antropólogo apela, una vez más, a una solución musical: la modulación. Pasar de un mitema a su opuesto obliga a instalar un elemento transicional, como cuando se modula o sea que se pasa de una tonalidad a otra, un tercer ingrediente que sea ambas tonalidades y ninguna de ellas, todo a un tiempo, de manera que los opuestos coincidan en esa tercera armónica. Lévi-Strauss no habla de modulación sino de permutación, pero el contexto musical autoriza a la sinonimia. Por ejemplo, cuando analiza el mito de los Kyanakwé, ancestros míticos, y los Zuni, ancestros antiguos. Primero, los hombres (Zuni) son derrotados porque se alían a dioses enemigos (Kyanakwé). Los dioses propicios se oponen a estos últimos. La modulación consiste en que los hombres se alí-

en a los dioses propicios, que les enseñarán el uso de armas mejores, y consiguen derrotar a sus antiguos vencedores. El mito alegoriza el paso de la ganadería a la agricultura, de la cacería nómada a la labranza sedentaria. Finalmente, todos adquirirán la técnica del cultivo y vivirán en paz, aunque siempre alertas y bien armados.

¿Qué supimos hacer los humanos antes, cantar o contar? La respuesta de Lévi-Strauss es dialéctica: poco importa pues, en el mito, la estructura musical sostiene a una narración. En cualquier caso, es humano tomar conciencia de las oposiciones que el mito describe, con el objetivo de pensarlas por medio de la mediación/permutación/modulación. Este ejercicio dialéctico de la mediación va trazando, a lo largo del tiempo y del espacio, las variaciones de los relatos míticos.

Una deriva constante

Una misma historia recogida en los cantos homéricos va dando recaídas entre siglos, naciones y lenguas, hasta que el Ulises primitivo se hace personaje de ópera en Monteverdi, de novela en Joyce y hasta de teatro en Antonio Gala. Es siempre distinto por sus contenidos disímiles y siempre el mismo, porque su estructura mítica lo es y prescinde de aquéllos. Si se ordenan como una sucesión de planos recortados, que se ocultan en parte y, en parte, se dejan ver, se tiene una suerte de gabinete de espejos donde un mismo personaje da lugar a incontables angulaciones y la totalidad, a una muchedumbre ilusoria. Si un mismo motivo musical, sometido al ejercicio de la variación por enésimos músicos — digamos: Paganini variado por Schumann, Brahms, Rachmaninov y etcétera— se ordenara en una supuesta partitura indefinidamente larga, ocurriría algo similar. Hay transformación y hay permanencia, habla y lengua, mensaje y código, permuta y ley de la estructura. Tema y variaciones al tema. Sintetizando con Borges: la historia humana es la diversa entonación de unas cuantas metáforas. Entonar: poner tonalidad. Entre una y otra, la modulación.

Esta deriva nos lleva a otro elemento insistente en Lévi-Strauss y que tiene un símil fraterno en la música: la repetición. La forma sonata la impone. En la literatura, especialmente en la novela y el poema estrófico, también. Tiene efectos rítmicos, como todo lo que se reitera, y al ser rítmico es estructural. El mitólogo ha observado que las narraciones orales, de carácter siempre mítico, la utilizan. En ese orden, son recursos mnemotécnicos. Se repite algo para reanudar el relato y evitar cualquier

olvido que lo haga incomprendible. Pero expresivamente incorporan un matiz que es la amplificación. Lo que se repite se enfatiza y cambia, con la intención sonora, que es musical (lírica, por mejor decir) de sentido, sin cambiar de signo. Sugiere, además, un paralelo formal con el rondó. El estribillo o refrán se repite, en tanto las coplas son distintas. Diríamos que el refrán hace a la estructura y la copla, al contenido de las narraciones míticas.

Las propuestas de epistemología y método que hizo y cumplió Lévi-Strauss apuntan al rigor de las ciencias. Es cierto que él discutió con tradiciones y escuelas antropológicas vigentes en sus comienzos. La escuela francesa, basada en el positivismo de Comte y centrada en el magisterio de Durkheim, en el orden local francés, y las tendencias empiristas y formalistas, por el lado anglosajón, fueron severamente revisadas por él. En cambio, paga su deuda a Marcel Mauss, a quien considera un antepasado válido, porque es quien vio prematuramente la sociedad como un sistema de símbolos. Se le han buscado otros parientes, como Hertz, muerto muy joven en la guerra de 1914, y estudioso del valor simbólico de las manos, la izquierda como sacralización de lo siniestro y nefasto, y la derecha, de lo fasto y puro (¿las manos del músico?). Pero Mauss es el más “literario”, quiero decir artístico, de los sociólogos, autor de textos relativamente breves, una suerte de sistema disperso, que recuerda a los *impromptus* de la música. No casualmente a Mauss y a Hertz los tienen muy en cuenta quienes hacen una sociología literaria y orientada filosóficamente como Caillois, Bataille y Leiris. Tampoco es gratuito el hecho de que a Lévi-Strauss haya dedicado un libro ese poeta pensativo que es Octavio Paz: *Claude Lévi-Strauss o El nuevo festín de Esopo*.

Ciertamente, si nuestro hombre se propuso trabajar con estrictez científica partiendo de Jakobson y Saussure, no se le escapó que buena parte del conocimiento humano de lo humano no puede ser científica y ha de apelar a otras fuentes. ¿Acaso el autor de *Tristes trópicos* no es un poeta vagabundo? Un código puede ser traducido a otro código gracias a la estructura y su ley pero ¿a qué otra cosa se traduce la estructura? No puede ser un código ni una estructura porque si no, la búsqueda sería infinita y estéril. Ha de ser algo estructurante. No por azar, entonces, Lévi-Strauss acude a la música. No para hacerla pensar ni para hacer cantar a la filosofía sino para hallar el sostén preverbal y posverbal del verbo en ese fluido del que pueden hablar los números y no las palabras, pues si fueran efable y elo-

cuente, necesitaría de más palabras que las explicaran y caeríamos en el vértigo del Cuento de los Cuentos, el de la Buena Pipa. Esto lo había advertido un poeta, Mallarmé, cuando señaló que la Lengua central de todas las lenguas falta, es una falta, una carencia, una ausencia, como se prefiera invocarla. Hay que llenarla con algo no verbal, la misteriosa evidencia de la música.

Ni doloroso ni gozoso. No creo que este misterio sea para Lévi-Strauss algo sagrado. Más bien me inclino a verlo como un misterio laico. La música es un invento humano, ya que ruidos y sonidos, ritmos y cantos hay en las plantas, los vientos y los pajaritos, pero son ignorantes, no saben de sí mismos, como sí sabemos los animales parlantes y melómanos. Si no, ¿para qué esta revista?

Entonces: no estamos ante una visión pitagórica que nos pone al alcance de la mano la clave del universo, musical y numérica. Si lo es, no lo sabemos, igual que si no lo es. Sí, en cambio, se trata de uno de los tantos intentos humanos por entender algo de lo que es Eso-que-Está-Ahí y lo que somos como Algo-Más-que-Eso.

Tampoco me parece que Lévi-Strauss nos haya propuesto el culto de los arquetipos que rigen, intocables e inmodificables, la historia de los hombres. Se ha dicho que es un enemigo de la historia, y una célebre polémica con Sartre lo acredita. Don Claude había vindicado el pensamiento de los salvajes como pensamiento a secas, tan válido como cualquier otro, y le había quitado el mote de primitivo o prelógico, como su antecesor Lévy-Bruhl. También disminuyó a cero la importancia de la historia, considerándola un mito más. Sí, efectivamente, podía haber replicado Sartre, la historia es un mito, tanto como el mito es una historia, que es lo que mostró hasta la saciedad el propio Lévi-Strauss, acaso sin darse cuenta. El mito es la primera forma de la narración y la historia, su forma sucesiva y crítica. La cantidad de variantes que la cultura humana ha inventado en torno a media docena de constantes conforman la historia universal, contada por Lévi-Strauss y mal que le pese.

Mito de los mitos, la música es un significante que flota a través del Tiempo y va anclando en los momentos del tiempo, según la fórmula de José Guillermo Merquior, el crítico brasileño alumno de Lévi-Strauss. Es insistente, y en eso los años no la dañan. Pero también está hecha de tiempo, ese tiempo que, otra vez Borges, es un tigre que nos devora mientras somos ese tigre.



CICLO
GRANDES
CONCIERTOS
08/09



VIE 31 OCT / 20.30h

**ORQUESTA SINFÓNICA
DE LA RADIO DE FINLANDIA**

ANU KOMSI, soprano
SAKARI ORAMO, director

Lindberg - Parada
Mozart - Vozes spiegarvi, KV. 418
Sibelius - Luomota
Sibelius - Lemminkäinen, suite, op. 22

JUE 20 NOV / 20.30h

**ORQUESTA SINFÓNICA
DE LA RADIO DE STUTTGART**

SIR ROGER NORRINGTON, director

Haydn - Sinfonía n.º 103,
Rebobe de tambor
Mahler - Sinfonía n.º 1, Titán

MIE 17 DIC / 20.30h

**ACADEMY
OF ANCIENT MUSIC**

LORNA ANDERSON, soprano
BARBARA KOZELJ, mezzo
JAMES GILCHRIST, tenor
CHRISTOPHER PURVES, bajo
RICHARD EGARR, director

Bach - Oratorio de Navidad
(cantatas 1, 3, 5 y 6)

MIE 21 ENE / 20.30h

**ROYAL PHILHARMONIC
ORCHESTRA**

NATALIA GUTMAN, violonchelo
ISRAEL YINON, director

Schumann - Concierto para
violonchelo
Vaughan-Williams - Sinfonía n.º 4

SAB 21 MAR / 20.30h

**ORQUESTA FILARMÓNICA
DE ESTRASBURGO**

INGRID FLITER, piano
MARC ALBRECHT, director

Ravel - Concierto para piano, en sol
Bartok - El mandarin maravilloso
Ravel - Dafnis y Cloe

DOM 26 ABR / 20.30h

KAMMERORCHESTERBASEL

MATTHIAS GOERNE, barítono
PAUL MCCREESH, director

Schubert - Sinfonía inacabada
(selección)
Mahler - Wunderhorn / Rückert Lieder
Brahms - Serenata n.º 1

JUE 14 MAY / 20.30h

**ORQUESTA FILARMÓNICA
DE DRESDE**

RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS,
director

Brahms - Sinfonía 3
Schumann - Sinfonía 3

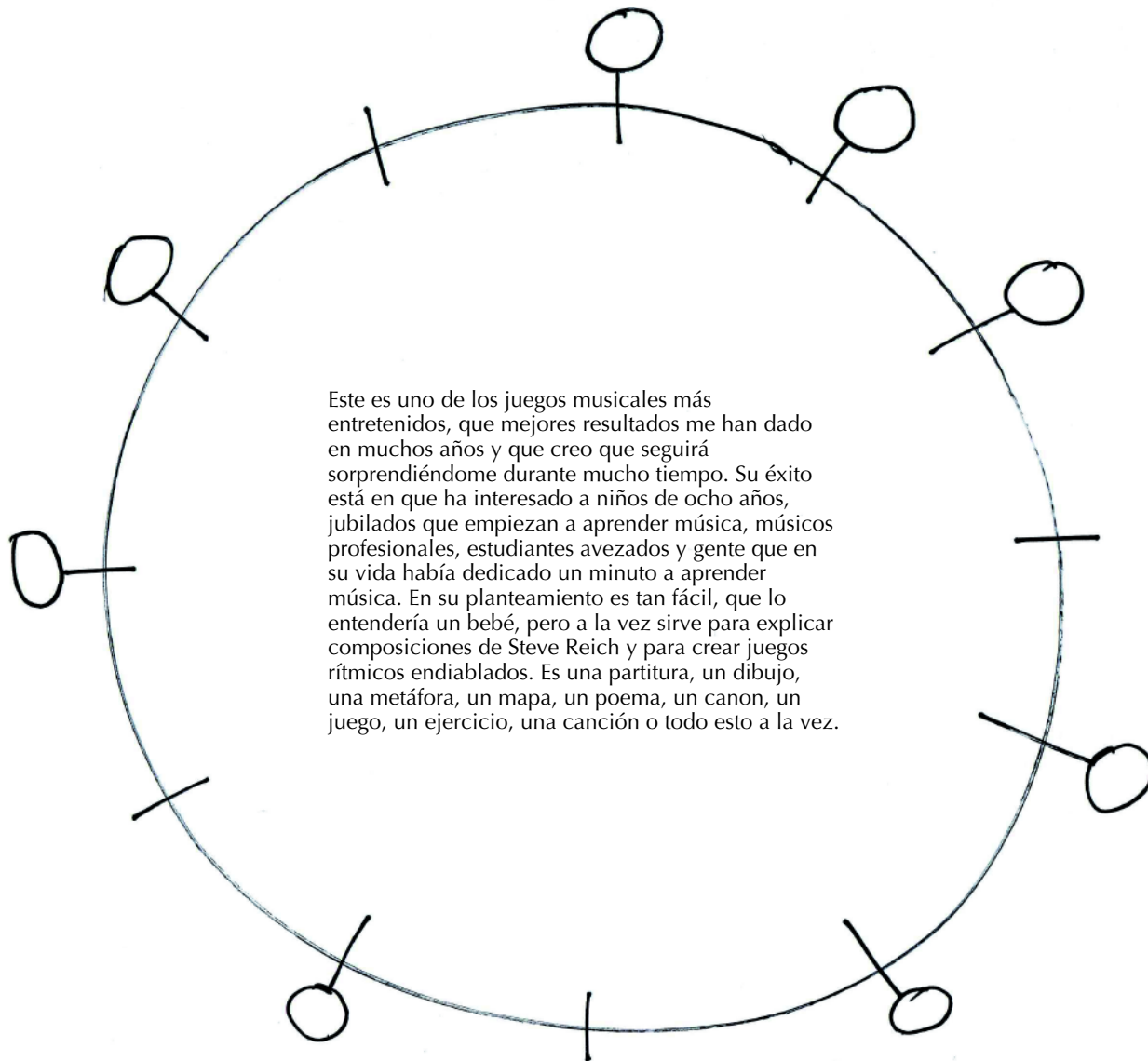
DOM 07 JUN / 20.30h

**ORQUESTA SINFÓNICA
DE VIENA**

MOJICA ERDMANN, soprano
FABIO LUJSI, director

Haydn - Sinfonía n.º 87, El oso
Mahler - Sinfonía n.º 4

EL RELOJ DE LAS ESFERAS INFINITAS



Este es uno de los juegos musicales más entretenidos, que mejores resultados me han dado en muchos años y que creo que seguirá sorprendiéndome durante mucho tiempo. Su éxito está en que ha interesado a niños de ocho años, jubilados que empiezan a aprender música, músicos profesionales, estudiantes avezados y gente que en su vida había dedicado un minuto a aprender música. En su planteamiento es tan fácil, que lo entendería un bebé, pero a la vez sirve para explicar composiciones de Steve Reich y para crear juegos rítmicos endiablados. Es una partitura, un dibujo, una metáfora, un mapa, un poema, un canon, un juego, un ejercicio, una canción o todo esto a la vez.

Un reloj, que es una buena representación del tiempo, es el punto de partida. Si pensamos en un reloj sin manecillas y colocamos un punto en cada una de las horas, tenemos 12 puntos. (También podemos jugar con relojes de más o menos puntos, siempre que sean equidistantes. La estrella de Mercedes Benz, por ejemplo, es un reloj de tres puntos). Si damos una palmada por cada uno de los puntos, necesitamos dar doce palmadas para recorrer el círculo. Es decir, que si “tocamos” una vez esta partitura circular, daremos solamente 12 palmadas. Si lo hacemos dos veces, entonces daremos 24, y así sucesivamente. Estas palmadas sonarían más o menos rápidas, pero siempre tendrían la misma duración y sonarían como nuestro pulso, que es constante pero lento cuando dormimos y rápido cuando nos persigue un rottweiler por el parque del Retiro. No hay una velocidad correcta, porque eso sería lo mismo que decir una temperatura correcta o una luz correcta. Cuanto más rápido toquemos las doce palmadas más fácil será entender de forma intuitiva que cada uno de los puntos podría convertirse a su vez

en un reloj con doce puntos dentro de cada uno de los cuales hay un reloj con doce puntos dentro de los cuales hay otro reloj con doce puntos...

Para los muy rápidos, diré que el juego consiste en ir quitando uno, dos o más puntos, creando así ritmos diferentes y combinables entre sí. A partir de ahí, estos ritmos se pueden combinar consigo mismos, siguiendo el sencillísimo procedimiento de empezar en distintos puntos del reloj, o con otros diferentes surgidos del mismo reloj. Si en vez de palmadas utilizamos textos que se adapten a los ritmos, surgen posibilidades hermosísimas, porque las palabras aportan sutilezas rítmicas y semánticas infinitas.

Pero volvamos al reloj inicial. Podemos tocar esta partitura mientras caminamos, por ejemplo, dando un paso por cada dos palmadas. También podemos hacerlo dando un paso cada tres palmadas. Esto, con la serie de doce palmadas seguidas, es sencillo y no produce ningún efecto especial. Más adelante, cuando cambiemos la partitura y mantengamos los pasos, veremos que sí pueden abrirse puertas insospechadas.

Podemos “tocar” esta partitura también con palabras. Por ejemplo, podemos decir cuatro veces “Fígaro” y estaremos recorriendo los doce puntos del reloj en grupos de tres sílabas. Si decimos “tope” seis veces también habremos recorrido la esfera completa, pero esta vez en grupos de dos. También podemos pensar en combinaciones de dos o más palabras. Por ejemplo, combinando “Fígaro” y “tope” necesitaríamos repetirlos dos veces (fi-ga-ro-to-pe-fi-ga-ro-to-pe) y añadir un “tope” al final para completar los doce puntos. Las combinaciones en esta fase son múltiples: palabras más largas, monosílabos, etc. También podemos dar las palmas mientras decimos las palabras. Las palmas no ayudan tanto a las palabras como las palabras a las palmas. Por ejemplo, es difícil dar doce palmadas rápidamente y saber cuándo hemos terminado. Sin embargo, es mucho más fácil decir cuatro veces “patata”. Esto indica que el lenguaje nos ayuda a medir el tiempo y esa es precisamente una de las razones por la que lo usamos en este juego, aunque no la única.

También podemos acompañar las palabras con palmas, pero de una forma diferente, que consiste en dar una palmada en la primera sílaba de cada palabra, o si se prefiere, en las sílabas tónicas de cada palabra, puesto que no siempre coinciden: si damos las palmas de esta forma, no será lo mismo decir: “Fígaro tope” que decir “Fígaro delfín” o “patata feroz”.

En este primer paso estaríamos aceptando que todas las sílabas duran lo mismo. Así pasa a veces en las canciones, como por ejemplo en la canción de Mecano que dice: No-me-Mi-res-No-me-Mi-res-No-me-No-me-No-me-Mi-res-No-me-Mi-res-No-me-Mi-res-Dé-ja-lo-Ya, etc. En esta letra las sílabas se reparten muy equitativamente el tiempo, pero esta no es la única forma de combinar ritmo y lenguaje. Las sílabas también pueden tener duraciones variables. Por ejemplo, en *La cucaracha*, la sílaba “ra” dura más que las otras. En concreto, dura el triple. Si dibujásemos un reloj de ocho puntos en vez de doce (es decir, dos por cuadrante) y colocásemos cada sílaba de “la-cu-ca-ra-cha” sobre su hora correspondiente del reloj, podríamos decir que a cada sílaba le corresponde un punto hasta llegar a “ra”, que no ocuparía un punto, sino tres. En concreto, las cuatro, las cinco y las seis de ese reloj imaginario. Esa mayor duración se podría representar así “la-cu-ca-ra_ _cha”.

Cuando hablamos, las sílabas duran lo que quieren, porque la duración de los sonidos es su significado. Cuando decimos “tierra a la vista” no decimos tie-rra-a-la-vis-ta, porque entonces nadie de la tripulación nos entendería y pasaríamos de largo una y otra vez todos los continentes que se nos fueran cruzando por el camino. Para que el capitán salga de su camarote y hasta el último marinero se asome a la borda, hace falta alargar mucho algunas sílabas y prácticamente hacer desaparecer otras. Veamos un ejemplo sobre el mapa del reloj: podemos intentar decir “Tengo que estar a las siete en punto” dándole el mismo valor temporal a cada sílaba y sumando así diez puntos, pero es probablemente más cercano al lenguaje real pensar en una distribución desigual que nos llevaría a los doce puntos: “ten_go-ques-tar_a-las-sie-teen-pun-to”. Los guiones bajos representan la prolongación de las sílabas “ten” y “tar”.

Para empezar a hacer juegos, propongo inventar dos frases que se ajusten con naturalidad a esta medida de doce puntos. Por ejemplo “tengo que estar a las siete en punto” y “eh, gandul, conecta la alarma” (que podría distribuirse cómodamente en los doce puntos de esta manera: eh_gandul_co-nec-ta-la-lar-ma_. El juego consiste, primero, en decir junto a otra persona, o en dos grupos de personas, las dos frases (u otras cualesquiera) simultáneamente. El efecto rítmico gana interés si se dan palmas en los puntos acentuados de cada frase: (1) TENgo que es TAR a las SIETE en PUNto y

(2) EH, ganDUL, coNECta la aLARma. Pueden pasar varias cosas, pero interesa observar si alguna de las frases pierde su sentido rítmico en contacto con la otra o mejor dicho, si adquiere un nuevo sentido que no habríamos imaginado de otra forma.

Una versión que también da mucho juego consiste en utilizar sílabas que significan cosas diferentes según se agrupan. Por ejemplo, si decimos “patata” cuatro veces dándole a cada sílaba la misma duración, recorreremos una vez la esfera del reloj, puesto que la palabra tiene tres sílabas, que repetidas cuatro veces nos dan los doce puntos de la esfera. En este caso estamos agrupando las sílabas de tres en tres, pero ¿qué pasa si decimos cuatro veces “patata” y pensamos en grupos de dos sílabas en vez de tres? Una forma perfecta de sentir este efecto es pensar, mientras caminamos, que estamos dando un paso cada dos puntos de la esfera (es decir, seis pasos dados a las 12, a la 2, a las 4, etc.). Una vez que estamos caminando así, o simplemente marcando este ritmo con los pies mientras tomamos un té, comenzamos a decir varias veces la palabra “patata” y observamos que se convierte en otras palabras: PAta, TApA y TAta, porque ahora la agrupación de sílabas está gobernada por los acentos. Lo interesante del lenguaje, y del ritmo, puesto que son la misma cosa, es que podemos escuchar *simultáneamente* cuatro palabras diferentes. Para realzar este efecto, basta con mantener el paso cada dos puntos y dar a la vez una palmada, como hacíamos antes, cada vez que de decimos la primera sílaba de “patata”, es decir, cada tres puntos.

Con esta misma idea, pero variando la duración de algunas sílabas, conseguimos sensaciones rítmicas de lo más apetecible. Sustituycamos “patata” por “petardo” o “malecón”. Démosle a las sílabas tónicas dos puntos de duración en vez de uno (pe-tar_do o ma-le-cón_) y caminemos de forma que demos un paso cada tres puntos, como en un vals. Mientras mantenemos ese paso, decimos “ma-le-cón_” y damos una palmada cada vez que llegamos a la última sílaba, “cón”. Si nos sale bien, experimentaremos la agradable sensación de ensanchamiento rítmico-neuronal que producen algunas polirritmias básicas.

Un último juego (por el momento, ya que esto no es más que el principio) consiste en crear ritmos e ir desplazándolos, como si el ganchito para colgar el reloj no estuviera únicamente a las doce, sino a cualquiera de las horas. Un ritmo inventado sobre el reloj y comenzado a las doce suena de una forma y comenzándolo una hora antes o después, suena de otra. Esto, que así dicho podría parecer difícil, es de lo más sencillo: digamos cualquier palabra de tres sílabas, por ejemplo “típico” cuatro veces y al volver a empezar la nueva serie de cuatro, añadamos o quitemos una sílaba. Por ejemplo, digamos, sólo una vez, “muy típico” y volvamos a la serie de “TÍ-pi-co TÍ-pi-co TÍ-pi-co TÍ-pi-co”. Al cabo de unos segundos, volvamos a insertar un “muy-TÍ-pi-co” y así sucesivamente. Hagámoslo junto a otra persona que no cambie nunca el patrón base y conseguiremos un efecto de eco o canon rítmico muy sencillo. En una versión más entretenida, podemos hacer exactamente lo mismo con frases, como, por ejemplo, “Fíjate, todos son de aquí”(FÍ-ja-te_TO-dos_SON_dea-QUÍ_) e introducir el desplazamiento cada cierto número de frases diciendo una vez “Fíjate, todos cantan”(FÍ-ja-te_TO-dos_CAN_tan- FÍ-ja-te_etc). Quien tenga interés podrá comprobar que así es exactamente como está construida *Clapping*, una pieza de Steve Reich para dos palmeros que recomendamos a los enamorados del ritmo y las esferas infinitas.

LA SOMBRA DE MINGUS, LA LUZ DE CHASTANG

El próximo año se cumplirán tres décadas sin Charles Mingus (Arizona, Estados Unidos, 1922-Cuernavaca, México, 1979). La ausencia del contrabajista será protagonista entonces de una efeméride cargada de justicias y verdades, no ya tanto por las poderosas razones de su voz instrumental como por sus impagables aportaciones al jazz adulto y moderno. En el pasado, y con la venia de Oscar Pettiford, fue señalado como el máximo heredero de la inteligencia y expresividad contrabajísticas de Jimmy Blanton, uno de los puntales rítmicos de los proyectos de Duke Ellington, pero hoy nadie duda de que sus mayores aportaciones al género llegaron desde su cabeza. Compositor, director de banda, arreglista... Hoy la sombra de Charles Mingus se nos muestra alargada a través de su particular concepción del jazz orquestal, al que él le puso todos los cimientos para que la improvisación colectiva entrara en la era moderna, hasta tal punto que muchos han observado en sus partituras no pocas semillas del jazz libre y vanguardista que luego, en los sesenta, acabaría siendo discurso dominante. Ahí quedan si no, para los descreídos, los excitantes duetos que realizó junto al flautista, alto saxofonista y clarinetista bajo Eric Dolphy. Mingus arrojó siempre su música hacia delante, y por eso actualmente conserva una extraña vigencia y actualidad. Por otro lado, el contrabajista también fue, casi sin saberlo, uno de los responsables de la llamada "Tercera Corriente", que emparenta el jazz con la música clásica y que tuvo en la figura de Gunther Schuller a su principal valedor (el director neoyorquino, de hecho, tiene grabadas varias composiciones *mingusianas*). "El jazz es la música clásica negra", afirmó en su día el jazzista.

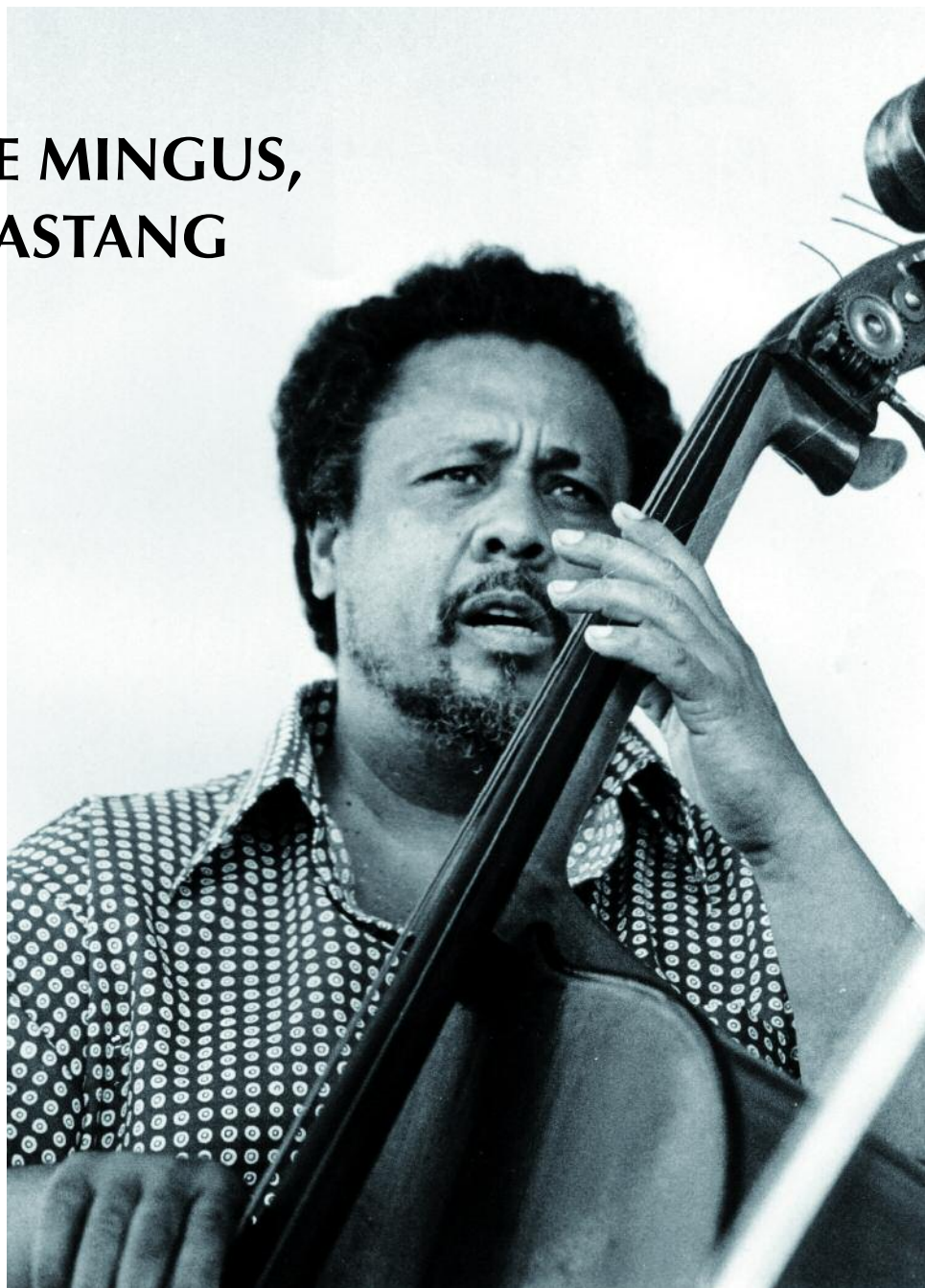
El espíritu de Mingus hoy sobrevive en todas las aventuras grupales donde impere la búsqueda de nuevos caminos musicales. La Liberation Music Orchestra de Charlie Haden o los combos de Toshiko Akiyosi y Carla Bley representan, quizás, la mejor herencia de este latido jazzístico, aunque la más explícita sea la genérica Mingus Dynasty, impulsada por la viuda del maestro, Sue Mingus. El grupo de repertorio póstumo se formó casi inmediatamente después de la muerte del contrabajista y luego, en 1991, experimentó una prolongación más gracias a la creación de la Mingus Big

Band, encargada de recuperar y desempolvar algunas de sus partituras más avanzadas y audaces, caso de la voluminosa *Epitaph*, finalmente reconstruida y grabada en 1989. A todo ello se suma, y al margen de la producción discográfica que el maestro dejara en vida, toda una serie de compilaciones antológicas editadas en cajas y lujosos estuches a cargo de los sellos Rhino/Atlantic, Mosaic o Fantasy.

Instrumentalmente, todos los contrabajistas también esconden algo de la filosofía interpretativa *mingusiana*, siendo una referencia obligada para aquellos solistas con una mayor ambición creativa. A este lado del charco, en nuestra casa, quienes más se identifican con esta afirmación son el gallego Baldo Martínez y el madrileño Miguel Ángel Chastang. Del primero, y en números pasados, SCHERZO ya se ha hecho eco de algunos de sus recientes

movimientos, bien componiendo la suite *Proyecto Miño*, bien formando alineación con otros dos avezados puntales rítmicos: el pianista Agustí Fernández y el baterista Ramón López. Del segundo poco se sabía hasta no hace muchos años, ya que es uno de los artistas veteranos que mejor conocen los sinsabores de la profesión (principalmente, los que se derivan del silencio telefónico). Ahora, con dos discos vivos en la calle, *Four generations* (Karonte) y *Johnny Forever* (RTVE Música), el que fuera alumno aventajado del mismísimo Ron Carter se ha encerrado de nuevo en sí mismo para atender el aniversario del fallecimiento de Mingus, pensando una formación y un espectáculo de altos vuelos, que será presentado oficialmente sobre la tarima del C. M. San Juan Evangelista el sábado 29 de noviembre.

El título de esta nueva empresa del



contrabajista no deja espacio para la duda, *Charles Mingus vive*, y para liberarla se la rodeado de una soñada sección rítmica, la que forman el pianista Iñaki Salvador y el baterista Guillermo McGill. Además, la literatura contrabajística tendrá, no sólo sus palabras, sino también las de otros avezados intérpretes invitados como Mario Rossy o el mencionado Baldo Martínez. La fiesta se completa con la participación de una breve línea de vientos compuesta por los saxofonistas Víctor de Diego y Mikel Andueza y el trompetista Antonio Giménez. Las cartas están repartidas, así que ya sólo cabe esperar hasta final de mes, momento en el que llegará este concierto que, además, servirá para clausurar el XXVII Festival de Jazz San Juan Evangelista. En este sentido, el veterano certamen madrileño y universitario dispondrá de otros líderes del contrabajo moderno como William Parker, Burry Guy, Dave Holland o Henri Texier, llamados para subrayar el eslogan que preside bajo los créditos de esta nueva edición: "Una mirada al jazz

contemporáneo desde el contrabajo en EEUU. y Europa. En recuerdo de Charles Mingus, que abrió al camino al jazz actual".

La recuperación de Chastang a la primera línea de la trinchera jazzística se produjo, de manera firme y decidida, hace poco más de un lustro, cuando el madrileño regresó a la carretera para rendir tributo a otro de sus jazzistas de cabecera, el baterista Elvin Jones. Para aquella experiencia reunió igualmente a amigos de uno y el otro lado del charco, destacando la presencia americana del saxofonista Sonny Fortune, el pianista Larry Willis, el trompetista Eddie Henderson o el trombonista Frank Lacy. Después llegaría la hora del estudio de grabación, registrando los dos mencionados títulos con otras glorias de la historia del jazz, caso del baterista que un día amara Miles Davis, Al Foster.

Guardando las distancias y contextualizando las diferencias, Miguel Ángel Chastang es capaz de hacer suya la sombra de Mingus, incluso de comple-

tarla con algún que otro brillo. En el repaso a sus grandes ídolos del contrabajo también surge, de manera contundente, el nombre de Ron Carter, con el que estudió durante cuatro años en Nueva York: "Aprender junto a él fue una experiencia decisiva y maravillosa", confesaba recientemente, "pero también tuvo un precio muy alto, que fue desvincularme de sus influencias". La declaración hoy nos sirve para hablar de un artista con personalidad propia, para el que, como sucedía con su adorado Mingus, lo importante está en la duda, no en la respuesta. Por ello también añade entre sus máximas influencias a todos los músicos con quienes desde sus inicios ha estado preguntándose, desde los añorados David Thomas o Jean Luc-Vallet hasta los compañeros que le acogieron durante su estancia neoyorquina de finales de los 80: Greg Bandy, Leon Thomas, Bill Saxton, Eddie Gladden, Jimmy Ponder, Gary Bartz, Wallace Rooney... Todos ellos, incluido Mingus, hoy son Chastang.

Pablo Sanz

UNA VOZ NUEVA Y UN RÉQUIEM

Entre las numerosas luminarias convocadas para el próximo Festival de Jazz de Cartagena, uno de los pocos certámenes invernales que al cierre de esta edición han anunciado su programación, destaca sin lugar a dudas la apuesta vocal de José James (jueves 13). El cantante neoyorquino fue uno de los grandes triunfadores del pasado Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz y ahora su regreso a los escenarios españoles coincide con el lanzamiento de su primer disco, *The Dreamer* (Brownswood Recordings, 2008). La noticia es importante porque todo el jazz vocal de mañana pasará por su garganta, ya que es la única boca capaz de airear palabras y recitados nuevos. El chico, hasta ahora, se ha venido haciendo un nombre entre la concurrida escena de Brooklyn, donde ha recibido toda clase de elogios. Tan pronto "rapea" con urbanidad como emula a otro de los vocalistas más interesantes del jazz reciente, Kurt Elling, también por cierto incluido en el cartel murciano. El suyo es un canto inclasificable porque bebe de todos los vientos musicales que le rodean, aunque su confesa admiración por Billie Holiday, John Coltrane y el soul de los setentas bien pudieran acotar su discurso. Hay mucha originalidad en su voz y cabeza, pues el chaval también tiene instinto compositor: ocho de los diez temas publicados en su registro son suyos (los dos restantes llevan la firma de Roland Kirk y Bill Lee).

José James libera la práctica totalidad del repertorio en alineación de trío, donde sobresale la urgencia pianística e igualmente lozana de Nori Ochiai. El contrabajo de Alexi David se antoja un tanto más aburguesado, al igual que la

batería de Steve Lyman, por lo que una y otra vez la atención musical recae sobre la voz, verdadero motor creativo de la banda. El otro acierto de esta producción ha sido colocar detrás de la mesa de grabación a ese gurú de las músicas urbanas y electrónicas que es el británico Gilles Peterson, cuya carrera profesional está ineludiblemente asociada a la de otros cantantes como Jamiroquai. La modernidad sonora que planea constantemente sobre *The Dreamer* es, sin duda, responsabilidad suya.

En cuanto a otras novedades discográficas, y completando la noticia que SCHERZO ofrecía en sus páginas de septiembre, ya está en la calle el disco póstumo del malogrado pianista sueco Esbjörn Svensson, como ya se explicó, ahogado el pasado mes de junio mientras practicaba submarinismo. El álbum lleva por título *Leucocyte* (ACT/Karonte) y cuenta con el respaldo, como no podía ser menos, de los otros dos integrantes de su trío, el contrabajista Dan Berglund y el baterista Magnus Öström. Desde su compañía nos trasladan el pesar de esta pareja ya huérfana, así como su deseo de que se tome este registro póstumo como el mejor de los homenajes a su máximo responsable,

Svensson. Ellos así lo manifiestan con la pegatina que a última hora le han colocado al disco ("His Legacy, 1964-2008"), en el que, por cierto, descansan buena parte de las esencias pianísticas que hoy practican los intérpretes europeos, caso del belga Jef Neve, probablemente su sucesor más claro.

Pablo Sanz



JOSÉ JAMES

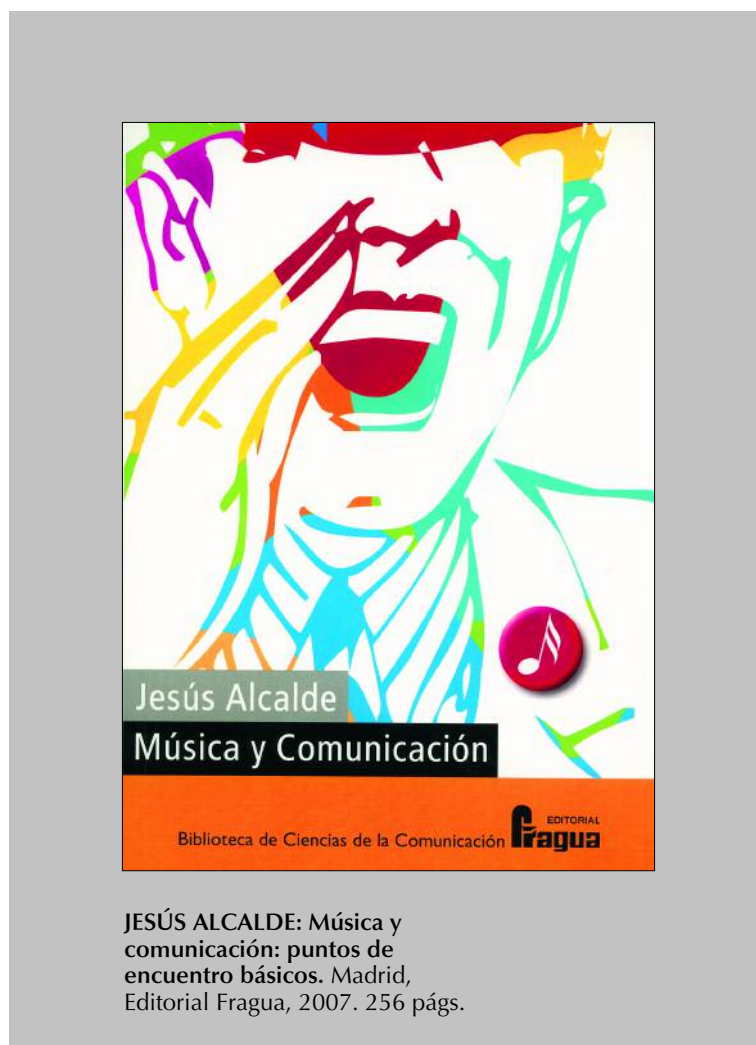
Un análisis riguroso MANUAL AUDIOVISUAL

Destinado a estudiantes y estudiosos de los ámbitos de la comunicación y la música, el trabajo de Jesús Alcalde está concebido casi como un libro de texto por su lenguaje explicativo, su rigurosidad y su estructura, que incluye un glosario y una bibliografía básica bastante completos. Podría decirse que es un manual con trazas de ensayo, donde se recopila gran cantidad de información sin perder de vista la influencia recíproca entre ambas materias y la parte más esencial y práctica del tema: la escucha en sí.

Profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid, el autor dice en sus notas preliminares “buscar un punto de encuentro que observara la música tal como es y la comunicación realizándose en ella”. No es tarea fácil tratar de concretar esta relación, siendo las disciplinas que abarca tan ambiguas de por sí. Pero, incansable, ahonda, profundiza y renueva los conceptos para promover a través del saber intelectual una escucha consciente.

Para abordar el tema, realiza un primer acercamiento empezando por el gran dilema: la música es arte, y es también un lenguaje capaz de comunicar pero carente de un código de significado preciso. Partiendo de este “desencuentro”, el autor comienza a desmenuzar la problemática desde contextos de audición concretos (como los conciertos) y describiendo extensamente los componentes sonoros y discursivos. Su exposición es científica y objetiva, pero da lugar inevitablemente a la revelación de que, en torno a estas materias, casi toda interpretación es subjetiva. ¿Cómo no serlo si todo depende de ciertas asociaciones culturales que nos mueven hacia unos u otros afectos respecto a las distintas músicas? Así vamos leyendo sobre conceptos como la intensidad (entendida como matiz de volumen, o bien como intensidad dramática y, por tanto, psicológica), o la utilización de ritmo, melodía y armonía para crear comunicación en el discurso, creando formas musicales cuyo material se organiza según patrones de tensión y relajación.

Sabemos que es necesario el análisis (auditivo y formal) para comprender los parámetros de la comunicación y así aproximarse al significado. Y de nuevo, vuelta a la cuestión: ¿la música transmite significado? He aquí una nue-



JESÚS ALCALDE: Música y comunicación: puntos de encuentro básicos. Madrid, Editorial Fragua, 2007. 256 págs.

va parada en los apasionantes recovecos de la filosofía musical. Debussy decía que en su *Pelléas* buscaba una música en libertad, con “correspondencias misteriosas entre Naturaleza e imaginación”. ¿Cómo conseguirlo? Y, sobre todo, ¿cómo se produce una resonancia en el oyente del sentir del autor? Entramos en el campo de la psicología, y en el proceso neuronal que provoca nuestra empatía, en este caso con la intención del artista.

En determinado momento, tanto tránsito por conceptos y teorías estéticas y de otro calibre, hace inevitable cierta revisión del desarrollo del pensamiento musical a lo largo de la historia occidental, concretamente observando el discurso musical desde la Edad Media hasta los modelos que originaron las primeras músicas cinematográficas en el siglo XX. El nexo común es la expresión comunicativa: sincera, pertinente, clara y siempre cambiante según el contexto.

Tras el recorrido histórico, el último bloque del libro entra de lleno en la música del audiovisual; la música de cine, autónoma e incidental a la vez, es un producto característico, y como tal merece un capítulo aparte. Éste comienza con un repaso a las definiciones básicas sobre el tema, posándose

sobre ejemplos prácticos muy efectivos, y retomando las teorías de Michel Chion para las nociones sobre el acoplamiento música-imagen y la producción de sentido. De nuevo se aborda el funcionamiento de la retórica, esta vez en torno al nuevo acontecimiento, el audiovisual, con sus efectos sonoros y otros contenidos que refuerzan de la temporalidad, etc. El autor propone valiosas conclusiones sobre la música de cine actual que no desvelaremos aquí a los lectores.

Desde luego, la organización de tal cantidad de ideas respecto a la música en la comunicación, implica una labor metódica y de espíritu multidisciplinar. Jesús Alcalde plantea sus explicaciones con una gran madurez y amplitud de miras, evidente por la gran cantidad de puntos de vista en los que apoya sus ideas (análisis, psicología, musicología, estética, filosofía). Su mente abierta, patente también cuando habla de los oyentes de hoy, y de la pluralidad de músicas que nos rodean, sus ejemplos, variadísimos y siempre acertados, las citas y referencias que hacen el texto más atractivo, nos invitan a hacer consultas, informarnos y reflexionar... hasta donde la escucha nos lleve.

María Sánchez-Archidona

Minucioso estudio del arte del canto **NULLA SFUGGE AL SUO SGUARDO**

Arturo Reverter ha escrito un libro rí sobre la voz y el canto, en el que confluyen un buen número de cuestiones fisiológicas, históricas, técnicas y musicales. En él describe el proceso fisiológico de producción y emisión de la voz, valorando al timbre como criterio dominante a la hora de clasificar las mismas. Éste es estudiado en sus diversas propiedades, deteniéndose en la génesis del vibrato, así como en los problemas que le atañen, para luego dedicar todo un capítulo al *pasaje de registro* (negado por algunos), de cuya peculiaridades ya se había ocupado antes el autor de este libro. También se detiene en la clasificación referida a la extensión vocal, mediante el desglose por cuerdas (de voces más agudas a más graves; y luego las tipologías infrecuentes, o muy alejadas en el tiempo, como esos *castriati* que exaltarán a Madame de Staël, Stendhal o Chateaubriand), a la vez que suministra reveladores ejemplos de cantantes destacados. Tras ello, hace inventario de los términos más empleados al tratar sobre el canto, con su detallada descripción, para concluir analizando la escritura canora de algunos colosos operísticos (algo así como las peculiaridades del *habla vocal* de Mozart, Verdi, Wagner y Strauss), añadiéndose un nuevo desglose de nombres ilustres, entre quienes estrenaron y difundieron sus obras, con sus propias características.

Para afrontar esta empresa, el libro avanza con gran tiento, no dando por supuesto casi nada. El autor realiza una paciente inmersión en las fuentes más variadas: italianas, francesas, anglosajonas, germánicas; también españolas. El impulso inicial de cada capítulo, a menudo bibliográfico, allana el camino a las opiniones personales del autor, a sus muchas apreciaciones, precisiones y matices. Con todo ello, en rigor asistimos a un concienzudo chequeo, mediante el que el arte del canto es estudiado en buena parte de sus múltiples facetas, encarándose según avanza con las dudas que pudieran plantearse. En cada paso hay rigor analítico, y es patente la voluntad de clarificación al tratar con conceptos no siempre fáciles, y con realidades a menudo huidizas, para todo lo cual el lenguaje empleado es fluido, preciso y muy ceñido al tema. De todas formas, por si las palabras en algún momento no bastaran

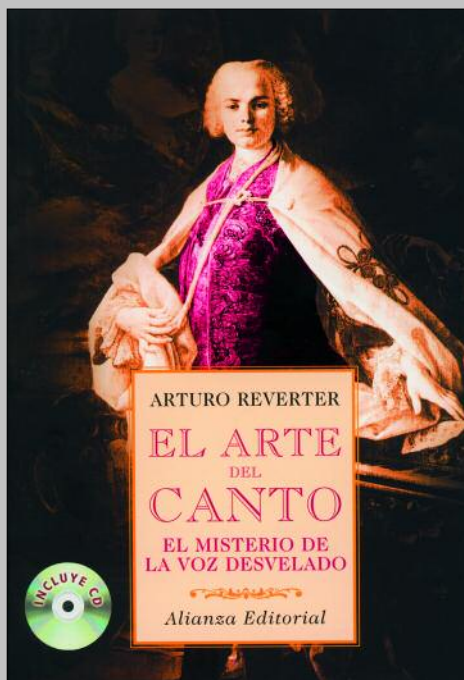
(posibilidad apuntada por el propio autor), la edición adjunta un CD con más de un centenar de esclarecedores ejemplos musicales, que sin duda ayudarán a la cabal comprensión de las cuestiones abordadas. Con todo, es útil que el lector posea un previo bagaje mínimo antes de ponerse a sobrenadar este libro, al que se llamó fluvial, o tendrá que regresar de continuo a sus páginas.

Una de las aportaciones más valiosas de esta obra de Reverter enlaza con el amplísimo campo semántico de los términos referidos al canto. Por la precisión con que son vertidos muchos conceptos, la misma apunta a una tarea de unificación de significados que no estaba ni mucho menos emprendida con rigor en España (aunque haya excepciones, como es el caso de Regidor Arribas), pues se observa que muchos de los que hablan y escriben en nuestro idioma sobre dicha materia no quieren decir lo mismo cuando se refieren al *pasaje de registro*, la *media voz*, el *falsetón reforzado*, el *filado*, etc., realidades todas de las que Reverter se ocupa con profusión, delimitándolas muy bien conceptualmente y obligando a tomar nota atenta. Al margen de esto, nos atañe el capítulo 21, en el que el trabajo explora la genealogía de la escuela española de canto, glosando las enseñanzas del pionero Manuel García, y su ramificada prolongación en el tiempo, con cita de otros exponentes patrios en el texto (Reart, Cordero...), o en la bibliografía (Viñas,

Cuartero, Vendrell).

Un libro de aliento tan caudaloso, que toca innumerables palos durante su recorrido, por fuerza había de deslizar alguna afirmación chocante, entre la rotunda ortodoxia de tantas otras. Sucede cuando menciona a la gran soprano inglesa Eva Turner, en quien reconoce a una penetrante Turandot, pero adjudica “una voz más bien delgada” (p. 23) a quien tenía una voz clara de extraña amplitud, movida sin esfuerzo aparente ni adicionales refuerzos. Mucho más inapelable es el dictamen que —a sólo unas líneas de distancia— se refiere a tres tenores de voces delgadas, Krebs, Equiluz y Devos, lo cual sugiere numerosos descartes antes de ser empleado con tanta finura el bisturí. Y en el sentido del inicio de este último párrafo, sorprende también que enca-bece una lista de *mezzos* que brillaron en el papel straussiano de Octavian (p. 264) con el nombre, grande también, de Maria Olczewska, a quien cabe considerar más bien contralto, por el color de los graves y su propia largura por abajo. Asimismo, quizá se podía haber facilitado en la bibliografía la pista de algún raro escritor de tema vocal que el texto sólo cita por el apellido. Y ya apenas queda otra cosa que insistir en la espléndida factura de este libro sobre el arte del canto y provincias aledañas, y en la pertinencia de sus revelaciones, que procurarán placer a muchos, y a todos, aprendizaje.

Joaquín Martín de Sagarmínaga



ARTURO REVERTER: El arte del canto. El misterio de la voz desvelado. Madrid, Alianza Editorial, 2008. 284 págs.

Un pianista recordado por otro

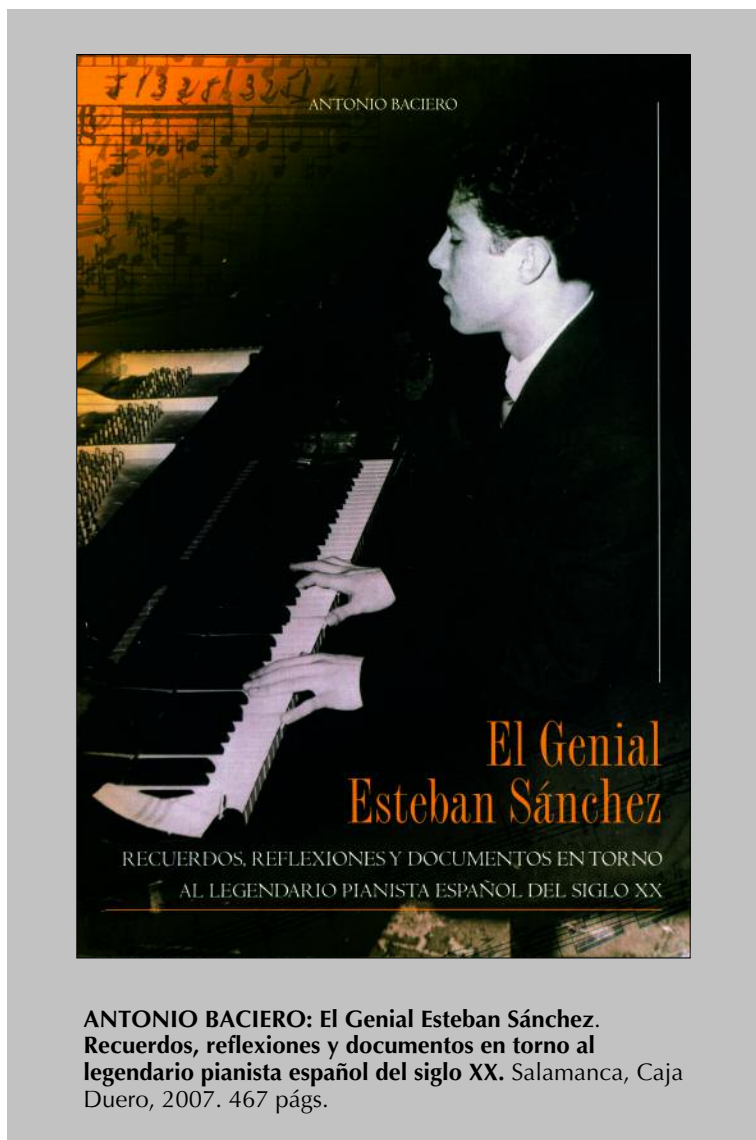
ESTEBAN SÁNCHEZ, LA MEMORIA DEL GENIO

Hacía falta. Era imprescindible que alguien recogiera en un libro la peripecia vital y la senda artística de Esteban Sánchez, el “más que genial” pianista extremeño, fallecido el 3 de febrero de 1997. Esteban, “genio oculto del piano español”, como escribió Enrique Franco, se acerca al lector en las páginas vivas, cercanas y profusamente documentadas de este libro entrañable y voluminoso. Su autor, el también pianista Antonio Baciero, amigo y compañero del biografiado, renuncia a la distancia objetiva del musicólogo para trazar una visión desde la admiración, el homenaje y la proximidad del amigo íntimo.

Un libro “atípico”. De “entusiasmos y excepciones”, como escribe el autor. Probablemente, no podía ser de otra forma. La personalidad desbordante, arrolladora y única de Esteban Sánchez no admite distancia ni la objetividad de bisturí. Tampoco su pianismo irrepentible. *El Genial Esteban Sánchez* es un libro redactado desde el afecto, desde la amistad con el personaje y la admiración por el pianista. El título, rotundo, no deja duda: “Genial” con mayúscula. También el sumario, que informa con precisión: “Recuerdos, reflexiones y documentos en torno al legendario pianista español del siglo XX”.

Pero se equivoca quien piense que Baciero, cabeza lúcida bien nutrida de vivencias *estebanianas*, vierte un perfil monocorde y hagiográfico del “legendario” pianista y amigo. El autor se arma de infinidad de datos *objetivos*, de hechos incontestables, de documentos, críticas y juicios de innumerables personas que trataron al biografiado para compensar cualquier subjetividad, aunque bien es verdad que, fiel a la amistad, priva al lector del ámbito más privado y personal del biografiado. Quizá la figura de Esteban se engrandeciera aún más con el conocimiento de ese ámbito íntimo que podría explicar algunas de sus pautas vitales. Probablemente, falte aún tiempo y distancia para penetrar en él.

La calibrada combinación entre afecto sin condiciones al “Genio” de Esteban Sánchez y el rigor que aportan los datos y los múltiples testimonios que enriquecen las 467 documentadísimas páginas del libro constituye quizá la clave de una publicación que se dis-



ANTONIO BACIERO: El Genial Esteban Sánchez. Recuerdos, reflexiones y documentos en torno al legendario pianista español del siglo XX. Salamanca, Caja Duero, 2007. 467 págs.

fruta en plenitud, viva y rigurosa a un tiempo. Un recorrido por la vida del genio perfilado casi día a día. Sus amigos, sus alumnos, su familia y sus colegas de profesión hablan y vierten recuerdos y vivencias. Pocos libros existen tan profusamente documentados. Antonio Baciero cuenta, describe y opina. Pero también recoge y reproduce con admirable objetividad y rigor lo que cuentan y escriben decenas y decenas de personas que tuvieron la fortuna de conocer y tratar al “Genio”.

Antonio Gallego escribe en uno de los tres prólogos —los otros dos están firmados por Teresa Berganza y Piero Gamba, personajes ambos muy próximos a Esteban— que en el libro “emer-

ge la figura del gran artista que fue Esteban Sánchez, pero también su perfil de hombre bueno, generoso, apasionado por todo lo noble —incluido el vinillo de la tierra—, desdeñoso con lo intrascendente, una de las personas más auténticas, tiernas y deliciosas que he conocido en mi vida. Este libro será, ya lo es, el vademécum de los admiradores y estudios de Esteban”. Baciero salva y rescata la información y la memoria de Esteban y las pone al servicio de todos. También de los estudiosos y aficionados que en el futuro quieran ahondar en el conocimiento del inolvidable artista extremeño.

Justo Romero

Memoria de un violinista español **CLAMAR EN EL DESIERTO**

La figura de Abel Mus resulta para muchos melómanos completamente desconocida. Sólo quienes, de un modo u otro, llegaron a tomar contacto con su quehacer pedagógico, con su labor artística o con su faceta humana, recuerdan con afecto y respeto la vida del violinista. Nunca lo conocí, pero me hablaban de él los músicos del Liceo barcelonés de los setenta, cuando yo era todavía un estudiante, y algunos músicos de la Nacional, donde aún permanecen algunos de los que fueron sus alumnos. Los testimonios recibidos siempre daban cuenta de su calidad personal y de su gran capacidad pedagógica y artística. Y es que la vida de Abel Mus responde al paradigma de tantos músicos españoles, que durante gran parte del pasado siglo clamaron en el desierto, y en un medio adverso cuando no decididamente hostil, fueron capaces de construir una notable biografía musical con las exclusivas herramientas de su voluntad y de su vocación.

El año pasado se conmemoraba el centenario de su nacimiento y con tal motivo, el ayuntamiento de su Burriana natal patrocinó diversas iniciativas para honrar su memoria. De entre todas ellas, destaca la publicación de este libro de Daniel Gil, que constituye una saludable y valiosa aportación para rescatar del olvido la figura del músico. Daniel Gil, violinista a su vez, ha tenido acceso al archivo familiar en el que reposaban, meticulosamente ordenados, documentos, partituras, programas, fotografías... Con esos mimbres, y con indudable instinto para explotar el atractivo novelesco de los avatares vividos por el protagonista, Gil urde un relato interesante y ameno que arroja mucha luz, no sólo sobre la biografía del artista, sino también sobre el páramo musical de la España del pasado siglo. Un ligero pulido de estilo hubiera dotado al libro, además, de un nivel literario parejo al que sin duda posee desde el punto de vista histórico y documental.

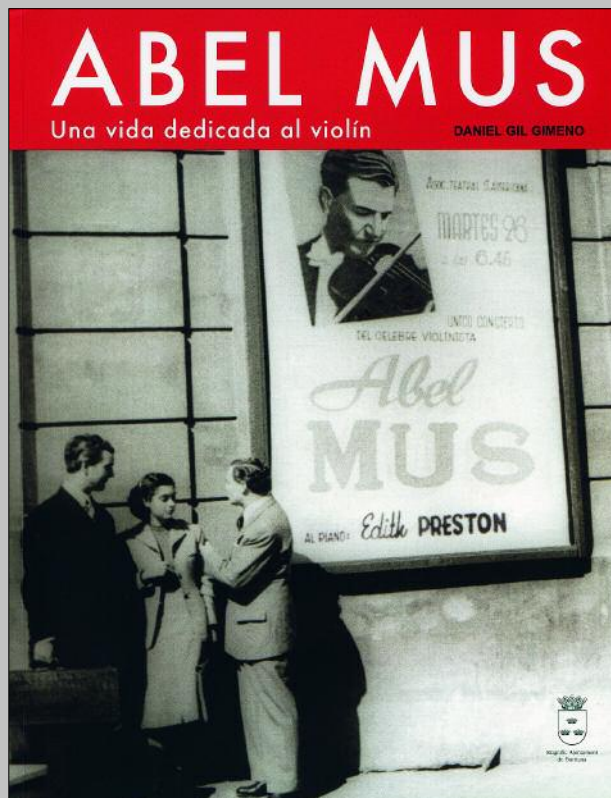
Abel Mus, hijo de un barbero de Burriana, tras recibir las enseñanzas elementales de Vicente Tárrega, hermano del célebre guitarrista, se traslada con su familia a París, donde permanece once años y recibe clases de Bilewski, Brun y Nadaud (magnífica la secuencia fotográfica donde se muestra la evolución de la postura violinística

de Mus tras su paso por las aulas de Bilewski, pág. 46). Cuando su prestigio comienza a crecer en Francia (recitales en las salas Gaveau y Pleyel), la crisis del 31 le obliga a regresar a España. Durante la Segunda República, Mus permanece entregado en cuerpo y alma a su gran proyecto pedagógico: el Conservatorio de Castellón. Con la llegada de la contienda civil, los planes artísticos y didácticos quedan truncados. El bando republicano lo encierra por dos veces. Primero lo acusan de fascista por no haber ingresado en la UGT. Luego, de comunista por haber dirigido Radio Valencia. Terminada la guerra, volverá a ser encarcelado, pero esta vez bajo la acusación franquista de haber colaborado con las Brigadas Internacionales y haber compuesto el himno del Batallón Mateotti. (Convendrán conmigo en que, como aportación a la "memoria histórica", no está nada mal).

Tras las etapas de cárcel y depuración, a partir de 1945 se abren para Mus tiempos mejores. Se crea la Orquesta Municipal de Valencia, donde ingresa como concertino. En ese puesto permanecería casi treinta años, y su labor sinfónica sólo habría de ser interrumpida por sus recitales y conciertos como solista por toda España y

por sus dos experiencias internacionales de mayor calado. La primera fue un largo periplo americano por Argentina y Chile durante el cual realizó diversas grabaciones de música española para el sello Odeón. La otra, su valiosa contribución, al lado de otros solistas de la Orquesta de Valencia, a la creación y puesta en marcha de la Orquesta Sinfónica de El Cairo. A comienzos de los setenta, Mus abandona la Orquesta Municipal de Valencia, pero su vida artística todavía se prolongará durante algunos años al ser requerido como concertino por la Orquesta del Gran Teatro del Liceo. En el coliseo barcelonés escribe el último capítulo de su biografía profesional.

Daniel Gil bucea de manera rigurosa, documentada y entusiasta en los perfiles de un violinista que, si bien no rayó a la altura de Arbós o de Manén, constituye un ejemplo de solvencia y honestidad artística que los músicos y los melómanos españoles deberíamos proteger contra los inevitables embates del olvido. A ello contribuye decisivamente este libro, de presentación muy cuidada, prologado por García Asensio e iluminado con un sinfín de interesantes documentos gráficos.



DANIEL GIL GIMENO: Abel Mus, una vida dedicada al violín. Prólogo de Enrique García Asensio. Ayuntamiento de Burriana, 2007. 290 págs.

LA GUÍA DE SCHERZO

NACIONAL

ALICANTE

SOCIEDAD DE CONCIERTOS

3-XI: Elisso Virsaladze, piano.

11: Cuarteto Emerson.

17: Saleem Abboud Ashkar, piano.

BARCELONA

1,2-XI: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña [www.obc.es]. Rachael Worby. Música de cine. (Auditori [www.auditori.com]).

7: Academia 1750. Farran James. Bagger, Mozart. (Auditori).

7,8,9: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Giovanni Antonini. Dejan Ladic, piano. Haydn, Kraus, Mozart. (Auditori).

11: Martha Argerich, piano; Misha Maiski, violonchelo. (Ibercamera [www.ibercamera.es]. Palau).

13: Cuarteto Casals. Claudio Martínez Mehner, piano. Schubert, Beethoven, Brahms. (Auditori).

14,15,16: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Víctor Pablo Pérez. Rafal Blechacz, piano. Geerhard, Saint-Saëns, Brahms. (Auditori).

16: Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. José Ramón Encinar. Bayo, Pierotti, Bros, Peña. Vives, *Doña Francisquita* (versión de concierto) (Palau [www.palaumusica.org]).

17: Cuarteto Arts. Borodin, Chaikovski. (Auditori).
— Christian Zacharias, piano. Haydn, Schumann. (Euroconcert [www.euroconcert.org]. Palau).

21,22,23: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Víctor Pablo Pérez. Iris Vermillion, mezzo. Mahler, Bruckner. (Auditori).

23,27: Orquesta de la Academia del Gran Teatro del Liceo. Alessandro Vitiello. Rey, Barcellona. Haendel. (Teatro del Liceo).

25: Alfred Brendel, piano. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert. (Ibercamera. Palau).

— Oriol Saña, violín; Albert Guinovart, piano. Guinovart. (Auditori).

27: BCN 216. Ernest Martínez Izquierdo. Saariaho. (Auditori).

29,30: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Ernest Martínez Izquierdo. Sibelius, Saariaho. (Auditori).

GRAN TEATRO DEL LICEO
WWW.LICEUBARCELONA.COM

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Ros-Marbà. Pasqual. Bell, Sala, Tézier, Ketelsen. **11,13,14,16,17,18,21-XI.**

BILBAO

ABAO
WWW.ABAO.ORG

I DUE FOSCARI (Verdi). Palumbo,

ORQUESTA DE CÓRDOBA Días 7 y 9 de noviembre – 2008 Gran Teatro de Córdoba

“Madama Butterfly”
G. PUCCINI

Hiroimi Omura - Francesca Franci -
Manuel Lanza - Carlos Durán -
Celestino Varela - Joseph Ferrer -
Mª Dolores García

CORO DE ÓPERA CAJASUR

ORQUESTA DE CÓRDOBA
Dirección musical
Angelo Cavallaro

Día 13 de noviembre – 08

Gran Teatro de Córdoba

Día 18 de noviembre 08:

KLagenfurt (Austria)

Día 19 de noviembre 08:

VIENA (Austria)

Día 20 de noviembre 08:

PRAGA (República Checa)

Día 21 de noviembre 08:

OLOUMOC (República Checa)

Redes S. Revueltas
Concierto para piano n° 1
S. Prokofiev

El sombrero de tres picos, suite n° 1

M. de Falla

Estancia, suite del ballet A.

Ginastera

Jeong-Won Suh, piano

ORQUESTA DE CÓRDOBA
Director: Manuel Hernández Silva

Día 28 de noviembre – 08

Gran Teatro Falla - Cádiz

VI FESTIVAL DE MÚSICA

ESPAÑOLA

Redes S. Revueltas
Alba de los caminos A. García Abril
(Estreno de la versión para orquesta)

El sombrero de tres picos, suite n° 1

M. de Falla

Estancia, suite del ballet A.

Ginastera

Paula Coronas, piano

ORQUESTA DE CÓRDOBA
Director: Manuel Hernández Silva

Lee. Nucci, Casanova, Mescheriakova, Muraro. **15,18,21,24-XI.**

TEATRO ARRIAGA
WWW.TEATROARRIAGA.COM

8-XI: Bach Collegium de Japón. Masaaki Suzuki. Bach.

CÁCERES

ORQUESTA DE EXTREMADURA
WWW.ORQUESTADEEXTREMADURA.COM

21-XI: Anne Manson. Charles Wet-herbee, violín. Brahms, Leshnoff, Schubert.

CASTELLÓN

AUDITORI

7-XI: Martha Argerich, piano; Misha Maiski, violonchelo.

22: Orquesta de Valencia. Josep Pons. Williams, Shostakovich.

26: The English Concert. Trevor Pin-nock. Haendel, Purcell.

JEREZ

TEATRO VILLAMARTA
WWW.VILLAMARTA.COM

6-XI: Daniel Müller-Schott, violon- chelo; Angela Hewitt, piano. Bach, Beethoven, Schumann.

21: Cuarteto Carmina. Sabine Meyer, Wolfgang Meyer, clarinetes. Wolf, Mozart, Brahms.

LA CORUÑA

SINFÓNICA DE GALICIA

WWW.SINFONICADEGALICIA.COM

21-XI: Carlo Rizzi. Vila, Mozart, Strauss.

28: Carlo Rizzi. Casey Hill, oboe. Corigliano, Stravinski.

MADRID

4-XI: Israel Camerata de Jerusalén. Avner Biron. James Galway, flauta.

Haydn, Rodrigo, Cimarosa, Mozart. (Juventudes Musicales [www.juvm- sicales-madrid.com]. Auditorio Nacio- nal [www.auditorionacional.mcu.es]).

5: Sinfónica de la BBC. Jirí Belohlá- vek. Shostakovich, Dvorák, Janáček, Maxwell Davies. (Ciclo Complutense [www.fundacionucm.es]. A.N.).

6: Orquesta de Cadaqués. Coro de Cámara del Palau de la Música Cata- lana. Neville Marriner. Montsalvatge, Beethoven. (Ibermúsica [www.iber- musica.es]. A.N.).

— Bach Collegium de Japón. Masaa- ki Suzuki. Bach. (Juventudes Musica- les. A.N.).

6,7: Orquesta de RTVE [www.rtve.es]. Juanjo Mena. Jaime Martín, flauta. Ibert. (Teatro Monu- mental).

7,8,9: Coro y Orquesta Nacionales

CDMC

AUDITORIO 400. MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Ronda de Atocha esquina c/Argumosa. Teléfono: 91 774 10 72
Web: http://cdmc.mcu.es

Todos los conciertos con acceso libre hasta completar el aforo

Lunes, 3 de noviembre, 19:30h.
Cuarteto Diotima

Luis de Pablo: Caricatura Amistosa *
Pilar Jurado: De Campanas y Rosas *

“Monográfico Alberto Posadas”

Lunes, 17 de noviembre, 19:30h.

PROGRAMA

LITURGIA FRACTAL **

1. Ondulado tiempo sonoro...

2. Modulaciones?

3. Órbitas?

4. Arborescencias +

5. Bifurcaciones

Modus Novus

Santiago Serrate, director

Ananda Sukarlan, piano

Susana Cermeño, arpa

Electroacústica LIEM

“Monográfico Jacobo Durán-Loriga.

50 años”

PROGRAMA

Lunes, 10 de noviembre, 19:30h.
Xiaofeng Wu, piano

Petit ensemble bleu,
Petit ensemble jaune**

“25 años de la Fundación Guerrero”

Antoñanzas, La isla perdida
(Homenaje a Albéniz),
Kammerkonzert

PROGRAMA

Raquel Rodríguez:

Imprevisaciones *

Alicia Díaz de la Fuente:

Homenaje *

Miguel del Barco: Goslando al

Maestro Guerrero *

Daniel Roca Arencibia: Reflexión *

Francisco Novel Sámano:

Variaciones Libres *

José Mª Sánchez-Verdú:

Estudio n° 2 *

Antón García Abril:

Variaciones Líricas

Tomás Marco: Quodlibet *

Lunes, 24 de noviembre, 19:30h.

Octeto Ibérico de Violonchelos

Elías Arizcuren, director

PROGRAMA

Mauricio Kagel: Motetes **

Sofía Gubauidulina:

La danza del sol **

Luis de Pablo: Ritornello ?

Jonathan Harvey: Cello octet **

* Estreno mundial

+ Encargo del CDMC

** Estreno en España

¡INSCRÍBASE YA
PARA PAGAR
MENOS!

midem 
The world's music community

Todo lo que la **música** tiene que decir

MIDEM: El mercado mundial de música

La música evoluciona a través de las personas. El MIDEM convoca a los profesionales de esta comunidad mundial, a los profesionales que crean y utilizan la música, a los que capturan las nuevas tendencias, ofrecen soluciones y establecen las normas en cada estilo musical.

Cada mes de enero, 9.000 de estos profesionales se reúnen para descubrir talentos ocultos y obtener nuevos contratos. Durante cuatro días tiene la ocasión de conocer a los actores clave de esta comunidad, venidos de todo el mundo, y escuchar todo lo que la música tiene que decirle.

Cuanto antes se inscriba, menos pagará*
de la tarifa para participar en el MIDEM
y en MidemNet Forum.

www.midem.com

Tfno.: 49 (0) 7631 17680

Email: info.germany@reedmidem.com

* Válido para todos los participantes sin stand.

MIDEM: 18-21 de enero de 2009 • MidemNet Forum: 17-18 de enero de 2009 • Palacio de Festivales, Cannes, Francia

consor.com

MIDEM® es un marca registrada de Reed MIDEM - Todos los derechos reservados.

 **Reed MIDEM**
A member of Reed Exhibitions

The world's music community



ORCAM

Lunes 24 de noviembre de 2008
19,30 h.
Sala Sinfónica. Auditorio Nacional

Andrés Gomis, saxofón
Jacques Mercier, director

W. A. Mozart Sinfonía nº 40 en Sol menor K. 540
Alberto Posadas Resplandor (poema lírico dedicado a Atón) *
A. Roussel Sinfonía nº 3 Sol menor, Op. 42

*Estreno absoluto. Obra encargo de la Fundación Autor y la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas.

Abono 4

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

Auditorio Nacional de Música
18 de noviembre, 22,30 horas

Concierto de Santa Cecilia

Ciclo Musical de la Comunidad de Madrid

Philippe Bach, director

Programa:

I Parte

Pasión cautiva de Consuelo Díez
Concierto para fagot y orquesta de Amando Blanquer

Salvador Aragón, fagot

II Parte

Concierto para orquesta de Béla Bartók

TEATRO REAL

Información: 91/ 516 06 60.
Venta Telefónica: 902 24 48 48.
Venta en Internet: teatro-real.com.
Visitas guiadas: 91/ 516 06 96.

IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO. Georg Friedrich Händel.

Noviembre: 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16; 20.00 horas; domingo, 18.00 horas.
Director musical: Paul McCreesh.
Director de escena: Jürgen Flimm.
Solistas: Isabel Rey (Nov. 2, 4, 6, 9, 11, 14, 16) / Ingela Bohlin (Nov. 5, 8, 10, 13, 15), Vivica Genaux (Nov. 2, 4, 6, 9, 11, 14, 16) / Anna Bonitatibus (Nov. 5, 8, 10, 13, 15), Marijana Mijanovic (Nov. 2, 4, 6, 9, 11, 14, 16) / Romina Basso (Nov. 5, 8, 10, 13, 15), Steve Davislum (Nov. 2, 4, 6, 9, 11, 14, 16) / Kobie van Rensburg (Nov. 5, 8, 10, 13, 15). Orquesta Titular del Teatro Real. Orquesta Sinfónica de Madrid.

PROYECTO PEDAGÓGICO Y PROGRAMA JOVEN: EL LABORATORIO DEL DR. FAUSTO.

Fernando Palacios.
Noviembre: 29; 18.00 h. Director musical: José Antonio Montaño.
Directora de escena y coreógrafa: Alessandra Panzavolta. Escenógrafo y figurinista: Francesco Calcagnini.
Alumnos del Conservatorio Superior de Danza de Madrid. Orquesta-Escuela de la Sinfónica de Madrid. Auditorio de la Universidad Carlos III de Madrid. Campus de Leganés.

DOMINGOS DE CÁMARA. Solistas de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Concierto II. Noviembre: 9; 12.00 h. Obras de Ferruccio Busoni, Eduardo Toldrá, Louis Spohr.

ÓPERA EN CINE: Il burbero di buon cuore. Vicente Martín y Soler

Noviembre: 16; 12.00 h.
RECITAL DE NICOLAU DE FIGUEIREDO, clave. Ciclo Händel. Noviembre: 27; 20.00 h. Obras de Joseph Haydn, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel y G. F. Händel / William Babel.

RECITAL DE JOSÉ HERNÁNDEZ PASTOR, contratenor. Ciclo Händel.

Noviembre: 29; 20.00 h. Jesús Fernández, archilaúd. Pierre Pitzl, viola de gamba. Nicolau de Figueiredo, clave. Obras de John Dowland, Henry Purcell, Arcangelo Corelli y Georg Friedrich Händel.

Christoph von Dohnányi. Schumann, Strauss. (Ibermúsica. A.N.).

18: Pierre-Laurent Aimard, piano. Carter, Bach, Beethoven, Schoenberg. (Grandes Intérpretes. Fundación Scherzo [www.scherzo.es]. A.N.).

19: Anne-Sophie Mutter, violín; Lam-

TEATRO DE LA ZARZUELA

Jovellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00.

Internet: <http://teatrodelaazarzuela.mcu.es>.
Director: Luis Olmos. Venta localidades: A través de Internet (servicaixa.com), Taquillas Teatros Nacionales y cajeros o teléfono de ServiCaixa: 902 33 22 11. Horario de Taquillas: de 12 a 18 horas.
Días de representación, de 12 horas, hasta comienzo de la misma. Venta anticipada de 12 a 17 horas, exclusivamente.

Conciertos Líricos de Zarzuela.

-Concierto I. Miércoles 5 de noviembre, a las 20:00 horas.
Carlos Álvarez, Luis Dámaso y Rocío Ignacio. Dirección Musical: Miguel Roa.
-Concierto II. Domingo, 9 de noviembre, a las 20:00 horas.

Ángeles Blancas, Ismael Jordi y Juan Jesús Rodríguez. Dirección Musical: Manuel Valdivieso.
Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro del Teatro de La Zarzuela.

El Rey que Rabió de Ruperto Chapí. Del 22 de noviembre de 2008 hasta el 11 de enero de 2009, a las 20:00 horas (excepto lunes y martes). Miércoles (día del espectador) y domingos, a las 18:00 horas. Dirección Musical: Miquel Ortega y José Miguel Pérez-Sierra. Dirección de Escena: Luis Olmos. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela. Entradas a la venta.

XV Ciclo de Lied. Lunes 3 de noviembre, a las 20 horas.
Ian Bostridge, tenor. Graham Johnson, piano. Programa: F. Schubert. Lunes 24 de noviembre, a las 20 horas. Olga Borodina, mezzosoprano. Dmitri Yefimov, piano. Programa: P. I. Chaikovski. S. Rachmaninov. Coproducen: Fundación Caja Madrid y Teatro de La Zarzuela.

bert Orkis, piano. Brahms, *Sonatas*. (Juventudes Musicales. A.N.).

20: Marie-Elisabeth Hecker, violonchelo; Katia Skavani, piano. (Liceo de Cámara. A.N.).

21,22,23: Orquesta Nacional de España. Leonard Slatkin. Joshua Bell, violín. Walton, Corigliano, Beethoven. (A.N.).

23: Camerata Anxanum. Canales, *Cuartetos*. (Siglos de Oro. Real Fábrica de Tapices).

25: Christian Zacharias, piano. Haydn, Schumann, Debussy. (Grandes Intérpretes. A.N.).

27,28: Orquesta de RTVE. Luca Pfaff. Carter, Chausson, Debussy. (T.M.).

28,29,30: Orquesta Nacional de España. Josep Pons. Gil Shaham, violín. Brahms. (A.N.).

MÁLAGA

FILARMÓNICA DE MÁLAGA
WWW.ORQUESTAFILARMONICADEMALAGA.NET

1-XI: Ewald Danel. Dvorák.
7,8: Petr Altrichter. Smetana, Martinu, Janáček.
21,22: Aldo Ceccato. Benedetto Lupo, piano. Mateos, Rachmaninov, Bartók, Ravel.

OVIEDO

AUDITORIO
WWW.PALACIOCONGRESOS-OVIEDO.COM

6-XI: Sinfónica de la BBC. Jirí Belohlávek. Christine Brewer, soprano. Wagner, Bruckner.

8: Le Concert d'Astrée. Emmanuelle Haïm. Léger, Berg. Haendel.

ÓPERA DE OVIEDO
WWW.OPERAOVIEDO.COM

THE RAKE'S PROGRESS (Stravinski). Agrest. Engel. Jeffery, Dunleavy, Miller, Patton. **23,25,27,29-XI.**

PAMPLONA

BALUARTE
WWW.BALUARTE.COM

11-XI: Sinfónica de Euskadi. Antone-llo Allemandi. Coral Andra Mari. Puccini, Dallapiccola, Respighi.

13,14: Sinfónica de Navarra. Orfeón Pamplonés. Jean-François Heisser. Ernest Martínez Izquierdo. Beethoven.

17: Anne-Sophie Mutter, violín; Lambert Orkis, piano. Brahms, *Sonatas*.

18: Arcadi Volodos, piano. Scriabin, Ravel, Schumann, Liszt.

21: Sinfónica de Navarra. Christopher Franklin. Juan Diego Flórez, tenor. Bellini, Rossini, Donizetti.

SAN SEBASTIÁN

FUNDACIÓN KURSAAL
WWW.FUNDACIONKURSAAL.COM

3-XI: Sinfónica de la BBC. Jirí Belohlávek. Shostakovich, Dvorák, Janáček, Maxwell Davies.

6: Le Concert d'Astrée. Emmanuelle Haïm. Léger, Berg. Haendel.

ORQUESTA SINFÓNICA DE EUSKADI
WWW.EUSKADIKOORKESTRA.ES

10,13-XI: Antonello Allemandi. Coral Andra Mari. Puccini, Dallapiccola, Respighi.

SANTANDER

PALACIO DE FESTIVALES
WWW.PALACIOFESTIVALES.COM

28-XI: Anima Eterna. Jos van Immerseel. Beethoven.

de España [ocne.mcu.es]. Pablo González. Irina Chistiakova, Nikita Storozhev. Rossini, Rivière, Prokofiev. (A.N.).

11: Anna Chierichetti, soprano; James Vaughan, fortepiano. García, Malibrán. (Siglos de Oro. Real Academia de Bellas Artes. Fundación Caja Madrid. [www.fundacioncajamadrid.es]).

13: Misha Maiski, violonchelo; Martha Argerich, piano. (Juventudes Musicales. A.N.).

13,14: La Risonanza. Roberta Invernizzi, soprano. Telemann, Haendel, Purcell. (Liceo de Cámara. Fundación Caja Madrid. A.N.).

13,14: Orquesta de RTVE. Adrian Leaper. Manuel Guillén, violín. Satie, De la Cruz, Stravinski, Poulenc. (T.M.).

14,15,16: Orquesta Nacional de España. Pedro Halffter. Josep Maria Colom, piano; Jeremy Joseph, órgano. Rueda, Schumann, Saint-Saëns. (A.N.).

16: Sinfónica NDR de Hamburgo.

SANTIAGO DE COMPOSTELA SEVILLA

REAL FILHARMONÍA DE GALICIA

Sábado 1 – 21.00 h
Auditorio de Galicia
Ciclo de Piano Ángel Brage
Olli Mustonen, piano

[Chaikovsky, Mustonen, Scriabin]

Jueves 6 - 21.00 h
Auditorio de Galicia
Real Filharmonía de Galicia
Paul Daniel, director
Lawrence Power, viola

[Soler, Bartók, Beethoven]

Domingo 9 - 21.00 h
Auditorio de Galicia
Sons da Diversidade
Manu Dibango

Jueves 13 - 21.00 h
Auditorio de Galicia
Real Filharmonía de Galicia
Paul Daniel, director
Eric Terwilliger, trompa
Ildikó Oltai, violín
Anna Alexandrova, violín

[Schnittke, Strauss, Haydn]

Jueves 20 - 21.00 h
Auditorio de Galicia
Real Filharmonía de Galicia
Cristoph Köning, director
Herbert Schuch, piano

[Brahms, Weiner, Beethoven]

VALENCIA

PALAU DE LA MÚSICA
WWW.PALAUDEVALENCIA.COM

7-XI: Orquesta de Valencia. Coro Filarmónico de Brno. Yaron Traub. Evans, Reiche. Brahms, *Un Réquiem alemán*.

9: Sinfónica de la BBC. Jirí Belohlávek. Dagmar Pecková, mezzo. Wagner, Bruckner.

11: Cuarteto Casals. Schubert, Beethoven, Brahms.

14: Orquesta de Valencia. Escolanía de Nuestra Señora de los Desamparados. Yaron Traub. Sol Gabetta, violonchelo. Mendelssohn, Britten, Chaikovsky, Elgar.

21: Orquesta de Valencia. Josep Pons. Williams, Shostakovich.

28: Orquesta de Valencia. Miguel Ángel Gómez Martínez. Iván Martín, piano. Sibelius, Grieg.

PALAU DE LES ARTS
WWW.LESARTS.COM

PARSIFAL (Wagner). Maazel. Herzog. Ventris, Dalayman, Nikitin, Leiferkus. **4,7-XI.**

LUISA MILLER (Verdi). Maazel. Puggelli. Anastasov, Álvarez, Montiel, Pedaci. **10,13,16,20,23,27-XI.**

TEATRO DE LA MAESTRANZA

Día 1 de noviembre 2008

HERBIE HANCOCK

Día 16 de noviembre 2008

CHRISTIAN ZACHARIAS

Obras de Haydn, Schumann y Debussy

Día 18 de noviembre 2008
(Sala de Prensa)

EN TORNO A... "GIULIO CESARE"

En colaboración con la Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera
Ciclo de conferencias-concierto

Días 22, 24, 26 y 28 de noviembre 2008

GIULIO CESARE

de Georg Friedrich Haendel
Dirección musical, Andreas Spering
Dirección de escena, Herbert Wernicke

Principales intérpretes: Lawrence Zazzo, Elena de la Merced, Pau Bordas, Tüva Semmingsen, David Hansen, José Julián Frontal, Davis Sagastume, Marina Rodríguez Cusí...

Orquesta Barroca de Sevilla
Coro de la A. A. del Teatro de la Maestranza
Coproducción del Gran Teatre del Liceu de Barcelona y la Ópera de Basilea

Día 29 de noviembre 2008
(Sala Manuel García)

CICLO HAENDEL
INTEGRAL DE LOS CONCERTI GROSSI

Orquesta de Cámara de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

VALLADOLID

AUDITORIO
WWW.AUDITORIODEVALLADOLID.ES



6,7-XI: Sinfónica de Castilla y León [www.oscyl.es]. Josep Pons. Falla, Turina, Shostakovich.

8: Sinfónica de la BBC. Jirí Belohlávek. Dagmar Pecková, mezzo. Wagner, Bruckner.

13,14: Sinfónica de Castilla y León. Dimitri Sitkovetski. José Miguel Asensi, trompa. Ravel, Enescu, Strauss, Rachmaninov.

25,26: Sinfónica de Castilla y León. Alejandro Posada. Gil Shaham, violín. Brahms, Chaikovsky.

TENERIFE

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE

www.ost.es

Información: 922849080
Venta telefónica de entradas: 902 317 327
Lugar: Auditorio de Tenerife (Santa Cruz)

14-XI: Lü Jia/B. Di Castri/Coros. Mahler.

21-XI: Lü Jia/P. Lewis. Obras de Beethoven y Schubert.

28-XI: J. de Eusebio/M. Baselga. Obras de Albeniz y Dvorák.

Lugar: Auditorio Teobaldo Power (La Orotava)

27-XI: J. de Eusebio/M. Baselga. Obras de Albéniz y Dvorák.
Lugar: Magma, Arte y Congresos (Adeje).

20-XI: Lü Jia. P. Lewis. Obras de Beethoven y Schubert.

ZARAGOZA

AUDITORIO
WWW.AUDITORIOZARAGOZA.COM

3-XI: Martha Argerich, piano; Misha Maiski, violonchelo.

4: Sinfónica de la BBC. Jirí Belohlávek. Christine Brewer, soprano. Wagner, Bruckner.

5: Orquesta de Cadaqués. Neville Marriner. Beethoven.

15: Cuarteto Emerson. Haydn, Shostakovich, Schubert.

18: Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Roger Norrington. Haydn, Mahler.

INTERNACIONAL

ÁMSTERDAM

ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW
WWW.CONCERTGEBOUWORKEST.NL

27,30-XI: Jaap van Zweden. Alexei Ogrinchuk, oboe. Wagenaar, Mozart, Shostakovich.

DE NEDERLANDSE OPERA
WWW.DNO.NL



MARCO POLO (Dun). Dun. Workman, Castle, Lundy, Ru. **7,10,13,16,18,21,23,26-XI.**

DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Haider. Schaaf. Bonnema, Hahn, Dorn, Wesseling. **29-XI.**

BERLÍN

FILARMÓNICA DE BERLÍN

WWW.BERLINER-PHILHARMONIKER.DE

1-XI: Simon Rattle. Alfred Brendel, piano. Haydn, Mozart, Brahms.
5,6,8,12,13,14: Simon Rattle. Maxim Vengerov, violín. Brahms.

DEUTSCHE OPER
WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE

LOHENGRIN (Wagner). Schönwandt.



Friedrich. Rootering. Botha, Schnit-zer, Schulte. **2,6-XI.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Rös-ner. Krämer. Hagen, Biber, Carlson, Ashwin. **4,22-XI.**

TURANDOT (Puccini). Tomasello. Fioroni. Lindstrom, Mus, Ventre, Los. **12,15,19-XI.**

LA TRAVIATA (Verdi). Abel. Frie-drich. Lungu, Dunaev, Brück, Fer-nandez. **20-XI.**

AIDA (Verdi). Allemandi. Alden. Jer-kunica. Mishura, Raspagliosi, Tanner. **28-XI.**

TANNHÄUSER (Wagner). Schirmer. Hams. MacAllister, Hagen, Michael, Brück. **30-XI.**

STAATSOPER
WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG

DIDO AND ÆNEAS (Purcell). Moulds. Cremonesi. Ugolin, Willcox, York, Ricci. **1,2,4-XI.**

COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Ettinger. Dörrie. Kammerloher, Samuil, Quei-roz, Ovende, Trekel.

7,10,13,20,23,28-XI.

HÖLDERLIN (Ruzicka). Ruzicka. Fis-cher. Henschel, Kataja, Mohr, O'Neill.

16,21,25,29-XI.

L'ITALIANA IN ALGERI (Rossini). Dantone. Lowery. Regazzo, Queiroz, Schröder, Yang. **30-XI.**

DRESDE

SEMPEROPER
WWW.SEMPEROPER.DE

EURYANTHE (Weber). Zimmer. Nemirova. Nylund, Eder, Vogt, Mar-tinsen. **2-XI.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Zim-mer. Freyer. Zeppenfeld, Breslik, Hennenberg, Rasmussen, Teuscher.

7,9,11,27-XI.

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Netopil. Mouchtar-Samorai. Trekel,



Selbig, Teuscher, Marquardt. **8,12,15,18-XI.**
ARIADNE AUF

NAXOS (Strauss). Rennert. Marelli. Vilsmaier, Junge, Bär, Ryan. **13,17,25-XI.**

COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Zimmer. Jenor. Selbig, Atanasov, Pohl, Homrich. **16,22-XI.**

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL (Mozart). Zimmer. Marelli. Mesgartha, Incontrera, Fally, Oliver. **19,21,23-XI.**

DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Zimmer. Krämer. Ketelsen, Dasch, Hartfiel, Atanasov. **26,29-XI.**

FLORENCIA

TEATRO COMUNALE
WWW.MAGGIOFIorentino.COM

SIEGFRIED (Wagner). Mehta. Fura



dels Baus. Zakhozhaev, Wilson, Uusitalo, Ress. **20,23,26,29-XI.**

FRANCFORT

OPER FRANKFURT
WWW.OPER-FRANKFURT.DE

THE TURN OF THE SCREW (Britten). Zorn. Pade. Rae, Cox, Karg, Mühleck. **1,8,21,23-XI.**

LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Böer. Jocelyn. Petean, Lisnic, Calleja, Marsh. **2,5,7,9,14,16-XI.**

FIDELIO (Beethoven). Weigle. Paulhofer. Mayer, Stensvold, Cox, Fontana. **6,13,15,20-XI.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Kell. Kirchner. Baldvinsson, Mylys, Joyce, Rae. **22-XI.**

I MASNADIERI (Verdi). Hamar. Peter. Mikitenko, Frank, Kim, Lazar. **30-XI.**

GINEBRA

GRAND THÉÂTRE
WWW.GENEVEOPERA.CH

LA DAMNATION DE FAUST (Berlioz). Nelson. Py. Garanca, Groves, White. **1,4,8-XI.**

LES CONTES DE HOFFMANN (Offenbach). Davin. Py. Laho, Doufexis, Cavallier, Huchet. **2,6,9-XI.**

DER FREISCHÜTZ (Weber). Nelson. Py. Rosen, Wimberger, Dehn, Huijpen. **7-XI.**

LONDRES

BARBICAN CENTRE
WWW.BARBICAN.ORG.UK



3-XI: Les Musiciens du Louvre. Marc Minkowski. Angelika Kirchsclager, Simon Keenlyside. Suppé, Lehár, Kálmán.

4: Les Arts Florissants. William Christie. Rameau.

8: Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Coro de la Ópera de Leipzig. Pendatchanska, Oprisanu, Secco, Pertusi. Riccardo Chailly. Rossini,



Pequeña Misa solemne.

9: Magdalena Kozená, mezzo; Malcolm Martineau, piano. Schulhoff, Novak, Martinu.

12: Sinfónica de la BBC. Jirí Belohlávek. Bruckner, *Quinta.*

13: Sinfónica de Londres. Marin Alsop. Jean-Yves Thibaudet, piano. Bartók, Liszt, Dvorák.

21,23: Sinfónica de Londres. Valeri Gergiev. Prokofiev.

28: Coro y Sinfónica de la BBC. Jakub Hrusa. Havelka, Hindemith, Orff.

SOUTH BANK CENTRE
WWW.SOUTHBANKCENTRE.CO.UK

1-XI: Orchestra of the Age of Enlightenment. Chaikovski.

2: Orquesta Philharmonia. Richard Hickox. Vaughan Williams.

5: Filarmónica de Londres. Mario Brunello, violonchelo. Vladimir Jurowski. Schumann, Shostakovich, Chaikovski.

6: Orquesta Philharmonia. Richard Hickox. Vaughan Williams.

7: Filarmónica de Londres. Gennadi Rozhdestvenski. Viktoria Postnikova, piano. Chaikovski.

8: London Sinfonietta. Oliver Knussen. Stockhausen.

11: Orquesta Philharmonia. Charles Dutoit. Rafal Blechacz, piano. Ravel, Chopin, Stravinski.

12: Filarmónica de Londres. Vladimir Jurowski. Kolja Blacher, violín. Debussy, Stravinski, Rachmaninov.

13: Orchestra of the Age of Enlightenment. Charles Mackerras. Mozart, Beethoven.

24: Orquesta de Cámara de Europa. Alexander Janiczek. Mitsuko Uchida,



piano. Stravinski, Mozart.

25: Orquesta Philharmonia. Charles Dutoit. Janine Jansen, violín. Beethoven, Mahler.

26: Filarmónica de Londres. Vladimir Jurowski. Hélène Grimaud, piano. Debussy, Rachmaninov, Chaikovski.

29: Sinfónica de la Radio de Baviera. Mariss Jansons. Mozart, Bruckner.

30: Orquesta Philharmonia. Vladimir Ashkenazi. Simon Trpceski, piano. Prokofiev, Rachmaninov, Chaikovski.

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN
WWW.ROH.ORG.UK

MATILDE DI SHABRAN (Rossini). Rizzi. Martone. Kurzak, Flórez, Beesley, Kasarova. **3,6,11-XI.**

HÄNSEL UND GRETEL (Humperdinck). Davis. Leiser, Caurier. Kirchsclager, Damrau, Silja, Allen. **29-XI.**

MILÁN

TEATRO ALLA SCALA
WWW.TEATROALLASCALEA.ORG

DIE LUSTIGE WITWE (Lehár). Fisch. Pizzi. Hartmann, Westbroek, Wilson. **2,7,8,11,16,18,19,21,23-XI.**

MÚNICH

FILARMÓNICA DE MÚNICH
WWW.MPHIL.DE

1-XI: Christian Thielemann. Gidon Kremer, violín; Elisabeth Hecker, chelo. Schnittke, Chaikovski.

5,6: Christian Thielemann. Alfred Brendel, piano. Beethoven, Mozart.

11,12: Krzysztof Penderecki. Coro Filarmónico. Pasichnyk, Soloviy, Wolak, Hagen. Zielenski, Górecki, Penderecki.

21,22,23: Kent Nagano. Marino For-



menti, piano. Messiaen, *De los cañones a las estrellas.*

STAATSOOPER
WWW.STAATSOOPER.DE

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL (Mozart). Bolton. Duncan.



Gritton, Strehl, Conners, Silvestrelli. **1,4,6-XI.**

EVGENI ONEGIN (Chaikovski). Nagano. Warlokowski. Grötzinger, Iveri, Kwicien, Breslik. **2-XI.**

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Meister. Konwitschny. Salminen, Kampe, Muzek, Oesch. **8,11,15-XI.**

WOZZECK (Berg). Nagano. Kriegenburg. Volle, Müller, Conners, Schuster. **10,13,16,20,23-XI.**

TAMERLANO (Haendel). Bolton. Audi. Daniels, Ainsley, Fox, Beaumont. **22,26,29-XI.**

LUISA MILLER (Verdi). Zanetti. Guth. Pertusi, Secco, Maximova, Lucie. **24,27,30-XI.**

WERTHER (Massenet). De Billy. Rose. Giordano, De Carolis, Conners, Trebes. **28-XI.**

NUEVA YORK

METROPOLITAN OPERA
WWW.METOPERA.ORG

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Summers. Racette, Zifchak, Aronica, Croft. **1,4,8,11,15,19,22-XI.**

DOCTOR ATOMIC (Adams). Gilbert. Cooke, Arwady, Finley, Fink. **1,5,8,13-XI.**

LA TRAVIATA (Verdi). Carignani. Harteros, Giordano, Dobber. **3,6,12,15,20-XI.**

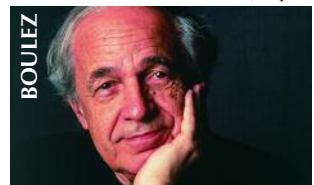
LA DAMNATION DE FAUST (Berlioz). Levine. Graham, Giordani, Relyea. **7,10,14,18,22,25,29-XI.**

PIKOVAIA DAMA (Chaikovski). Ozawa. Guleghina, Palmer, Heppner, Delavan. **21,24,29-XI.**

TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Barenboim. Dalayman, DeYoung, Seiffert, Pape. **28-XI.**

PARÍS

3-XI: Staatskapelle Berlin. Pierre Boulez. Dorothea Röschmann, sopra-



no. Mahler. (Sala Pleyel [www.salle-pleyel.fr]).

5: Les Musiciens du Louvre. Marc Minkowski. Angelika Kirchsclager, mezzo; Simon Keenlyside, barítono. Strauss, Offenbach, Kálmán. (Teatro de los Campos Elíseos).

12: Orquesta de París. Yutaka Sado. Cédric Tiberghien, piano. Dvorák, Brahms. (S. P.).

13: Bach Collegium de Japón. Masaaki Suzuki. Bach. (T. C. E.).

14: Coro y Orquesta Barrocos de Ámsterdam. Ton Koopman. Piau, Chappuis, Mertens. Bach, *Misa en sí menor.* (S. P.).

15: English Chamber Orchestra. Karel Chichon. Chapí, Barbieri, Luna, Lecuona. (T. C. E.).

19,20: Orquesta de París. Christoph Eschenbach. Brahms. (S. P.).

19,27: Orquesta Nacional de Francia. Kurt Masur. Louis Lortie, piano. Liszt, Bruckner. (Châtelet).

22: Sinfónica NDR de Hamburgo. Christoph von Dohnányi. Schumann, Strauss. (S. P.).

23: Coro y Orquesta de la Ópera Nacional de Lyon. Evelino Pidò. Jaho, Vinco, Ganassi, Custer. Donizetti, *Anna Bolena* (versión de concierto). (T. C. E.).

— Cuarteto Casals. Beethoven, Brahms. (Châtelet).

24: Sinfónica de Navarra. Christopher Franklin. Juan Diego Flórez, tenor. Bellini, Rossini, Donizetti. (T. C. E.).

26: Grigori Sokolov, piano. Mozart. (T. C. E.).



27: Christian Zacharias, piano. Haydn, Schumann, Debussy. (T. C. E.).

28: Filarmónica de Radio Francia. Leonard Slatkin. Joshua Bell, violín. Purcell, Corigliano, Chaikovski. (S. P.).

29: Orquesta de los Campos Eliseos. Collegium Vocale de Gante. Philippe Herreweghe. Landshammer, Speer, Gilchrist. Haydn, *La Creación*. (T. C. E.).

— Orquesta Barroca de Friburgo. Coro de Cámara RIAS. René Jacobs. Croft, Pendatchanska, Fink. Mozart, *Idomeneo* (versión de concierto). (S. P.).

30: Sinfónica de la Radio de Baviera. Mariss Jansons. Mozart, Bruckner. (T. C. E.).

OPÉRA BASTILLE

WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

RIGOLETTO (Verdi). Oren. Savary. Secco, Pons, Sigmundsson, Cigni. **2-XI.**

PRIHODY LISKY BYSTROUSKY (Janáček). Russell Davies. Engel. Rasilainen, Lagrange, Kuebler,

Bracht. **4,7,9-XI.**
TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Bichkov. Sellars. Forbis, Selig, Meier, Lukas. **3,6,13,18,21,26,30-XI.**
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Hengelbrock. Fura dels Baus. Mthey, Sobotka, Braun, Bengtsson. **17,19,22,25,27,29-XI.**

PALAIS GARNIER

WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

PRODANÁ NEVESTA (Smetana). Belohlávek. Deflo. Bryjak, Dike, Oelze, Kocán. **2-XI.**

FIDELIO (Beethoven). Cambreling. Simons. Gay, Held, Denoke, Selig. **25,28-XI.**

THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES

WWW.THEATRECHAMPELYSEES.FR



COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Spinosi. Génovèse. Cangemi, Shaham, Meli, Pisaroni. **12,16,18,22-XI.**

VIENA

MUSIKVEREIN

WWW.MUSIKVEREIN.AT

1-XI: Staatskapelle Berlin. Wiener Singverein. Pierre Boulez. Dorothea Röschmann, Petra Lang. Mahler, *Segunda*.

2: Staatskapelle Berlin. Daniel Barenboim. Thomas Quasthoff, barítono. Mahler.

5,6: Sinfónica de Viena. Fabio Luisi. Beethoven, Schumann.

9,11: Robert Holl, barítono; Andrés Schiff, piano. Shostakovich, Musorgski.

11: Sinfónica de la Radio de Berlín. Wiener Singverein. Bertrand de Billy. Berlioz, *Réquiem*.

13: Till Fellner, piano; Lisa Batiashvili, violín; Adrian Brendel, piano. Beethoven, Bartók, Debussy.

14,16: Sinfónica de Viena. Vladimir Fedoseiev. Mendelssohn, Schnittke, Shostakovich.

20: Martha Argerich, piano; Misha Maiski, violonchelo.

21,22: Orquesta Nacional de Francia. Kurt Masur. Louis Lortie, piano. Beethoven, Bruckner. / Nelson Freire, piano. Beethoven, Bruckner.

25: Anne-Sophie Mutter, violín; Lambert Orkis, piano. Brahms, *Sonatas*.

WIENER STAATSOPER

WWW.WIENER-STAATSOPER.DE

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Schirmer. Stoyanova, Reinprecht, Selinger, Eröd. **2-XI.**

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Soltesz. Tro Santafé, Osborn, Sramek, Jenis. **9-XI.**

OTELLO (Verdi). Fischer. Stoyanova,

Botha, Grundheber. **11,14,18,22-XI.**

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Nelsons. He, Talaba, Daniel. **13,15-XI.**

LOHENGRIN (Wagner). Segerstam. Nylund, Baechie, Anger, Smith. **16,19,23-XI.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Halász. Gheorghiu, Reinprecht, Fink, Simu. **21,25-XI.**

SALOME (Strauss). Segerstam. Hintermeier, Voigt, Siegel, Koch. **24,27,30-XI.**

TOSCA (Puccini). Halász. Crider, Cura, Ramey. **29-XI.**

ZÜRICH

OPERNHAUS

WWW.OPERNHAUS.CH

AIDA (Verdi). Gómez Martínez, Joël. Angella, D'Intino, Kohl, Licitra. **2-XI.**

IL SEGRETO DI SUSANNA (Wolf-Ferrari). / GIANNI SCHICCHI (Puccini). Santi. Asagaroff. Marfisi, Rumetz, Schlüssel. **2,7-XI.**

THE GREEK PASSION (Martinu). Gullberg. Jensen. Magee, Janková, Saccá, Muff. **9,12,15,23,27,29-XI.**

CARMEN (Bizet). Hamar. Hartmann. Kasarova, Shicoff, Moody, Bermúdez. **14,18,22-XI.**

DIE WALKÜRE (Wagner). Jordan. Wilson. Nikiteanu, Salminen, Vogel, Skelton, Silins. **16,19,30-XI.**

DAS RHEINGOLD (Wagner). Jordan. Wilson. Nikiteanu, Danieluk, Vogel, Macias. **20,26-XI.**

¿Fotocopias o escaneas?

Si en tu empresa o institución se fotocopian o escanean libros y revistas, solicita la licencia en



CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS REPOGRÁFICOS

tel.: 91 702 19 71

licencias@cedro.org

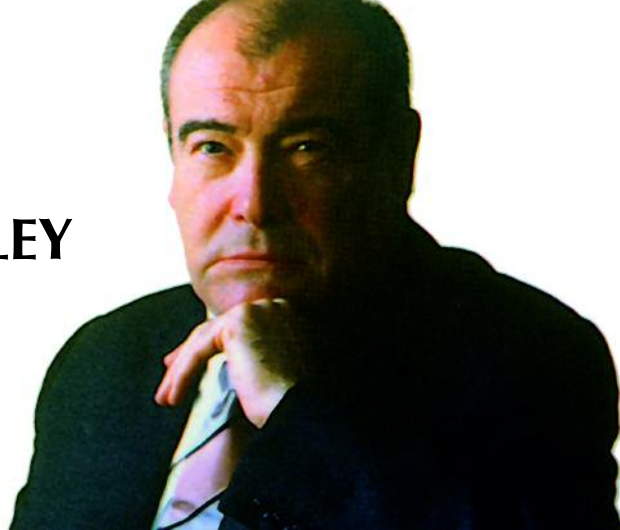
www.cedro.org

Licencia de CEDRO

1. *f. Der. Autorización* para fotocopiar y escanear fragmentos de libros y revistas respetando los derechos de sus autores y editores.

2. *f. Certificado* de calidad legal: la licencia facilita a empresas e instituciones el cumplimiento de la Ley de Propiedad Intelectual.

ADIÓS A VERNON HANDLEY



Malcolm Cowthers

Siempre estaba solo. Ningún músico llamó a Vernon Handley por su nombre de pila, siempre fue un hombre serio, algo peculiar. Nació en Enfield en la pobreza y gracias a su propio esfuerzo consiguió estudiar en Oxford. Cuando era niño le llamaban Tod (andar un poco a trompicones) por su extraña y patosa forma de caminar. Y el nombre le iba bien porque nunca superó una cierta torpeza en el podio. Sin embargo, lo que hizo ahí, y mejor que nadie, fue interpretar la música de su país con un infalible instinto por sus colores naturales y el rechazo de que todo sonara igual. Con su muerte, hemos perdido no sólo al último intérprete especialista de la música británica sino también al único director que se atrevió a oponerse a las fuerzas de la globalización consiguiendo así un nombre como maestro de una especialidad.

No estoy escribiendo tanto un lamento nostálgico para un interprete entregado como un toque de atención a la profesión musical que ha renunciado a sus pasiones peculiares. Echen un vistazo. Los maestros de la música antigua como Hogwood y Norrington, que hace una década abogaban por Couperin y Corelli, están ahora intentando vender a Schumann y Stravinski. A experimentalistas de la vanguardia que antes querían su música recién hecha e impresa ahora les da por Bach y Bruch. Tod Handley defendió la música que amaba y para de contar. Hombre natural, de costumbres sencillas, le tomaron por un vendedor de discos cuando en 1985 apareció para recoger un premio *Gramophone* por el concierto de Elgar que había grabado con un joven y díscolo solista que se sublevó contra las escuelas Menuhin y Juilliard. El premio lanzó la carrera de Nigel Kennedy y éste nunca olvidó al maestro. Pidió a Tod que dirigiera su retorno a los Proms de la BBC este último verano, pero la enfermedad deshizo la propuesta. Fue en el Prom dedicado a Vaughan Williams cuando se hizo publico el fallecimiento de Tod, un digno tributo.

Su modo robusto y nada sentimental de tocar a Elgar fue reforzado por un sentido fraternal de lucha. Él no era más que un chico pobre de donde da la vuelta el aire y que llegó a hablar por una nación. Las sinfonías de Vaughan Williams que grabó para EMI son singulares porque rechazan el pastoralismo "bonito". Para Tod, esta música tenía vigor intelectual y así la trató, con todas sus asperezas. Amaba toda la música que hablaba su lenguaje e hizo que varios compositores sonaran más interesantes de lo que uno podía haber imaginado. Bax, Bantock, Bliss, Bush, Finzi, Holbrooke, Milner y Moeran encontraron en Tod un defensor que cambió su música por completo. Hizo la primera grabación de más de cien obras y solía decir que el hecho de ser conocido como director de música británica había hecho daño a su carrera. Pero luego añadía de soperón: "Lo hago porque creo que un director británico debe hacerlo". Amén. Como discípulo de sir Adrian Boult, escuchaba por encima de todo la llamada del deber.

En principio tenía que haber estado estudiando filología en Oxford pero pasaba bastante más tiempo con orquestas y coros aficionados. Escribió a Boult pidiendo permiso para asistir a uno de sus ensayos y el director, al encontrar un alma gemela, le tomó bajo su protección y le recomendó a la Sinfónica de Bournemouth. De ahí fue a Belfast y Liverpool, pero pasó más tiempo con la Orquesta de Guilford, una ciudad dormitorio cercana a Londres en la que el ayuntamiento le permitió dirigir lo que quería, que solía ser pura y llanamente música inglesa, aunque huel-

que decir que podía dirigir Beethoven y Debussy como los mejores. Pero Tod no sentía ninguna necesidad de competir con nadie. Y si a veces se quejaba de que no fuera lo suficientemente *posh* como para dirigir las orquestas "internacionales" londinenses, también decía que estaba más feliz pudiendo elegir su música sin presiones comerciales. Pasó unos años de la década de 1980 con una orquesta sueca y luego con una de Australia Occidental, pero era mal viajero. Vivía en una casa en Gwent, era aficionado a fotografiar pájaros y aceptaba casi todas las invitaciones que llegaban de los colegios para dirigir sus orquestas de estudiantes.

Los directores de orquesta no son conocidos por aceptar sus limitaciones, y generalmente su ambición no conoce fronteras. Tod perteneció a una especie a extinguir que rechazaba la exigencia norteamericana de que los maestros tengan que ser capaces de dirigir todo con igual serenidad, sea Bach, Boulez o arreglos de los Beatles. Creía que el deber de un director era expresar la música que más le impresionaba. Fue el último director británico especialista en la música de su propio país. Aún quedan un par de ellos en otros lugares —Michel Plasson con la música francesa en Toulouse y Christian Thielemann con los románticos alemanes en Múnich— pero esa especie de forofo de la música inglesa ha cedido a los encantos de los lugares extranjeros. Andrew Davis y Richard Hickox están ahora dirigiendo ópera en Chicago y Sidney. Barry Wordsworth y Martyn Brabbins son los próximos contendientes pero también tienen los ojos puestos en otras cosas. El excelente Prom de Brabbins dedicado a Vaughan Williams fue emparejado disfuncionalmente con el ladrillo arquitectónico de Xenakis.

No es difícil entender por qué se distraen. Hoy los jóvenes directores quieren hacer Mahler o Shostakovich porque es lo que hace más ruido y agrada a las orquestas que les contratan. Ningún director actual de menos que 30 años es capaz de decir algo de valor sobre Mahler y Shostakovich, y menos que ninguno el genial Gustavo Dudamel, tan irresistible con los ritmos latinos pero tan aburrido y poco original en la angustia cromática. ¿Por qué la industria musical no ha permitido a los intérpretes seguir sus instintos naturales y ser fieles a sí mismos? Necesitamos encontrar otro Tod. Si no lo hacemos vamos a tener un futuro de intérpretes multiuso, que valen para todo pero no destacan en nada.

Norman Lebrecht

LO MEJOR DE HANDLEY

Bax: *Sinfonías* (Chandos, 2003).

Elgar: *Concierto para violín y orquesta*. NIGEL KENNEDY (EMI, 1984). — *Concierto para violonchelo y orquesta*. NATHALIE CLEIN (EMI, 2007).

Moeran: *Concierto para violín*. LIDIA MORDKOVICH (Chandos, 1990).

Vaughan Williams: *Sinfonías* (EMI 1970 y ss).



COLECCIÓN ESTUDIOS

Manuel de Falla: La vida breve

Estudios: Yvan Nommick, Begoña Lolo, Jean-Dominique Krynen y José Miguel Castillo. 1997.

Serie 'Música', 1.
24,00 €

Falla-Chopin. La música más pura

Edición: Luis Gago.
Estudios: Jim Samson, Roy Howat, Paolo Pinamonti y Víctor Estapé. 1999.

Serie 'Música', 2.
24,00 €



Manuel de Falla e Italia

Edición y prólogo: Yvan Nommick.
Estudios: Montserrat Bergadà, Elena Torres y Stefano Russomanno. 2000.

Serie 'Música', 3.
24,00 €

Música española entre dos guerras, 1914-1945

Edición y prólogo: Javier Suárez-Pajares.
Estudios: Emilio Casares Rodicio, Yvan Nommick, Elena Torres, Christiane Heine, María Nagore Ferrer, Consuelo Carredano, Samuel Llano y Yolanda Acker. 2002.

Serie 'Música', 4.
24,00 €

COLECCIÓN FACSIMILES

La vida breve

Facsimil del manuscrito XXXV A1 del Archivo Manuel de Falla.
Edición: Antonio Gallego. 1997.

Serie 'Manuscritos', 1.
60,00 €

Fuego fatuo

Edición facsimil de los manuscritos 9017-1, LII A2, A4, A6, A9, A10 del Archivo Manuel de Falla.
Edición y estudio: Yvan Nommick. 1999.

Serie 'Manuscritos', 2.
114,00 €

Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)

Edición: Yvan Nommick.
Estudios: Yvan Nommick y Francesc Bonastre. 2001.

Serie 'Documentos', 1.
84,00 €

Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello

Edición crítica de la partitura y facsimil de los manuscritos fundamentales de la obra.
Edición y estudio: Yvan Nommick. 2003.

Serie 'Manuscritos', 3.
114,00 €

Noches en los jardines de España

Edición facsimil de los manuscritos fundamentales de la obra.
Edición e introducción: Yvan Nommick.
Estudio: Chris Collins. 2006.

Serie 'Manuscritos', 4.
114,00 €



COLECCIÓN CATÁLOGOS

Val de Oscuro. Julio Juste

Textos: Ignacio Henares Cuéllar, Nicolás Torices Abarca, Julio Juste e Yvan Nommick. 1998.

Serie 'Exposiciones', 1.
9,00 €

El jardín de Melisendra

Textos: Antonio García Bascón, Nicolás Torices Abarca, Yvan Nommick y Antonio Sánchez Trigueros. 1999.

Serie 'Exposiciones', 2.
12,00 €



Bach. Homenaje de Chillida: Bach en el pensamiento, las artes y la música

Textos: Ignacio Henares Cuéllar, Yvan Nommick, José Jiménez y Elena Díaz Escudero. 2000.

Serie 'Exposiciones', 3.
12,00 €

Universo Manuel de Falla: exposición permanente

Textos: Rafael del Pino e Yvan Nommick. 2ª ed., 2007.

Serie 'Exposiciones', 4.
6,00 €

FUERA DE COLECCIÓN

Los Ballets Russes de Diaghilev y España

Textos: VV. AA. Edición: Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano. 2000.
Coedición con el Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM

51,00 €

Manuel de Falla-John B. Trend: epistolario (1919-1935)

Edición y notas: Nigel Dennis. 2007.
Coedición con la Editorial Universidad de Granada.

25,00 €

Manuel de Falla y la Alhambra

Textos: Lily Litvak, Ramón Sobrino, Yvan Nommick y Francisco Baena.
Edición: Francisco Baena e Yvan Nommick. 2005.
Coedición con el Patronato de la Alhambra y el Generalife.

37,00 €

N O V E D A D



Música y finanzas Biografía económica de Manuel de Falla

Estudio: Manuel Titos Martínez. 2008
Coedición con el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Colección *Estudios*. Serie 'Biografías', 1.
24,00 €

ARCHIVO
MANUEL
DE FALLA

Centro de estudios
patrocinado por el
AYUNTAMIENTO
DE GRANADA

Premio
Internacional
de la Música
CIM-UNESCO



www.manueldefalla.com

Paseo de los Mártires, s/n
18009 Granada
Tels.: 958 228 318 y 958 228 463

archivo@manueldefalla.com

Diseño: Julio Juste.
Arte final: Bodonia

TEATRO ALLA SCALA

MILÁN, ITALIA

TEATRO ALLA SCALA

Existen pocos lugares en la tierra donde poder disfrutar del pasado y del presente. En esta sala, donde el mundo escuchó por primera vez las obras de Puccini, Bellini y Verdi, resuena a través del tiempo el eco de las mejores actuaciones de los últimos 200 años. En lo alto de la sala, en el loggione, el público sigue siendo igual de entendido y ruidoso. En cualquier representación de La Scala, cada nota es una maravillosa oportunidad para experimentar la ópera en estado puro.

ROLEX. LA CORONA DEL TRIUNFO.



OYSTER PERPETUAL LADY-DATEJUST PEARLMASTER

ROLEX ESPAÑA S.A. - TEL. 900 41 43 45


ROLEX
ROLEX.COM