

# schörzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXI - Nº 213 - Noviembre 2006 - 6,30 €



ENTREVISTA

**Joshua Bell**

DOSIER

**Dimitri Shostakovich**

ENCUENTROS

**Sting y Edin Karamazov**

ACTUALIDAD

**Franz Schreker  
Dennis Russell  
Davies**

ESTUDIO

**Ley de Propiedad  
Intelectual**



9 778402 1134807 00213

# STING

## SONGS FROM THE LABYRINTH

MUSIC BY JOHN DOWLAND ♡ PERFORMED BY STING AND EDIN KARAMAZOV



STING  
SONGS FROM THE LABYRINTH  
MUSIC BY JOHN DOWLAND ♡ PERFORMED BY STING AND EDIN KARAMAZOV



**STING** recrea las canciones de **JOHN DOWLAND** y nos sorprende una vez más con un espléndido trabajo.

Sólo un artista tan sólido e inquieto como él podría embarcarse en una aventura como ésta.

Suena a Dowland, suena riguroso en estilo y suena a Sting.

Las canciones del compositor isabelino se mezclan entre cortos fragmentos de sus cartas y sus obras para laúd interpretadas por el propio Sting y el reputado laudista Edin Karamazov.

**¡Impactante, sorprendente, exquisito!**

1CD 060 25170 31395

Si deseas más información:  
[clasico.jazz@universalmusic.es](mailto:clasico.jazz@universalmusic.es)



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



# sch<sup>er</sup>zo

AÑO XXI - Nº 213 - Noviembre 2006 - 6,30 €

2	<b>OPINIÓN</b>		<b>DOSIER</b>	
	<b>CON NOMBRE PROPIO</b>		<b>Dimitri Shostakovich</b>	113
6	<b>Jos van Immerseel</b>		<b>Revisionistas</b>	
	Enrique Martínez Miura		José Luis Pérez de Arteaga	114
8	<b>Franz Schreker</b>		<b>La intimidación del corredor de fondo</b>	
	Juan Carlos Moreno		José Luis Tellez	118
10	<b>Dennis Russell Davies</b>		<b>Artesanía y color</b>	
	Christian Springer		Elisa Rapado	124
12	<b>AGENDA</b>		<b>Testimonios</b>	128
20	<b>ACTUALIDAD NACIONAL</b>		<b>Una discografía abundante</b>	134
46	<b>ACTUALIDAD INTERNACIONAL</b>		<b>ENCUENTROS</b>	
60	<b>ENTREVISTA</b>		<b>Sting y Edin Karamazov</b>	
	<b>Joshua Bell</b>		Juan Antonio Llorente	142
	Franco Soda		<b>ESTUDIO</b>	
64	<b>Discos del mes</b>		<b>La ley de la selva</b>	
	<b>SCHERZO DISCOS</b>		José Miguel Rodríguez Tapia	146
65	<b>Sumario</b>		<b>EDUCACIÓN</b>	
			Pedro Sarmiento	148
			<b>JAZZ</b>	
			Pablo Sanz	150
			<b>LIBROS</b>	152
			<b>LA GUÍA</b>	154
			<b>CONTRAPUNTO</b>	
			Norman Lebrecht	160

#### Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Julio Andrade Malde, Iñigo Arbiza, Rafael Banús Irusta, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Patrick Dillon, Giacomo Di Vittorio, Pedro Elías Mamou, José Luis Fernández, Fernando Fraga, José Luis García del Busto, Manuel García Franco, José Antonio García y García, Antonio Gascó, Mario Gerteis, José Guerrero Martín, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Antonio Lasiera, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Fiona Maddocks, Santiago Martín Bermúdez, Leticia Martín Ruiz, Enrique Martínez Miura, Aurelio Martínez Seco, Blas Matamoro, Erna Metdepenninghen, Pedro Mombiedro, Miguel Morate, Juan Carlos Moreno, Antonio Muñoz Molina, Miguel Ángel Nepomuceno, Rafael Ortega Basagoiti, Javier Palacio Tauste, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Francisco Ramos, Elisa Rapado, Arturo Reverter, Barbara Röder, José Miguel Rodríguez Tapia, Justo Romero, 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, Juan Manuel Viana, Albert Vilardell, Carlos Vilchez Negrín, Federico Villalba.

#### Traducciones:

Rafael Banús Irusta (alemán) - Fernando Fraga (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) 63 €.

Europa: 98 €.

EE.UU y Canadá 112 €.

Méjico, América Central y del Sur 118 €.



Publicación  
subvencionada por:



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.

## LIBERTAD DE EXPRESIÓN

Lo sucedido con la suspensión de las funciones de *Idomeneo* de Mozart en la Staatsoper de Berlín por considerar ofensiva contra la religión islámica una de sus escenas constituye un episodio más en la ceremonia de la confusión a que nos está llevando la reconsideración —podríamos decir que asimétrica pero el concepto puede llevar por igual a lo cuantitativo que a lo cualitativo— de la libertad de expresión en nuestros días. Desde lo que llamamos mundo occidental, es decir, el construido a partir de bases tan diferentes como las de la compasión cristiana, el humanismo del Renacimiento, las luces de la Ilustración y la experiencia de las dos guerras mundiales, la corrección política tiende a confundirse cada vez más con la renuncia a valores que, edificados por la propia sociedad como suscitadores y sustentadores de derechos, se ponen en cuestión por mor de una mal interpretada consideración hacia lo otro. Nadie es poseedor de la verdad completa pero el consenso histórico y sus logros en materia de libertades individuales y colectivas permite a quienes esgrimen esos mismos valores considerarlos, a pesar de cualquier peligro, tan inalienables como irrenunciables.

Que las ideas de un director de escena dejen que desear en materia interpretativa del pensamiento de un compositor es un problema de índole estética que sólo puede discutirse con esas mismas armas, para eso están la crítica y el derecho del público a la protesta en el teatro o al desdén frente a la taquilla. La historia de la cultura está hecha de logros y de fracasos y la sucesión de sus épocas es la de los intentos por rescribirla desde presupuestos que sólo el tiempo será capaz de juzgar. Por eso podemos protestar por las ideas de un creador como tal pero no establecer la censura de las mismas como la única forma de evitar el peligro de que estas sean consideradas como una suerte de atentado colectivo al pensamiento ajeno.

En el caso de *Idomeneo* —e independientemente de que al fin se represente—, flaco favor le hacemos a nuestra idea de cultura con la negación de una propuesta en virtud de su oportunidad política. Pero no menos débil es, a la postre, la consideración que nos merecen los presuntos agraviados como sustentadores de un pensamiento que, desde el momento en que se considera susceptible de ser agredido por una simbología escénica, aparece ante nosotros como negador de esa libertad de pensamiento que hemos de defender celosamente. Muchos de los que no entienden la reacción de quienes decidieron suprimir las representaciones berlinesas piensan, sin duda, en el disgusto que les supondría estar en la otra parte —en la supuestamente ofendida— y ser considerados como seres humanos todavía en el alba de la consecución de sus derechos como tales. No puede haber ofensa en la representación crítica de lo religioso para quien de verdad cree, para quien considera su creencia como algo por encima de la contingencia de lo humano, para quien sabe que la fe pertenece al dominio de lo íntimo y debe incluir, siempre, el respeto, incluso para aquellos que no comparten idea alguna de trascendencia. Aquí ese respeto se debe, ni más ni menos, a los seres humanos que nos hemos creado unas reglas de juego a las que no debemos renunciar por ningún motivo.

El asunto es grave por lo que tiene de claudicación de unos principios que ha costado instalar en la sociedad en la que vivimos, en la misma sociedad que en su momento propuso la multiculturalidad como signo de respeto y que hoy se ve atacada por dos flancos: el de los que se crecen desde la imposición y el de los que se achantan desde el miedo. Los grandes valores de nuestra sociedad, imperfecta en tantas cosas, se asientan en el principio —no ya sagrado, sino simple y profundamente humano— de la libertad. Sin libertad nada somos, ni lo sería tampoco el arte construido a pesar del miedo, de la censura, de la delación o de la tortura. Sólo pensar en los creadores que sufren alguna de esas cosas en razón de sus ideas debiera ser suficiente para dotar de coraje a los responsables de ofrecer visiones diferentes de los dramas que nos han hecho ser como somos. Carecer de ese coraje es empezar a dar la batalla por perdida y mostrar muy poco respeto por los que, al otro lado de la barrera ideológica —religiosa en definitiva— dan la batalla a favor de unos derechos que siempre les han parecido envidiables y susceptibles de alcanzar no sin esfuerzo. Desde aquí nuestro apoyo a ellos, a los que han visto en la supresión de *Idomeneo* el paso atrás que verdaderamente significa y que no es otro sino la insolidaridad profunda con quienes anhelan esa libertad que no poseen y que nosotros disfrutamos.





Diseño  
de portada  
Argonauta  
Foto portada:  
Dirk Vervae

Edita: **SCHERZO EDITORIAL S.L.**  
C/Cartagena, 10. 1º C  
28028 MADRID  
Teléfono: 913 567 622  
FAX: 917 261 864  
Internet: [www.scherzo.es](http://www.scherzo.es)  
E mail:  
Redacción: [redaccion@scherzo.es](mailto:redaccion@scherzo.es)  
Administración: [revista@scherzo.es](mailto: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 y Arturo Reverter

Departamento Económico  
José Antonio Andújar

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

Relaciones externas  
Barbara McShane

Suscripciones y distribución  
Alicia Andújar  
[suscripciones@scherzo.es](mailto:suscripciones@scherzo.es)

Colaboradores  
Cristina García-Ramos

Impresión

V. A. IMPRESORES, S.A.

Depósito Legal: M-41822-1985

ISSN: 0213-4802

© Scherzo Editorial S.L.

Reservados todos los derechos.

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

## La música extremada LIQUIDACIÓN



Un hombre anuncio aún más enorme que las letras rojas del cartel que le cuelga de los hombros da vueltas junto a las puertas giratorias de Tower Records, en una esquina de Lincoln Square, a pocos pasos de algunas de las instituciones musicales más queridas de Nueva York: la Juilliard School of Music, el Avery Fisher Hall, la Metropolitan Opera, el Alice Tully Hall. En un barrio en el que han vivido y viven tantos músicos —no es infrecuente distinguir desde lejos la formidable cabeza beethoveniana de James Levine— y por el que circulan tantos aficionados, Tower Records era un gran bazar donde podía encontrarse de todo, todas las músicas posibles, o casi, las de Broadway y las del Metropolitan, el pop más liviano y los blues más venerables, el minucioso archivo alfabético del jazz. Uno venía a propósito o pasaba por delante y no resistía la tentación, o buscaba anticipadamente las obras que iba a escuchar unos minutos más tarde en un concierto, o quería comprar cuanto antes las que acababa de descubrir, y volvía impaciente a casa desgarrando con dificultad la envoltura del disco.

Las horas que he pasado deambulando entre los expositores y mirando discos hasta casi marearme son tan difíciles de calcular como el dinero que me habré dejado en Tower Records. El aficionado a la música, como el aficionado a los libros, tiene algo de acaparador ansioso: nos faltará vida para escuchar todos los discos que hemos adquirido, todos los libros a los que no nos hemos sabido resistir. Pero en el cartel del hombre anuncio no había ninguna tentadora novedad, sino una sola palabra terminante, *Liquidation*: la tienda a la que yo llevaba unos meses sin volver estaba a punto de cerrar, y con ella las más de

ochenta que tenía la cadena en los Estados Unidos. Con una mezcla de desolación y de rapiña inmediata me apresuré a sacar provecho de los precios de la liquidación. Se notaba mucho el abandono en una tienda hasta hace nada reluciente. Los anaqueles de las revistas de música estaban vacíos, y había revistas y folletos de promoción tirados por el suelo que nadie se ocupaba de barrer. En la sección de jazz un empleado viejo y de aire abatido le explicaba a un cliente tan rapaz como yo —salía con una gran bolsa amarilla llena de discos— que más de tres mil trabajadores se iban a quedar en la calle. No es cosa de ponerse sentimental por la ruina de una gran compañía, cuyos ejecutivos probablemente se han reservado para sí jubilaciones más opulentas que la del hombre que me atendía por última vez, pero tampoco deja de entristecerme la desaparición de un lugar que he frecuentado con tanto provecho y placer a lo largo de los años, y con él la de tantos discos que ya no se sabe a dónde irán, que yo no podré buscar sabiendo que voy a encontrarlos o que no descubriré en el azar de una tarde perezosa. Ya sé que podré seguir buscando y descubriendo músicas en Internet, que los fabricantes están pagando ahora la codicia de mantener absurdamente altos los precios de los discos, que también las grades cadenas habían borrado del mapa a los pequeños comercios. Pero me dará pena pasar por esa esquina de Lincoln Square y no ver los escaparates espléndidamente iluminados y las grandes letras rojas de Tower Records, y cuando salga de un concierto entusiasmado por una obra que acabo de escuchar por primera vez ya no podré concederme la gula inmediata de comprar el disco.

Antonio Muñoz Molina

## Música reservata

## SEMEJANZAS

La dialéctica entre variedad y semejanza configura la personalidad del objeto sonoro: su originalidad solamente es legible desde lo semejante. Una música no es original por el hecho de no parecerse a otra, sino por el modo en que reinterpreta el código que comparte con esa otra. Cuando el código es *fuerte* la sensación de individualidad es también más acentuada que en el caso de un código *débil*: el fenómeno resulta especialmente ilustrativo en relación con la tonalidad y la atonalidad, dada la condición de *sistema* de aquélla.

Desde un punto de vista teórico, la variedad de obras dodecafónicas posibles se deriva, en último extremo, del inmenso número de series existentes (factorial de 12: algo más de 479 millones), cifra elevadísima aunque los recubrimientos parciales entre dichas series sean también extremadamente numerosos. La serie es un módulo individual único para cada obra concreta, un módulo que contiene todos los motivos y todas las posibilidades melódicas y armónicas de la obra (o de un conjunto de obras posibles), cuyos elementos son proyecciones horizontales y verticales de aquélla. Pero cualquier serie no produce cualquier obra: con la serie de *Moses und Aron* no podría escribirse *Lulu* y la de *Das Augenlicht* no generaría *Le marteau sans maître*.

La realidad es que las diferencias entre estas obras son mucho más marcadas y más profundas que las que separan entre sí los textos pertenecientes al ámbito de la música tonal o, al menos, algunos de sus segmentos más especialmente cualificados, como puede ser el clasicismo vienés. En este caso, el grueso del material procede de diseños normalizados, módulos que podríamos describir como *configuraciones arquetípicas*, tales como las escalas (o los fragmentos de ellas), los arpeggios perfectos o los arpeggios de séptima mayores y menores, y la música se construye sobre la base de semejante vocabulario que, pese a ser sumamente restringido, permite un sorprendente grado de diversificación: el motivo de la mirada en *Salome* y el nombre de Agamenón en *Elektra* están contruidos exclusivamente con las notas del arpeggio de re menor, y sin embargo resultan extraordinariamente disímiles, tanto en virtud del orden de las notas como (y sobre todo) en razón del respectivo patrón rítmico de cada uno de ellos. La situación ofrece similitudes con las estructuras elementales del lenguaje y, por supuesto, con la arquitectura: articulaciones básicas como el sintagma *arquitrabe/friso/cornisa* o el formado por *ventana/frontón*, y sus correspondientes subdivisiones y variantes, crean igualmente figuras arquetípicas que no sólo se reconocen como tales de un modo indivi-

dual, sino que permiten articular discursos de dimensión mucho más amplia, como las fachadas. De este modo, lo sorprendente no es que de modo esporádico aparezcan parentescos (que al lego pueden resultarle significativos, tomándolos como plagios de un autor respecto a otro) sino que esas semejanzas ocasionales no resulten muchísimo más frecuentes: hay ejemplos que parecen llamativos pertenecientes a autores y obras extrañas entre sí, como el comienzo del coral de la *Novena* beethoveniana y el del ofertorio mozartiano *Misericordias domini K. 222*, interpretado en Múnich en 1775, cuando Beethoven contaba cinco

años, que comparten incluso la tonalidad de re y cuya semejanza es obvia, pues las dos melodías parten de segmentos de escala ascendente y descendente, o ciertos fragmentos de *Palais de Marie* de Morton Feldman en extremo semejantes al n.º IX de la *Música callada* de Frederic Mompou, que comparten células análogas derivadas del tetracordo menor.

En las músicas de doce notas las diferencias son más profundas pero, al tratarse de un *código débil* carente de una gramática común (es decir: en ausencia de funciones armónicas), resultan menos discernibles de un modo inmediato. La tonalidad, al instaurar una jerarquía a la que se subordina cada elemento del discurso, permite que las menores diferencias resalten y sean legibles en tanto que rasgos de individualidad, mientras que las semejanzas quedan inmediatamente subsumidas en el *corpus* del sistema justamente por su carácter de tal: de ahí que sea muchísimo más difícil hacer música dodecafónica que música tonal, como repetidamente señalase Schoenberg (*buena* música, se entiende). En el clasicismo (en la tonalidad), la dimensión de la retórica es de tal magnitud que cualquier diferencia

resulta significativa, lo que no sucede en la música fundada, por así decir, sobre sí misma, cuyas reglas de organización existen solamente para cada obra concreta. La conciencia de la diferencia solamente puede alcanzarse a través de la evidencia de lo semejante: de ahí que ese *oyente lego* arriba citado crea ver parecidos (es decir: confrontación de individualidades) en lo que son meras fórmulas, pero pase por alto los aspectos más personales de las músicas cuyo módulo enunciativo solamente es generalizable como *método*, pero no como *sistema*, experimentando como equivalentes (es decir: indescifrables) obras profundamente disímiles. Es precisamente su extrema individualidad lo que dificulta su aprehensión inmediata: porque *lo semejante* enmascara *lo obvio*.



TDK 2005



## Prismas

## EL GRAN DINERO

**A** sí se titulaba una novela de John Dos Passos, un escritor que, me temo, está más olvidado de lo que debiera. Pero no se trata de hablar de literatura sino del gran dinero que en este país parece estar en todas partes, de manera especial en el territorio de la cultura. ¿De la cultura realmente? Esa es la primera pregunta que habría de hacerse pero que, una vez más me temo, no se hace nunca. Miles de millones proyectados e invertidos en faraónicas construcciones de teatros y auditorios, en pretenciosos intentos de quemar etapas, no se sabe muy bien de qué. Tanto dinero me hace pensar en la cantidad ingente de becas y de bolsas de estudio de las que podrían disponer estudiantes que sufren en su piel el déficit educativo de nuestro país.

Echen un vistazo a las últimas encuestas, algunas de las cuales vienen avaladas por organismos internacionales. España sin duda es un país que se ha enriquecido mucho en los últimos veinte años. (Otra cosa es la injusta distribución de esa riqueza, pero esa no es la cuestión ahora). Lo que importa es en qué se invierte ese dinero. En nombre

de una concepción puramente espectacular de la cultura se están gastando enormes cantidades de dinero público en cosas que nada tienen que ver con lo que necesitamos con más urgencia: una auténtica reforma de la enseñanza prácticamente en todos los campos. Por supuesto no soy tan lerdo como para no entender que detrás de esas faraónicas realizaciones hay otra cosa y son los desmedidos beneficios de las empresas constructoras que parecen haber tomado el país por asalto y andar a su antojo por todas partes. No es sólo la música la que padece de ese déficit educativo. Pero la música necesita menos ladrillos y más inversión en mejorar la calidad de la enseñanza. ¿Es o no es así?

El hecho de que en otros países europeos y en los EEUU se vive una profundísima crisis en la enseñanza en general no resta un ápice de la alarma social que debería producirse si hubiera una verdadera conciencia cívica. Suele ocurrir que en esos países existen unas élites sociales que mantienen un alto nivel educativo y eso se nota en su vida cotidiana. Aquí no, aquí estamos empezando a incorporar al club de los



países ricos. Tenemos dinero pero nuestra producción cultural es menos que mediocre. Y ante eso no deberíamos cruzarnos de brazos y decir "Es una lástima". Porque la mayor parte de la responsabilidad de esa situación está entre nosotros y no en otra parte.

Javier Alfaya

## CICLO DE GRANDES INTERPRETES 11

Organizado por la  
**FUNDACIÓN SCHERZO**,  
con el patrocinio  
del diario **EL PAÍS**  
y la colaboración del  
Ministerio de Cultura (IWAEM)  
y la Fundación Hazen Hosseschrueders

ORGANIZA:

**schertzo**  
FUNDACIÓN

PATROCINA:

**EL PAÍS**

COLABORAN:



**FUNDACIÓN HAZEN  
HOSESCHRUEDERS**

**AUDITORIO NACIONAL  
DE MÚSICA**  
SALA SINFÓNICA

**AGOTADAS TODAS  
LAS LOCALIDADES**

9

**CHRISTIAN ZACHARIAS**

CONCIERTO

piano

Martes,  
21 de noviembre  
19:30 horas

R. SCHUMANN  
Kinderszenen, op. 15.  
L. V. BEETHOVEN  
Sonata n.º 44 en mi bemol mayor, op. 7  
F. P. SCHUBERT  
Sonatas n.º 4 y 22 en la mayor, D 959.

10

**PIERRE-LAURENT AIMARD**

CONCIERTO

piano

Martes,  
19 de diciembre  
19:30 horas

R. SCHUMANN  
Études symphonique, op. 13  
O. MESSIAEN  
Vingt regards sur l'Enfant-Jésus

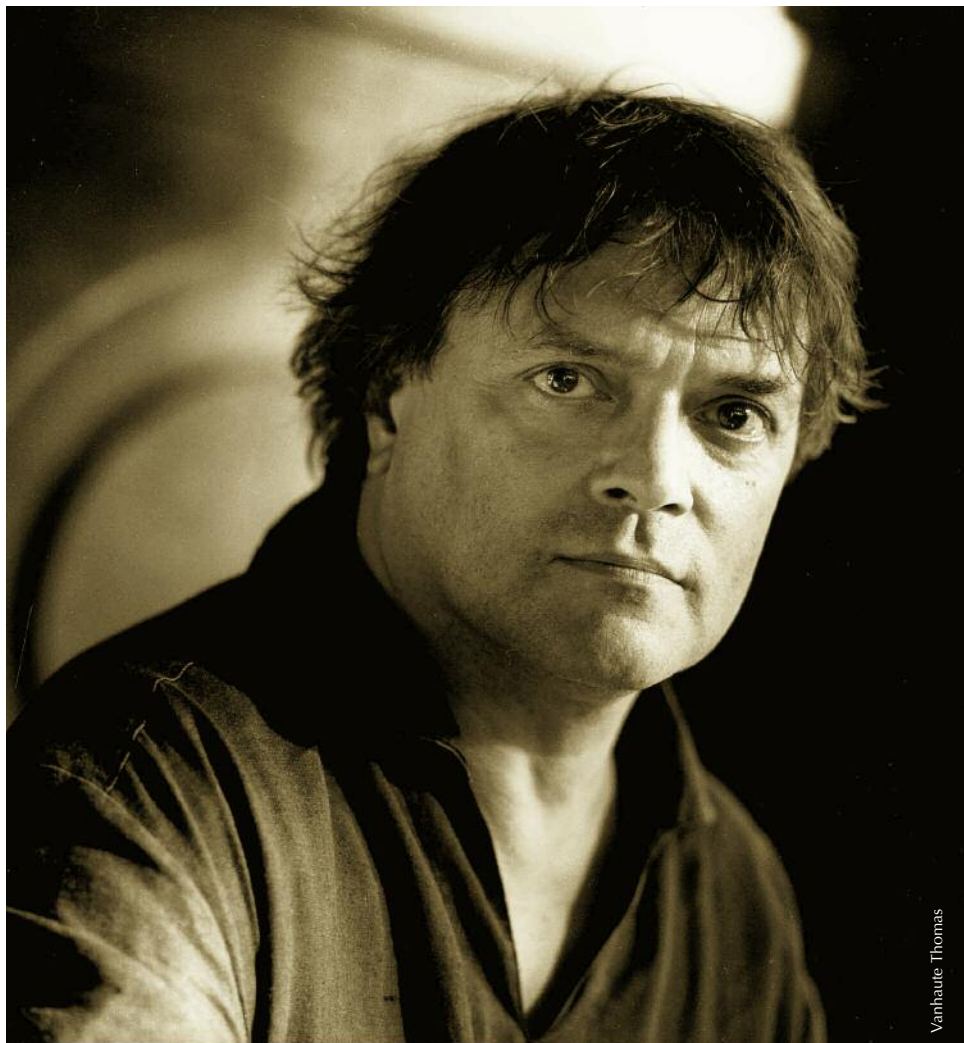
NOTA IMPORTANTE: Todos los intérpretes, programas y fechas son susceptibles de modificación.

# CON NOMBRE

## PROPIO

Mago de los colores

## JOS VAN IMMERSEEL



Vanhaute-Thomas

El público español conoce el arte de Jos van Immerseel desde hace prácticamente un cuarto de siglo, cuando se dio a conocer en festivales y cursos especializados en música antigua como clavecinista y fortepianista. Era entonces un intérprete hipervirtuoso y acaso un tanto radical en algunos de sus planteamientos que, en cuestiones como la elección del *tempo*, los años han ido moderando. Fue su triunfo en el I Concurso Internacional de Clave de París, celebrado en 1973, el que lanzó tempranamente su carrera. Antes se había formado musicalmente estudiando órgano, piano y clave en el Conservatorio de Amberes con Flor Peeters, Eugène Tracy y Kenneth Gilbert. Sus comienzos como músico práctico estuvieron ligados a la crea-

ción del grupo Collegium Musicum, con el que interpretaba obras renacentistas y barrocas, períodos históricos que centraron al comienzo el interés de Immerseel.

Como teclista, el músico —que es dueño de una importante colección de instrumentos y muchas veces viaja con el que necesita para sus conciertos— despliega una actividad variadísima, que le lleva lo mismo al papel de solista que al de acompañante de un cantante o un instrumentista o a integrarse en un grupo de cámara. Significativamente, cabe pensar que se va alejando un tanto del clave, el instrumento que le dio a conocer, para centrarse en los pianos de época, en un sentido muy amplio, de Mozart a Debussy. En su discografía, encontramos elocuentemente representada esta tendencia.



El empeño más destacado relativo a la literatura concertante es seguramente el de los *Conciertos para piano* de Mozart, ciclo grabado de cara a la conmemoración mozartiana de 1991 y que suponía el segundo de la historia del sonido grabado que usaba un fortepiano. El instrumento solista aparecía muy integrado en la orquesta, en unas lecturas poéticas, delicadas, dramáticas en su caso, mas siempre idiomáticas, donde Immerseel figura ya como director junto a la orquesta Anima Eterna, creada por él mismo en 1987. Igualmente notable el acercamiento a los *Conciertos* de Beethoven, por medio de versiones señaladas por la crítica como transparentes y austeras.

La música de cámara ha inspirado varias de las joyas de la labor de Immerseel, como los *Tríos* de Schubert, al lado de la violinista Vera Beths y el chelista Anner Bylisma. Al mismo compositor pertenece la grabación que reúne el *Quinteto "La trucha"*, en una versión ligera y jubilosa, la *Sonata "Arpeggione"* —en curiosa propuesta adaptada al violonchelo *piccolo* de cinco cuerdas— y el *Notturmo*, con Archibudelli. Sólo con Bylisma, integrante fundamental de este conjunto, se produjo el acercamiento a las *Sonatas para violonchelo y piano* de Beethoven. Y con Jaap Schröder, las de violín, en lectura con la pasión —y las imperfecciones— del descubrimiento.

Encontramos a Immerseel en el papel de acompañante de la voz en un disco sobresaliente y hoy algo olvidado, el que recreaba el *Winterreise* schubertiano, junto al soberbio barítono holandés Max van Egmond, bien conocido del ciclo de las cantatas bachianas de Harnoncourt y Leonhardt. Visión intimista, perentoria, carente de todo exceso retórico y con sorprendentes efectos de color. Igualmente destacado el CD dedicado a canciones de Debussy, con la soprano Sandrine Piau, donde toca el pianista un Erad propio de 1897. Pero es probablemente la colaboración con la violinista Midori Seiler la que ha dado hasta hoy los frutos más maduros, con versiones de todo punto extraordinarias de las *Sonatas para violín y piano* de Mozart y Schubert. Admirable equilibrio y entendimiento entre las dos partes —las obras, como se sabe, son enunciadas originalmente como "para piano y violín"— en las páginas mozartianas y reivindicación radical, inaudita de las de Schubert.

Y ya en solitario, Immerseel ha demostrado sus credenciales mozartianas tanto en un primer disco que agrupaba *Fantasías* —además de la *Sonata K. 457*—, el *Rondó K. 511* y las *Variaciones K. 265*, como en la

grabación titulada *Los años vieneses*, que reunía gran parte de la música para tecla escrita por Mozart en la capital imperial.

Paralelamente, Immerseel se ha ido dedicando cada vez más a la dirección de orquesta, recorriendo un camino que, comenzando en el clasicismo, le ha hecho desembocar hasta la fecha nada menos que en Ravel. Los grandes proyectos, unidos a los momentos de prosperidad de la industria del disco, cuajaron en las *Sinfonías* de Beethoven y las obras orquestales de Schubert. A partir de un estudio exhaustivo de todas las fuentes disponibles de las composiciones, Immerseel entregó versiones muy interesantes y trabajadas de las obras de Beethoven —tocadas en concierto en 1999 por casi toda Europa— y concienzudas y estilistas de las de Schubert. Las incursiones en la música de Mozart han dado buenos réditos estéticos, tanto en las interpretaciones de la trilogía sinfónica final, que supusiera una refrescante nueva aproximación a partituras archigrabadas, y las dos sensacionales entregas de conciertos, el *Segundo* y *Tercero* de violín con Midori Seiler de solista, y el complemento de una deliciosa *Sinfonía n.º 29*, y el de dos pianos, más el de flauta y arpa y el tercero de trompa, en lecturas siempre reveladoras, que multiplican el valor de estas músicas mozartianas en principio menores. La incansable progresión hacia el futuro ha producido la sorprendente aproximación a los poemas sinfónicos de Liszt, la nueva luz arrojada sobre la *Cuarta Sinfonía* de Chaikovski y el



refulgente mundo de colores del disco consagrado a Rimski-Korsakov. Esperamos impacientes la distribución española de la grabación de Ravel.

Enrique Martínez Miura

## DISCOGRAFÍA

**BEETHOVEN:** *Conciertos para piano*. TAFELMUSIK. Director: BRUNO WEIL. Sony.

— *Sinfonías*. ANIMA ETERNA. Sony.

— *Sonatas para violín*. JAAP SCHRÖDER. Deutsche Harmonia Mundi.

— *Sonatas para violonchelo y piano*. ANNER BYLSMA. Sony.

**CHAIKOVSKI:** *Sinfonía n.º 4*. ANIMA ETERNA. Zig Zag.

**DEBUSSY:** *Canciones*. SANDRINE PIAU, soprano. Naïve.

**LISZT:** *Poemas sinfónicos*. ANIMA ETERNA. Zig Zag.

**MOZART:** *Los años vieneses*. Sony.

— *Conciertos para dos pianos, para flauta y arpa, y n.º 3 para trompa*. FRANK THEUNS, flauta; ULRICH HÜBNER, trompa; MARIAN DE HAER, arpa; YOKO KANEKO, fortepiano. ANIMA ETERNA. Zig Zag.

— *Conciertos para violín n.ºs 2 y 3. Sinfonía n.º 29*. MIDORI SEILER, violín. ANIMA ETERNA. Zig Zag.

— *Fantasías y variaciones*. Accent.

— *Conciertos para piano*. ANIMA ETERNA. Channel.

— *Sinfonías n.ºs 39-41. Concierto para fagot*. JANE GOWER, fagot. ANIMA ETERNA. Zig Zag.

— *Sonatas para violín y piano*. MIDORI SEILER, violín. Zig Zag.

**RAVEL:** *Bolero. Concierto para la mano izquierda. Pavana. Rapsodia española. La valse*. CLAIRE CHEVALLIER, piano. Zig Zag.

**RIMSKI-KORSAKOV:** *Scheherezade*. ANIMA ETERNA. Zig Zag.

**SCHUBERT:** *Obras orquestales*. ANIMA ETERNA. Sony.

— *Sonatas para violín y piano*. ANIMA ETERNA. Zig Zag.

— *Tríos*. VERA BETHS, violín; ANNER BYLSMA, violonchelo. Sony.

— *Quinteto "La trucha". Sonata "Arpeggione". Notturmo*. Sony.

— *Viaje de invierno*. MAX VAN EGMOND, barítono. Channel.

Estreno de *Der ferne Klang* en España

## FRANZ SCHREKER



Sevilla. Teatro de la Maestranza. 7, 9, 11-XI-2006. Schreker, *Der Ferne Klang*. Producción de la Deutsche Staatsoper unter den Linden. Director musical: Pedro Halffter. Director de escena: Peter Mussbach.

Francia, 18 de agosto de 1912. Europa está en vísperas de enfrentarse en una guerra devastadora que supondrá, más aún que el calendario, la verdadera entrada en el siglo XX. El Imperio Austrohúngaro tenía las horas contadas, como también la Alemania imperial de los káiseres prusianos. Las estructuras políticas y sociales se tambaleaban, aparecían con fuerza elementos nacionalistas disgregadores, al mismo tiempo que las clases sociales menos favorecidas reclamaban unos derechos que la gran

burguesía no estaba dispuesta a concederles así como así. El mismo "yo" ya no es unívoco, sino que se descubre múltiple, una "compañía dramática" en palabras de Arthur Rimbaud, cuyas pulsiones más íntimas pone al descubierto el psicoanálisis. En el terreno de la filosofía y las artes, el movimiento de la Sezession provocaría un absoluto cataclismo en principios que hasta entonces se consideraban inmutables: frente a la razón, la belleza y el equilibrio clásicos, se asiste al cuestionamiento de todo, al culto de la contra-

dicción, de la ambigüedad... Lo feo arrebató su aura a lo bello, lo deforme a lo equilibrado, la disonancia a la consonancia, lo irracional a lo racional, el sueño a la realidad...

La música no iba a permanecer incólume a todos estos cambios y transformaciones. Esa crisis de valores indiscutidos halla su traducción en unas partituras en las que, a remolque del acorde del *Tristán* wagneriano, la mismísima sacrosanta tonalidad es cuestionada. Si Mahler hace estallar la forma sinfónica y en Viena se gesta una escuela encabezada por Schoenberg que llevará a la disolución del sistema tonal, las escenas operísticas se llenan de obras en las que los héroes se descubren como unos seres frágiles, atormentados por fuerzas externas e internas que los conducen a la aniquilación...

Como en toda época de crisis, los resultados son tan perturbadores como fascinantes. Y una prueba de ello es la ópera que ese 18 de agosto se da a conocer en Francfort, después de que el director de la Ópera de Viena la hubiera rechazado por imposible: *Der ferne Klang* (El sonido lejano). El éxito, acompañado de un monumental escándalo ante lo que se consideraba una apología de la inmoralidad, fue rotundo, tanto que le valió a su creador, Franz Schreker, la consagración como el gran autor operístico de su tiempo. Incluso por encima de todo un Richard Strauss...

El mesías de la ópera alemana, el estreno más importante desde la *Tetralogía* y el *Parsifal* de Wagner... Los elogios alcanzaron escala ditirámica, tan extremados como las críticas de los sectores sociales y artísticos más conservadores, heridos ante un libreto en el que el componente sexual, a pesar del tratamiento simbólico, es harto evidente, y ante una música de un cromatismo exacerbado.

Hijo del fotógrafo de la corte de Mónaco, donde vio la luz el 23 de marzo de 1878, Schreker fue el gran poeta musical de todas esas crisis que definen a la sociedad del cambio de siglo, y en particular a la de Viena, la capital de un imperio herido de muerte, que se obcecaba en mostrarse al margen del devenir de la historia. Fue precisamente en Viena, de donde procedían sus padres, donde tuvo lugar su formación, bajo la atenta mirada de Robert Fuchs, uno de los adalides del





*Der ferne Klang*, Francfort 1912. Fritz (Karl Gentner) y Grete (Lisbeth Sellin)

academicismo musical. Brahms sería una de sus primeras pasiones, que conservó toda su vida, y a la que luego se añadirían Bruckner y, sobre todo, Wagner. Su primer éxito lo conoció en 1908 con la pantomima *Der Geburtstag der Infantin* (El cumpleaños de la princesa), pero fue su segunda ópera, la citada *Der ferne Klang*, la que lo convirtió en un autor reverenciado, sobre todo por los jóvenes compositores que buscaban nuevos universos sonoros, expresivos cuando no expresionistas, tanto en el terreno armónico como en el tímbrico, dos campos en los que Schreker fue un absoluto maestro. Uno de esos primeros admiradores fue Alban Berg, quien siempre reconoció su deuda con él y su influencia a la hora de escribir su ópera *Lulu*. Otros, más jóvenes, como Alois Hába, Ernst Krenek o Karol Rathaus, se convertirían en sus alumnos en Berlín.

El éxito, no obstante, acabaría siendo efímero. El fin de la Primera Guerra Mundial trajo consigo el de toda una época, la del romanticismo, lo que en el terreno de las artes se tradujo en la aparición de movimientos como la Nueva Objetividad, que perseguía un arte puro, cuyo creador fuera un artesano alérgico a poner en su obra una sola gota de sí mismo. Todo lo contrario, en fin, que lo que hacía Schreker en cada una de sus partituras, todas ellas con un poderoso fondo autobiográfico. Las circunstancias políticas acabaron de hacer

el resto, pues los nazis, cada vez mejor organizados y extendidos, empezaron a atacar al compositor por sus raíces judías, hasta que, una vez en el poder en 1933, le expulsaron de su puesto de profesor de la Hochschule für Musik de Berlín. Una crisis cardíaca le llevó a la muerte poco después, el 21 de marzo de 1934. Y de ahí, la prohibición de su música y el olvido, hasta que el interés por todos aquellos creadores colocados bajo la etiqueta de la *Entartete Musik*, la “música degenerada”, ha ido rescatando sus composiciones y dándolas a conocer en la escena y en el disco.

Schreker, quien asimismo fue un estimable director de coro y orquesta (sobre él recayó la responsabilidad del estreno de los monumentales *Gurrelieder* de su amigo Schoenberg en 1913), fue antes que nada un compositor de ópera. *Flammen* (1900) supuso su debut en el género, si bien esta breve ópera sólo conoció un estreno en versión de concierto y en una reducción al piano. Le siguió *Der ferne Klang*, la historia

de un músico que persigue un “sonido lejano” y que por él abandona a su amada, que se ve arrastrada al teatro y la prostitución. El argumento perseguía al compositor desde la época de *Flammen*, aunque debió pasar una larga década hasta que consiguió escribir toda la partitura, enfrentándose a la opinión generalizada de su círculo de amigos de que tal empresa, por su explícito contenido sexual, era una locura. Su profesor Fuchs incluso llegó a considerar las primeras páginas de la composición como el fruto de un enfermo mental...

*Das Spielwerk und die Prinzessin* (La caja de música y la princesa) ocupó a Schreker entre 1909 y 1912. Sobre un libreto propio como la anterior y todas las posteriores, en ella, y bajo la apariencia de un cuento de hadas, el músico profundizó en un tipo de ópera llena de complejos simbolismos, en la que el retrato psicológico de los personajes alcanza un gran desarrollo. Posiblemente la culminación de este proceso sea la siguiente ópera, *Die Gezeichneten* (Los estigmatizados), estrenada en Francfort el 25 de abril de 1918. En ella se escenifica el drama de un ser deforme, pero de alma noble y pura, que crea un verdadero paraíso en el que sólo reina la belleza. Mas las pasiones humanas acabarán descubriendo la falsedad de todo, y cómo esa búsqueda de la belleza, encarnada en la figura de una mujer, Carlotta, acaba provocando la

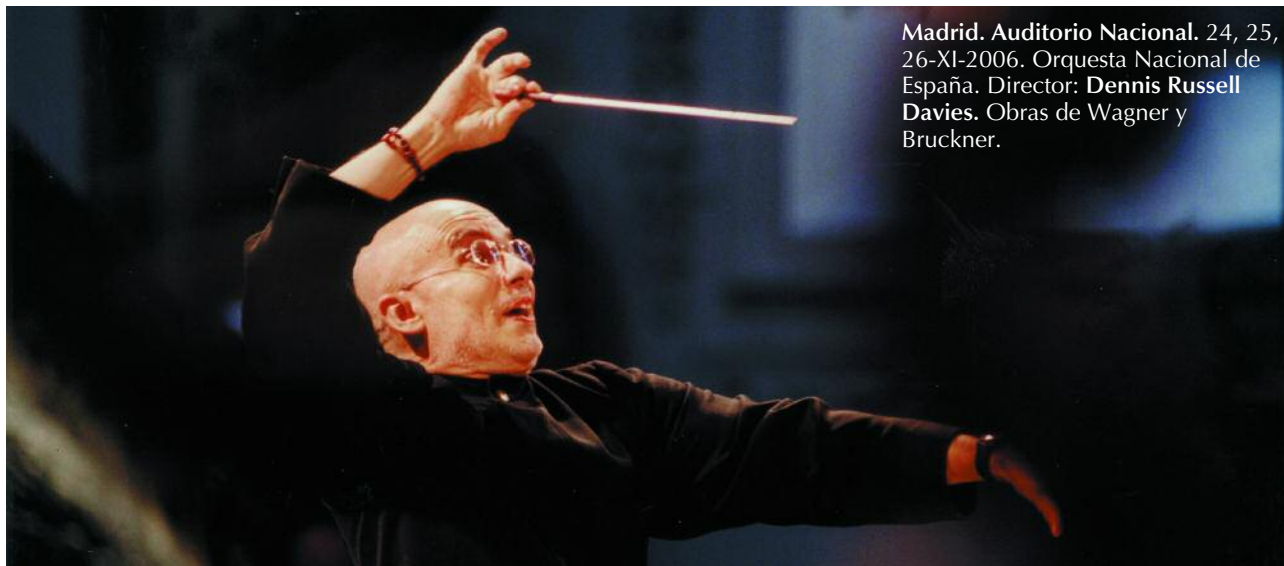
destrucción y la locura. El arte, por muy bello que sea, no es más que un disfraz tras el que se esconde la perversión humana... El nivel de refinamiento que alcanza aquí Schreker en los terrenos de la armonía y la instrumentación es inaudito: a pesar de algunos italianismos en el tipo de escritura vocal, que la acercan a un Puccini, la partitura se define por una tonalidad llevada a su mismo límite, con pasajes que llegan a abrazar la bitonalidad, y por un refinamiento sonoro que rebosa en timbres sorprendentes, originales, que explotan toda la paleta de un gigantesco conjunto orquestal tratado de forma camerística... El resultado es un tapiz sonoro sugerente y perturbador, que ilustra a la perfección los recovecos más íntimos del drama. Virtuosista, sí, pero nunca gratuito.

El universo de los cuentos de hadas vuelve en *Der Schatzgräber* (El buscador de tesoros), que le supuso a Schreker un éxito aún mayor que el de *Der ferne Klang*. Estrenada en Francfort el 21 de enero de 1920, marcó paradójicamente también el declive del maestro, quien empezó a quedar desfasado, anticuado, ante las nuevas corrientes emergentes, en especial esa Nueva Objetividad representada por Paul Hindemith y Kurt Weill. Sus óperas, según la nueva óptica, no eran más que monstruos de un subjetivismo pasado de moda. De ahí que *Irrelobe* (1924) apenas llamara la atención. Además, el ascenso del nazismo y su campaña contra Schreker llevó a éste a retirar de cartel su ópera *Christophorus* (1924-1928), que sólo conocería su estreno en 1978. *Der singende Teufel* (El diablo cantante), de 1928, y *Der Schmied von Gent* (El herrero de Gante), de 1932, pasaron también inadvertidas.

Aparte de óperas, Schreker escribió también numerosas canciones en las que alcanzó a traducir musicalmente las tormentas del alma, todo ello gracias a una escritura melódica de gran riqueza y poder de seducción, apoyada en una armonía que en ocasiones se acerca a los mismos límites de la tonalidad y a un tratamiento casi orquestal del piano. Una *Sinfonía en la menor* de juventud, cuyo movimiento final se ha perdido, y una *Sinfonía de cámara para 23 instrumentos* (1917) conforman dos de las escasas obras orquestales “puras” de este creador, cuya producción sinfónica se completa con extractos de sus óperas, partituras programáticas, como la obertura de concierto *Ekkehard* (1902) o piezas de circunstancias, como la *Suite romántica* (1902).

Un músico versátil

# DENNIS RUSSELL DAVIES



Madrid. Auditorio Nacional. 24, 25, 26-XI-2006. Orquesta Nacional de España. Director: **Dennis Russell Davies**. Obras de Wagner y Bruckner.

El increíblemente versátil director, pianista e intérprete de música de cámara Dennis Russell Davies (Toledo, Ohio, 1944) posee un amplísimo repertorio que se extiende desde la música barroca hasta la más rabiosa vanguardia. Desde sus estudios en la Juilliard School de Nueva York se ha ocupado con particular interés de la creación contemporánea, en estrecha colaboración con compositores como Berio, Cage, Copland, Glass, Henze o Schwertsik. En la actualidad, Davies trabaja en la grabación completa de todas las sinfonías de Anton Bruckner, a cuya monumental obra le beneficia sobremanera el interés del director por la claridad en las estructuras tímbricas antes que la búsqueda de sonoridades místicas.

Después de trabajar como director titular de pequeñas orquestas americanas, Russell Davies mostraría una especial afinidad con el área alemana y su cultura musical. Fue *Generalmusikdirektor* en Stuttgart (1980-1987) y Bonn (1987-1995), y de 1997 a 2002 director titular de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena, con la que no sólo cultivó el repertorio sinfónico sino que también presentó en la Konzerthaus varias óperas infrecuentes en versión de concierto, como *Edipo Re* de Leoncavallo o *The Firebrand of Venice* de Kurt Weill. Desde 1997 es profesor de dirección de orquesta en el Mozarteum de Salzburgo.

Ha dirigido regularmente en los grandes teatros de ópera de Múnich, Hamburgo, París, Nueva York (Metro-

politan Opera), Houston y Chicago, así como en los festivales de Bayreuth (*Der fliegende Holländer*), Salzburgo (*Mahagonny*) y del Lincoln Center de Nueva York (*Four Saints in three Acts* de Virgil Thomson y *White Raven* de Philip Glass).

También ha actuado como director invitado con las principales orquestas estadounidenses (Boston, Cleveland, Filadelfia y Nueva York), y en Europa trabaja habitualmente con conjuntos como la Gewandhaus de Leipzig, Accademia di Santa Cecilia de Roma, Orchestra Filarmonica della Scala, Filarmónicas de Múnich y Berlín y

Concertgebouw de Ámsterdam.

Desde 2002 es director titular de la Orquesta Bruckner de Linz y director de ópera en el Landestheater de dicha ciudad austriaca, donde ha ofrecido con gran éxito obras tan diversas como *West Side Story*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Carmen*, *Die Zauberflöte* y *The Voyage* (Glass). En sus conciertos se dedica básicamente a la obra de Anton Bruckner, ampliando considerablemente el repertorio de la orquesta con composiciones de autores de hoy.

**Christian Springer**

## DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

*Salvo indicación expresa, todas las grabaciones son con la Orquesta Bruckner de Linz*

**BRUCKNER:** *Sinfonía n.º 4 en mi bemol mayor* (1ª versión, 1874). Arte Nova 82876 60488 2.  
— *Sinfonía n.º 8 en do menor* (1ª versión, 1884-1887). Arte Nova 82876 62856 2.

**GLASS:** *Sinfonía n.º 6 "Plutonian Ode"*. LAUREN FLANIGAN, soprano. Orange Mountain Music OMM0020.

— *Sinfonía n.º 8*. Orange Mountain Music OMM0028.

**HOLST:** *Los planetas*. Coro Mozart del Conservatorio de Linz. Chesky SACD 234.

**HINDEMITH:** *In Sturm und Eis* (Música para orquesta de salón en 6 actos). DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN. RCA CD 09026 68147 2 (Premio de la Crítica Discográfica Alemana).

**SCHWERTSIK:** *Sinfonía-Sinfonietta. Concierto para violín n.º 2. Schumpff-Symphonie. Roald Dahl's*. CHRISTIAN ALTENBURGER, violín. KURT SCHWERTSIK. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE VIENA. Oehms OC 342.

Para el sello Arte Nova se está realizando actualmente el que hasta la fecha es el más ambicioso proyecto discográfico de la Orquesta Bruckner, la grabación completa de las *Sinfonías* de Anton Bruckner bajo la dirección de Dennis Russell Davies. El ciclo comenzó con las *Sinfonías n.ºs 4 y 8*, y ha proseguido con las *n.ºs 1, 2 y 3*. La *Sinfonía n.º 2* se ha grabado en la segunda versión (versión de Viena) de 1877.





# SANZKONZERT, S.A.

## AVANCE TEMPORADA 2007-2008

### ORQUESTA FILARMÓNICA DE LIEJA

Director: Louis Langrée

Programa 1:

*Sinfonía nº 1 "Clásica" - S. Prokofiev*

*Concierto para violonchelo N.1 - D. Shostakovich*

*Sinfonía N. 2 - J. Brahms*

Programa 2:

*Obertura trágica - J. Brahms*

*Concierto para violonchelo - R. Schumann*

*Sinfonía en Re menor - C. Franck*

Fechas: 16 al 19 octubre 2007 con Truls Mork, violonchelo

20 al 25 octubre 2007 con Anne Gastinel, violonchelo



Truls Mork



Anne Gastinel



Louis Langrée



### BERLINER BACH AKADEMIE

Director: Heribert Breuer

Programa:

*Pastoral "Acis y Galatea" - G.F. Haendel*

*Cantata dramática "Apolo y Dafne" - G.F. Haendel*

Fechas: del 12 al 19 diciembre 2007

### EL CABALLERO DE LA ROSA

Música: R. Strauss

Ópera Estatal de Gdansk

Director musical: Eckart Manke

Director de escena: Günter Mayr

Escenografía: Jacek Moczyn

Fechas: 15 enero al 3 febrero 2008



Lothar Zagrosek

### KONZERTHAUSORCHESTER BERLIN

(antes Orquesta Sinfónica de Berlín)

Director: Lothar Zagrosek

Solistas: Tanja Tetzlaff, violonchelo

Severin von Eckartstein, piano

Programa 1:

*Sinfonía N. 3 - F. Schubert*

*Concierto en Do mayor - J. Haydn*

*Sinfonía N. 6 - A. Bruckner*

Programa 2:

*Sinfonía N. 88 - J. Haydn*

*Capriccio para piano - I. Stravinski*

*Variaciones sinfónicas para piano - C. Franck*

*Sinfonía N. 3 - R. Schumann*

Fechas 5 al 15 febrero 2008

### CAPELLA REGIA PRAGA (conjunto de música antigua)

Director: Robert Hugo

Programa 1:

*Responsorio per Hebdomana Sancta - J.D. Zelenka*

*El Diluvio Universal - G. Carissimi*

Programa 2:

*Immisit Dominus, ó 4 Responsorios de Viernes Santo - J.D. Zelenka*

*Jesús, Alfa y Omega - V. Alberici*

*El Diluvio Universal - G. Carissimi*

Fechas: 10 al 16 marzo 2008



Andras Ligeti

### HUNGARIAN SYMPHONY ORCHESTRA

Director: Andras Ligeti

Programa 1:

*Sinfonía N. 104 "Dudlesack" - J. Haydn*

*El Castillo de Barbazul - B. Bartok*

Programa 2:

*Obertura de Semiramis - G. Rossini*

*Suite "El Mandarin Maravilloso" - B. Bartok*

*Sheberazade op. 35 - N. Rimsky-Korsakov*

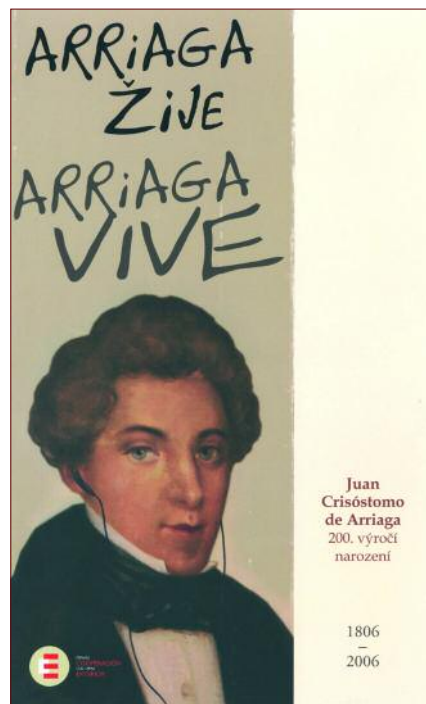
Fechas: 11 al 21 mayo 2008

Ciclo Arriaga

## ARRIAGA EN LA REPÚBLICA CHECA

Organizado por la Embajada de España en Praga ha tenido lugar un ciclo de cuatro conciertos para conmemorar el segundo centenario del nacimiento de Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826). El primer concierto, 13-VI-2006 en la sala del Museo de la Música Checa en Praga, estuvo dedicado a la obra orquestal e interpretado por la Orquesta Filarmónica de Cámara de Praga que programó la *Serenata para orquesta de cuerdas, op. 6*, de J. Suk, la *Obertura pastoral* (1824) y la *Sinfonía para gran orquesta* (1824) de J. C. de Arriaga. En los tres conciertos siguientes se programaron los *Tres Cuartetos* del músico bilbaíno en tres ciudades, Ostrava en la Sala del

Conservatorio Janáček el 25-IX-2006, Praga en la Sala Martinu del Palacio Lichtenstejn el 2-X-2006 y Brno en la Sala del Monasterio de Brno el 9-X-2006, con la particularidad de que en cada concierto tocaban tres cuartetos distintos: Cuarteto Rubín el *Primer Cuarteto*, Cuarteto Janáček el *Segundo Cuarteto* y Cuarteto Stamic el *Tercer Cuarteto*. Tuvimos la oportunidad de asistir a los dos últimos conciertos y el éxito fue total, tanto por la numerosa asistencia que desbordó las previsiones como por la acogida de unas obras que eran nuevas para un público tan experimentado, y eso sin olvidar la calidad de las interpretaciones. Nuestra más sincera felicitación a la Embajada en Praga y a todos sus colaboradores.

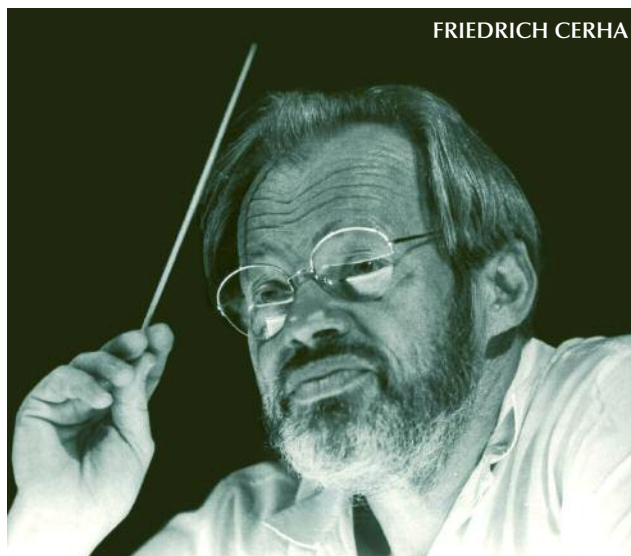


Premiados Biennale

## CERHA Y FURRER, LEÓN DE ORO DE VENECIA

El compositor y director de orquesta austriaco Friedrich Cerha ha recibido el León de Oro de la Biennale de Venecia como premio a toda su trayectoria artística. Cerha nació en Viena en 1926, y allí fundó el conjunto Die Reihe, imprescindible para seguir la evolución de la creación musical de los últimos cincuenta años. Ha enseñado en la Hochschule für Musik de Viena y dirigido las mejores orquestas del mundo. El trabajo compositivo de Cerha abarca la escena y la sala de conciertos, con obras como la ópera *Baal*. Pero lo que otorgó a su nombre una mayor resonancia fue el hecho de concluir la ópera *Lulu*, de Alban Berg, presentada por vez primera con el tercer acto completo en París, en 1979, después de diecisiete años de trabajo.

Por su parte, el composi-



tor suizo Beat Furrer (1954) obtuvo el León de Oro dedicado a la música de hoy por su obra *Fama*, escrita en 2005. El jurado estuvo compuesto por Tobias Richter y Giampaolo Vianello, sob-

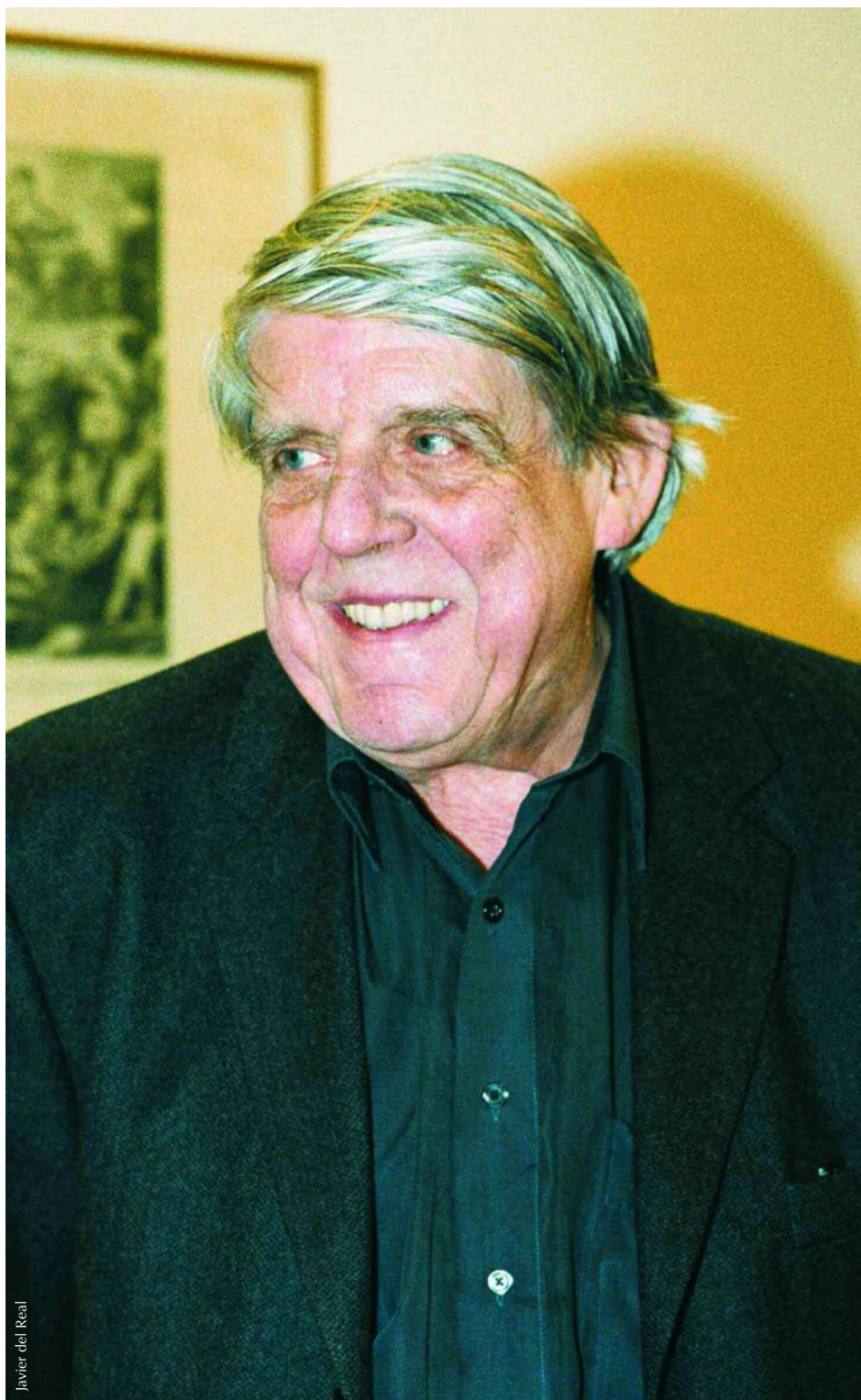
reintendentes, respectivamente, de la Deutsche Oper am Rhein y del Teatro La Fenice; Xavier Güell, director de *musicadboy*; Jonathan Reekie, director del Festival de Aldeburgh y Lyndon Terracini, director del Festival de Brisbane.



Necrología

## ARMIN JORDAN

En la noche del 19 de septiembre se apagó en Basilea el gran director de orquesta suizo Armin Jordan. Como ha referido Georges Delnon, director del Teatro de Basilea, Jordan fue golpeado por un síncope el viernes 15 de septiembre mientras dirigía la primera representación de *El amor de las tres naranjas* de Sergei Prokofiev, con dirección escénica de sus queridos y fieles colaboradores de larga fecha Patrice Caurier y Moshe Leiser. Después del ataque, el director de orquesta fue rápidamente trasladado al hospital y la representación prosiguió bajo la batuta de Lutz Rademacher. La noticia de la muerte fue dada a conocer en la mañana del 20 de septiembre por la Orquesta de París, con la que estaban previstos tres conciertos en París y Besançon. Nacido el 9 de abril de 1932 en Lucerna, Armin Jordan estudió en Lausana y Ginebra. En 1961 era ya director del Teatro de Bienne, en 1963 de la Ópera de Zúrich, de 1968 a 1971 lo encontramos como director musical del Teatro de St. Gallen y desde 1971 a 1989 del Teatro de Basilea. Paralelamente, de 1973 a 1985 fue director artístico y musical de la Orquesta de Cámara de Lausana y de 1985 a 1997 director artístico de la Suisse Romande, el primer director en encargarse de estas tareas después del abandono de las funciones por parte de Ernest Ansermet, llevando a estas dos orquestas de gira por todo el mundo y poniéndose al mismo tiempo al frente de las formaciones sinfónicas internacionales más prestigiosas. Sin embargo, ha sido a la Ópera de Lausana y al Gran Teatro de Ginebra a los que Armin Jordan ha dedicado la mayor parte de sus energías, regresando en cierto sentido a sus orígenes en la última etapa de su vida. Será para nosotros inolvidable en especial la realización del *Anillo* wagneriano completo, junto a Caurier y Leiser, a finales de los años noventa. Últimamente había dirigido también *Parsifal* y *Tristan und Isolde* y por lo que respecta a la primera también dirigió la banda sonora del film homónimo de Hans Jürgen Syberberg de 1982, interpretando al mismo tiempo el papel de Amfortas, personaje al que a veces se parecía en la vida. También se dedicó a Claude Debussy, a los títulos más raros del teatro musical de Shostakovich y luego a los compositores de la llamada *Entartete Musik*, de Zemlinsky a Schoenberg, a Erich Wolfgang Korngold, cuya ejecución de *Die tote Stadt* fue su último saludo al Gran Teatro de Ginebra. En 1996, recibió la medalla *Genève reconnaissante* y en 2000 fue galardonado con la *Légion d'honneur* del Gobierno francés. No faltaban tampoco Mozart y Puccini en su repertorio, y en lo que concierne al público parisiense, muchos recordarán su *Viuda alegre* de Lehár en la Ópera Bastilla y *Der Rosenkavalier* en el Châtelet. Muy estrecha también la relación con la Orquesta Filarmónica de Radio Francia y con la Orquesta Nacional



Javier del Real

de la Ópera de Montecarlo. Pero en lo que quizá fuera verdaderamente único este gran artista fue por su extraordinaria humanidad, el diálogo siempre claro, sereno y abierto con los músicos, los directores de escena, artistas, coreógrafos, con los cuales era prácticamente imposible que disputase o tuviera incomprendimientos. Una lección de arte y de vida que será seguramente recogida por su hijo, el joven director prodigio Philippe Jordan, cuya actividad comienza a ser conocida a nivel internacional.

Giacomo Di Vittorio



Del Liceu al Palau

## GRABAR CON BUEN TINO

La Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) comienza a poner un poco de orden en su actividad discográfica. Nunca ha estado muy clara su política artística en este sentido, ni por el rumbo fijado por sus gestores, ni por las líneas marcadas por sus anteriores directores titulares, desde la lejana etapa del desaparecido García Navarro a la de Ernest Martínez Izquierdo, pasando por la muy prolífica etapa de Lawrence Foster, la discografía del conjunto catalán se ha enriquecido notablemente, pero de forma bastante caótica y dispersa: hay, incluso, discos en sellos que no se han distribuido en el mercado español.

Si repasamos sus últimas grabaciones encontramos de todo, como en botica. La nominación como mejor disco clásico del año en la próxima edición de los Premios Grammy latinos del álbum George Gershwin con Michel Camilo y dirección de Martínez Izquierdo (Telarc) no deja de ser un elocuente testimonio de la vocación de llegar al gran público. También busca el éxito comercial el disco *Tango in Blue* bajo la batuta de José Serebrier en BIS — con este brillante director y orquestador se llevaron un



*grammy* por la *Fantasia Carmen* en el mismo sello) — y nos parece muy saludable que así sea (el palmarés de *grammys* de la OBC se completa con *La dolores*, de Bretón (Decca).

Junto a estas recientes propuestas, destacan la colaboración en la serie de compositores españoles en Naxos, con especial protagonismo de las obras de Leonard Balada (otro brillante orquestador, por cierto) y la nueva línea de colaboración emprendida junto a *Harmonía Mundi Ibérica*, en la que ya han aparecido monográficos consagrados a Joan Guinjoan, Salvador Brotons y José María Sánchez-Verdú. Son propuestas, como lo fueron las editadas en su día

por EMI, Auvidis y Claves (Falla, Gerhard, Montsalvatge y otros), a las que no puede renunciar una orquesta de titularidad pública que, no lo olvidemos, tiene asignado un periodo de grabaciones en su agenda de servicios anual. También la OBC, como tantas formaciones europeas, ha decidido editar sus propios discos, aunque los dos primeros volúmenes, dedicados a autores catalanes, son ejemplares promocionales, no para la venta. El más reciente, dirigido por Brotons, contiene obras de Joaquim Serra, Lluís Benejam. Ricard Lamote de Grignon y Joaquim Zamacois.

Quizá convendría aumentar la presencia de

autores vivos en los proyectos discográficos, y no me refiero sólo a los más veteranos, sino a las nuevas generaciones de compositores — y compositoras — que pugnan por hacerse un hueco en el mercado del disco. Ampliar el arco de compositores, dar más cancha a la cantera de solistas y a los propios solistas de la OBC, ordenar prioridades y buscar alianzas estables con sellos que garanticen una buena distribución en el mercado nacional e internacional no serían malos objetivos a la espera de que el nuevo titular, el japonés Eiji Oue, defina con más precisión sus ideas sobre este tema.

Javier Pérez Senz

Grandes Intérpretes

## UN VIEJO AMIGO

El ciclo correspondiente al año 2006 de la serie *Grandes Intérpretes*, que organiza la Fundación Scherzo, con el patrocinio de *El País* y la colaboración del Ministerio de Cultura y la Fundación Hazen Hosseschrueders, se encuentra ya muy avanzado. En noviembre, nos visita uno de

los grandes asiduos de la propuesta madrileña, Christian Zacharias. Cada concierto del gran pianista alemán es una fiesta para los aficionados, que conocen y aprecian su arte desde hace muchos años. El programa reúne obras de Schumann, las *Kinderszenen*, Beethoven, la sorprendente por su

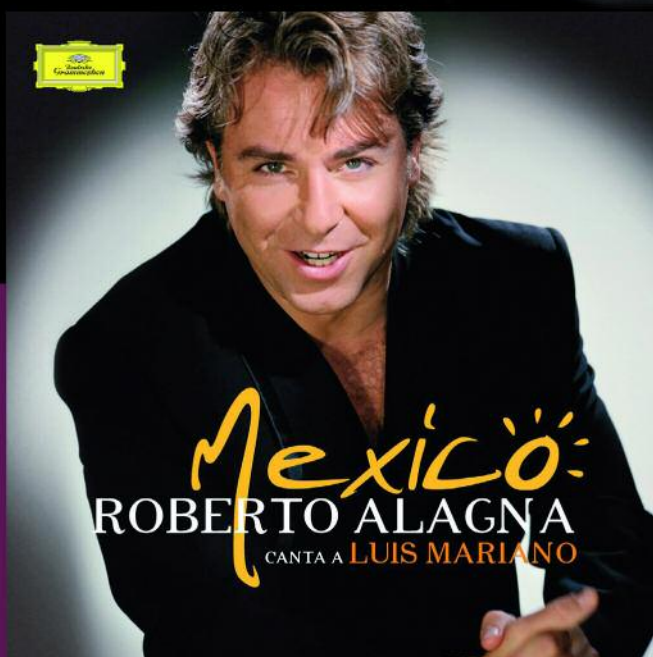
temprana originalidad *Sonata n.º 4*, y Schubert, una de las grandes *Sonatas* finales, la *D. 959*.

Madrid. Auditorio Nacional. 21-XI-2006. Christian Zacharias, piano. Obras de Schumann, Beethoven y Schubert.





A UNIVERSAL MUSIC COMPANY



## ROBERTO ALAGNA. MEXICO ALAGNA CANTA A LUIS MARIANO

Un magnífico álbum dedicado a las canciones de Luis Mariano grabado por el gran tenor Roberto Alagna, con 6 temas en español.

**Divertido, con arreglos sorprendentes.**

El mejor homenaje posible a Luis Mariano.

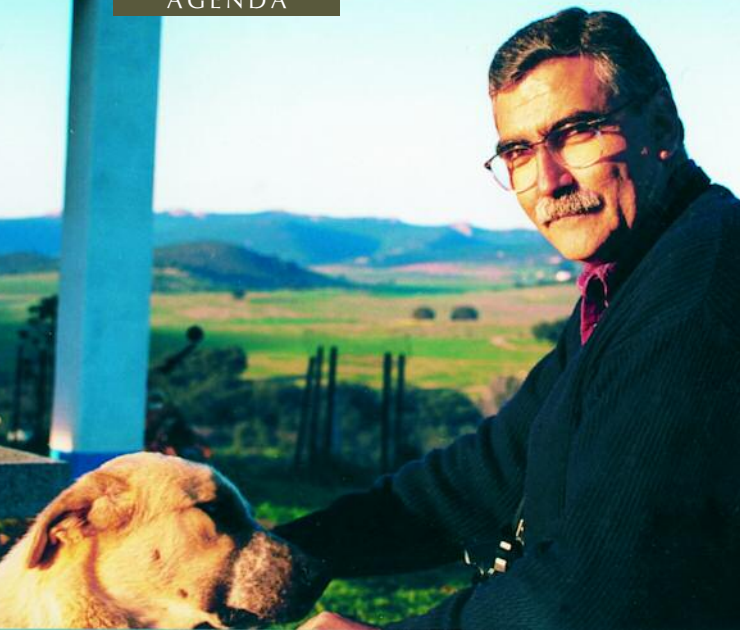
CD 002 89442 85116

Si deseas más información:  
[clasico.jazz@universalmusic.es](mailto:clasico.jazz@universalmusic.es)



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





En la muerte de Agustín Muñoz

## HASTA SIEMPRE, AGUS

sensible y exquisito cuya famosa colección de músicos en general y directores de orquesta en particular es uno de los legados más importante de la vida musical madrileña de los últimos veinticinco años. Como siempre suele ocurrir en este país, la colección no se quedará en España y será enviada a una fundación alemana que oportunamente daremos a conocer, “donde seguro que la saben apreciar mejor que aquí”, como él mismo dijo cuando tomó la decisión de exportarla poco antes de dejarnos. Las magníficas fotos de Celibidache, Giulini, Sanderling, Inbal, Markevich, Arrau, Maazel, Rostropovich y muchos otros siempre fueron proyecto de un libro frustrado en sus sucesivos intentos de publicación. Algunos artículos que elaboramos para acompañar este valioso material gráfico se quedaron igual que las fotos mismas, en el correspondiente cajón.

Agustín nunca fue ni acomodaticio ni persona fácil de tratar. Crítico, incisivo, en ocasiones con un humor socarrón y sarcástico que no todo el mundo era capaz de comprender ni soportar, se granjeó frecuentes enemistades en el mundo de la música, hasta el extremo, entre otras cosas, de que la intendencia del Auditorio Nacional le impidió el acceso a sus dependencias para hacer su trabajo correctamente. Incómodo para los capitolos de turno, nunca se casó con nadie y nunca vendió su independencia a cambio de las sustanciosas prebendas que suelen estar presentes en este mundillo. Un extraño caso de probidad y honradez, además de ejemplo para todos. Y como en el caso de Carlos Kleiber, querido Agus, ya me he pasado de las treinta líneas y aquí tampoco se casan con nadie. Por tanto, hasta siempre, amigo.

**Enrique Pérez Adrián**

**D**ifícil empeño el hacer una necrológica de un amigo de toda la vida, de un socio fundador de esta revista con el que el firmante estaba unido además por un trabajo en común, unos gustos artísticos similares, unas charlas políticas a menudo discrepantes y subidas de tono (siempre enriquecedoras) y, sobre todo, por un profundo amor a la música, de la que hablábamos incansablemente en muchos momentos del trabajo cotidiano con temas, compositores, situaciones, discos e intérpretes que a ambos nos fascinaban, ironizando también muy a menudo sobre los talibán de turno que pretenden que la afición comulgue con ruedas de molino. Recibí un verdadero *shock* cuando me dieron la noticia de que un infarto fulminante había acabado con él en su casa de Madrid. El 26 de octubre hubiese cumplido 59 años.

Al lector de SCHERZO quizá no le suene este fotógrafo

Necrología

## ALMUDENA CANO

**E**l pasado tres de octubre, a los cincuenta y cinco años, fallecía en Madrid Almudena Cano: pianista de sonido poderoso y gran expresividad, ejercía desde su cátedra en el Conservatorio Superior de Madrid un magisterio que formó una generación de intérpretes entre los que hay nombres de la categoría de Miguel Ituarte. Su compromiso con la enseñanza le llevó a crear en 1987, junto con Avelina López Chicheri, propuestas de tanta originalidad y eficacia como el Aula de Música de Alcalá de Henares, por la que han pasado las voces más cualificadas de la música mundial (tanto en el terreno de la interpretación como en el del análisis), y la revista *Quodlibet*, una

publicación especializada de una altura y rigor absolutamente únicos, no ya en España, sino en toda Europa. Otros empeños como los Cursos para Jóvenes Pianistas de Lucena (y el festival musical que los prolonga) llegaron a buen puerto gracias exclusivamente a su tenacidad. Su actitud reivindicativa y su combativa lucidez se plasmaron en los manifiestos sobre las enseñanzas musicales que firmaron todos los premios nacionales de música: textos desenmascaradores de la barbarie didáctica oficial que los interesados pueden leer (y suscribir) en [www.almudenacano.com](http://www.almudenacano.com).

No es común que el intérprete cultive también (y con igual fortuna) la teoría y



la docencia y que, además, desarrolle tan persistente activismo, y por ello resultaba tan admirable una perso-

nalidad como la suya. La muerte nos ha arrebatado una mujer que dedicaba la misma atención y energía a todas las facetas de su arte y que jamás transigió con la mediocridad burocrática ni con la tentación del protagonismo. Era una persona incapaz de la hipocresía o el compadreo, pero también era un ser humano lleno de generosidad, amor y delicadeza y de una honradez profesional y cívica absolutamente insobornables. Con su entrega absoluta, Almudena Cano dio, literalmente, su vida por la música. Su ejemplo artístico y su compromiso personal marcarán siempre un ideal para cuantos gozaron del privilegio de su trato.

**José Luis Téllez**



# HOMENAJE A LAS GRANDES DIVAS



Un tributo a las legendarias divas de la lírica. Un trabajo brillante en el que se han dado cita la voz de Renée Fleming, la Orquesta Mariinsky Theatre de San Petersburgo y la dirección de Valery Gergiev. Un repertorio excelente que convierten este trabajo en una joya imprescindible. Lo encontrará en su **espacio de música de El Corte Inglés**.

CO-PATROCINADOR



MADRID, 2007

# CICLO DE GRANDES INTERPRETES

# 12

Organizado por la  
**FUNDACIÓN SCHERZO**,  
con el patrocinio  
del diario **EL PAÍS**  
y la colaboración del  
Ministerio de Cultura (INAEM)  
y la Fundación Hazen-Hosseschrueders

www.scherzo.es

ORGANIZA:

**sch**erzo  
FUNDACIÓN

PATROCINA:

**EL PAIS**

# 1

**ELISABETH LEONSKAJA**

CONCIERTO

piano

Miércoles, 17 de enero  
19:30 horas

F. LISZT

Sonetos 123 y 104 del Petrarca (1847)  
(N.ºs 6 y 4 de los *Années de Pèlerinage, Deuxième année: Italie, S 161*)

P. CHAIKOVSKI

Sonata n.º 2 en sol mayor, op. 37, "Grande Sonate" (1879)

F. CHOPIN

Scherzo n.º 1 en si menor, op. 20, KK 250-254 (1831-32)

Scherzo n.º 2 en si bemol menor, op. 31, KK 505-509 (1837)

Nocturno en re bemol mayor, op. 27, n.º 2, KK 357-369 (1835)

Scherzo n.º 3 en do sostenido menor, op. 39, KK 610-614 (1839)

Scherzo n.º 4 en mi mayor, op. 54, KK 744-748 (1842)

# 2

**GRIGORI SOKOLOV**

CONCIERTO

piano

Lunes, 12 de febrero  
19:30 horas

PROGRAMA POR DETERMINAR

# 3

**VADIM REPIN**

violín

CONCIERTO

**NICOLAI LUGANSKY**

piano

Miércoles, 21 de febrero  
19:30 horas

L. JANÁČEK

Sonata para violín y piano (1922)

L.V. BEETHOVEN

Sonata n.º 7 para violín y piano en do menor, op. 30, n.º 2 (1802)

R. STRAUSS

Sonata para violín y piano en mi bemol mayor, op. 18 (1887)

# 4

**IVO POGORELICH**

CONCIERTO

piano

Martes, 20 de marzo  
19:30 horas

PROGRAMA POR DETERMINAR

AUDITORIO NACIONAL  
DE MÚSICA  
SALA SINFÓNICA



MINISTERIO  
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL  
DE LAS ARTES ESCÉNICAS  
Y DE LA MÚSICA

FUNDACIÓN HAZEN  
HOSESCHRUEDERS

5

TILL FELLNER

CONCIERTO

piano

Martes, 24 de abril  
19:30 horas

J. S. BACH

*15 Zweistimmige Inventionen, BWV 772-786 (1723)*

L.V. BEETHOVEN

*Sonata n.º 16 en sol mayor, op. 31, n.º 1 (1802)*

E. CARTER

*90+ (1994)*

R. SCHUMANN

*Kreisleriana, op. 16 (1838)*

7

GARRICK OHLSSON

CONCIERTO

piano

Martes, 5 de junio  
19:30 horas

L.V. BEETHOVEN

*Sonata n.º 1 en fa menor, op. 2, n.º 1 (1796)*

J. BRAHMS

*Variaciones sobre un tema de Haendel, op. 24 (1861)*

F. CHOPIN

*Barcarola en fa sostenido menor, op. 60, KK 807-814 (1845-46)**Mazurca en do sostenido menor, op. 50, n.º 3, KK. 708-722 (1842)**Sonata n.º 3 en si menor, op. 58, KK 783-790 (1844)*

6

ALFRED BRENDEL

CONCIERTO

piano

Martes, 22 de mayo  
19:30 horas

J. HAYDN

*Sonata n.º 33 en do menor, Hob. XVI/20 (1788)*

L.V. BEETHOVEN

*Sonata n.º 31 en la bemol mayor, op. 110 (1821)*

R. SCHUBERT

*Impromptu n.º 1 en fa menor, op. 142, D 935 (1827)**Impromptu n.º 3 en si bemol mayor, op. 142, D 935 (1827)*

W.A. MOZART

*Sonata n.º 14 en do menor, K 457 (1784)*

8

PIOTR ANDERSZEWSKI

CONCIERTO

piano

Martes, 26 de junio  
19:30 horas

PROGRAMA POR 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 ocho 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 2007.

## PRECIO DE LOS ABONOS Y DE LAS LOCALIDADES

ZONA	ABONO NORMAL	ABONO SUSCRIPTOR	LOCALIDADES (Venta Libre)
A	270€	234€	45€
B	222€	193€	37€
C	180€	156€	30€
D	138€	120€	23€

## RENOVACION DE ABONOS:

1. La renovación de abonos consiste en adjudicarle para el XII 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 21 de octubre de 2006, 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 la podrán hacer todos los abonados, con independencia de si son suscriptores o público en general. Si después del 21 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 10:00 a 15:00 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 10 DE NOVIEMBRE DE 2006. 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 10:00 a 15:00 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 20 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 8:00 a 24:00 horas, Servicaixa y Servicajeros de La Caixa. Teléfono de información 91.337.01.40.

**VENTA ANTICIPADA** para cualquiera de los ocho conciertos del ciclo a partir del martes, 9 de enero de 2007.

**Forma de pago:** las localidades de venta libre se podrán adquirir en efectivo o mediante tarjeta de crédito American Express, Dinners Club, Eurocard, Master Card, Servired y Visa.

FUNDACIÓN SCHERZO (Ciclo de Grandes Intérpretes)

C/ Cartagena, 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 XII Ciclo de Grandes Intérpretes)

Horario de atención al público de lunes a viernes, excepto festivos, de 10:00 a 15:00 horas.



Estado de la composición española

## EL CENTRO DE LA MODERNIDAD

Alicante. Castillo de Santa Bárbara. 20-IX-2006. Elena Montaña, mezzosoprano; María José Sánchez, soprano. *Voz dramática*. Teatro Arniches. 21-IX-2006. Camerata de Madrid. Director: Pascual Osa. Obras de Lutoslawski, Medina, De la Cruz, Martínez y Berg. 23-IX-2006. Grup Instrumental de Valencia. Director: Joan Cerveró. Carlos Apellániz, piano. Obras de Del Puerto, Cerveró y Lindberg.

**ALICANTE** El pasado 20 de septiembre se inauguró la 22 edición del Festival de Música de Alicante (antes Internacional y Contemporáneo, adjetivos que ahora desaparecen por sobreentendidos). Para la ocasión contaron con el Castillo de Santa Bárbara por vez primera, aunque, en palabras de su director Jorge Fernández Guerra, “no la última” dado el éxito de acogida y lo singular del lugar. Las voces de Elena Montaña y María José Sánchez, habituales de la muestra, quizá por lo complejo del repertorio contemporáneo en el que están especializadas, presentaron un programa de nueve compositores hispanos, ocho de ellos presentes por tratarse de encargos del propio Festival, con una puesta en escena sencilla



Fotos: Xavi M. Miró

Elena Montaña y María José Sánchez

pero efectista que hizo muy amena la presentación. Varias generaciones de compositores españoles, desde el más joven Daniel Hurtado hasta los homenajeados Marisa Manchado y García Laborda, pasando por Durán

Loriga, Sebastián Mariné, Mario Carro, Jesús Torres, Mariné, Mercedes Zabala y el argentino Juan María Solare, demostraron la riqueza de la voz humana con los matices y juegos que le presta la nueva música. Aunque fue

XXII Festival de Alicante

## INSTRUCCIONES VISUALES

Alicante. Teatro Principal, Teatro Arniches. 28/30-IX-2006. Víctor Ánchel, oboe; Ema Alexeeva, violín; Alberto Rosado, piano. Academia de Música Contemporánea (JONDE). Director: Fabián Panisello. Klang Art Berlin: Romain Bischof, barítono; Heike Gneiting, piano; Jan Schlichte, percusión; Martin Heinze, contrabajo; María de Alvear, vídeo. Compañía Nacional de Danza 2. Coreógrafos: Nacho Duato, Chevi Muraday. Obras de Del Puerto, Panisello, Ligeti, De Alvear, Rzewski y Camarero.

Tres partituras concertantes para diversos instrumentos solistas ocuparon el primero de los dos programas dirigidos por Fabián Panisello a los jóvenes músicos de la Academia de Música Contemporánea de la JONDE, en la atractiva recta final del Festival de Música de Alicante. En el *Concierto para oboe n.º 1* (1992) de David del Puerto, Víctor Ánchel superó con creces los escollos técnicos del adorno —por momentos agotador— discurso de

su instrumento. Como muestra, la virtuosista cadencia inserta en la Toccata conclusiva; excelente también el ajuste con los miembros de la Academia en el agitado Preciso intermedio. Notable igualmente la versión del *Concierto para violín* (2002) de Panisello, si bien hubiera sido deseable una mayor transparencia para desentrañar la tupida textura del primer movimiento; Ema Alexeeva, aplicada intérprete de la pieza, destacó en la vertiginosa *cadenza* del scherzo

final. En la segunda parte, el encaje rítmico del endiablado *Concierto para piano* de Ligeti tuvo en Panisello y Rosado, magnífico defensor de la abrumadora parte solista, unos sobresalientes valedores.

En *Gran Sol Alto* (13 estudios de tiempo fuerte), estreno encargo del CDMC debido a la madrileña afinca en Colonia María de Alvear, las ambiciosas intenciones de la autora —construir un “Mándala con inspiración íbera” en el que el personaje



Grup Instrumental de Valencia

muy de agradecer la presencia escénica de las artistas habría que hacer porque los intentos teatrales dejaran de serlo para convertirse en verdaderas puestas en escena.

El día 21, en el Teatro Arniches, se presentó en Alicante por primera vez el conjunto de la Camerata de Madrid, con su concertino y solista Manuel Guillén, bajo la dirección de Pascual Osa. Un complicado concierto, aunque demasiado extenso en duración, en el que los tres estrenos de Zulema de la Cruz, Juan Medina e Israel David Martínez, se presentaron entre obras

maestras de Lutoslawski y Webern. Fue destacable el *Concierto para violín "Pacífico"* de Zulema de la Cruz, tanto por su dificultad, que el solista superó con creces, como por lo interesante de su música, que demuestra la madurez de la artista en la que podemos escuchar incluso reminiscencias de la música electroacústica y que nos lleva a través de una gran riqueza tanto melódica como rítmica hasta lugares en que la música encuentra su verdadero espacio de expresión, sin necesidad de más explicaciones. Juan Medina presentó *Visiones en*

*blanco y negro*, obra de contrastes en la que destaca la gran presencia de orientalismos y uso de diferentes técnicas interpretativas de Israel David Martínez, con *La desintegración del ser*, mostró su maestría en una obra en la que la tensión rítmica y un canon llevan hasta una riqueza melódica desarrollada con pocos elementos pero muy bien desarrollados.

El tercer día, en el Teatro Principal, nos encontramos con el grupo valenciano por antonomasia, y último Premio Nacional de Música, el Grup Instrumental de Valencia, con su director y fundador Joan Cerveró. En su programa nos encontramos con el primer homenaje, merecidísimo, al desaparecido, György Ligeti, con su *Kammerkonzert*. La presencia foránea se complementó con el omnipresente Magnus Lindberg y su obra *Arena II*. Estas dos obras se caracterizan por su riqueza tímbrica que permitió al grupo demostrar que se encuentra en un gran momento musical e interpretativo. La otra mitad del concierto se presentó con una obra de David

del Puerto, con el que comparten el Premio Nacional de Música 2005, *Mito*. Esta obra, con claras referencias a la música modal y a lo griego, con una primera parte más abstracta, los dioses, y otra más reconocible al oído y quizá más disfrutable, en la que sentimos que se trata de una música para los hombres. Destacables la interpretación del violín, el fagot y la percusión. Para terminar, un estreno del Festival al maestro Joan Cerveró, que aquí estuvo en un doble papel de director y compositor con su *Primera Sinfonía "Tentación del vacío"*, dedicada al Grup Instrumental y compuesta especialmente para su lucimiento y también para el disfrute del público. Una música rica en timbres y melodías que demostró que hay muchas maneras de entender la modernidad. Destacable en este concierto el hecho de que nuestros maestros nacionales no desmerecieron en nada y pusieron de manifiesto una vez más el gran momento en que se encuentra nuestra composición.

Leticia Martín Ruiz



Concierto para violín de Panisello e *Instrucciones para dejarse caer al otro lado del vacío* de Camarero

principal, símbolo del género humano, canta a la naturaleza "en un diálogo con connotaciones eróticas"— se apoyan en unos cimientos musicales tan débiles que el extenso edificio se resiente pese a la bondad de los instrumentistas del Klang Art Berlin, en especial la pianista

Heike Gneiting, y la belleza de algunas de las imágenes (nubes, olas, árboles...) proyectadas por las seis pantallas de vídeo. Convinciente en lo interpretativo pero de timbre algo opaco, el barítono Romain Bischof.

Con un Teatro Principal repleto de público, algo por



desgracia infrecuente en esta cita alicantina, la velada que clausuraba el Festival se saldó con un rotundo y justificado éxito gracias a la feliz conjunción de dos compañías jóvenes, la citada Academia de Música Contemporánea, con Panisello en el foso, y la Compañía Nacional de

Danza 2 sobre la escena. Además del ya conocido *Coming Together* de Rzewski, con sonido grabado y una frenética coreografía de Nacho Duato, el máximo interés de la sesión radicaba en el estreno de *Instrucciones para dejarse caer al otro lado del vacío* de César Camarero. La coreografía de Chevi Muraday, elegante y sobria, apoyada en blancos y verdes y sólo enturbiada al final por el empleo de un ventilador de presencia sonora algo excesiva, subraya la tensión y el misterio, la refinada paleta tímbrica y la sutileza rítmica de la partitura del madrileño. Una representación cuya próxima comercialización en DVD hará, sin duda, mucho por la difusión de una afortunada colaboración que debería tener descendencia.

Juan Manuel Viana

Inauguración de temporada

## MATICES E INCOHERENCIAS

Barcelona. Gran Teatre del Liceu. 2-X-2006. Mozart, *La clemenza di Tito*. Michael Schade, Véronique Gens, Ofelia Sala, Vesselina Kasarova, Marianna Pizzolato, Umberto Chiummo. Director musical: Sebastian Weigle. Nueva Coproducción: G. T. Liceu/Oper Leipzig. Director de escena: Francisco Negrín.

**BARCELONA** La temporada operística del Liceu se inauguraba con *La clemenza di Tito*, obra que sólo ha estado en su programación cuatro veces. Por ello, era esperada con gran interés, aumentado por el reparto, la dirección musical y la nueva propuesta escénica, que se estrenaba en la ciudad condal. Los resultados fueron en general interesantes, pero quizá no alcanzaron las expectativas previstas. Entre los cantantes destacaba, por méritos propios y por sus anteriores éxitos liceístas, Vesselina Kasarova, mezzosoprano que destaca por la belleza de su canto, por la forma de su expresión y también por la belleza de su voz, pero en esta ocasión surgieron sonidos de distinto color, que disminuyeron la continuidad del canto. Michael Schade es hoy uno de los mejores tenores mozartianos y lo demostró por la vitalidad de su timbre y su cuidado fraseo, aunque



Kasarova, Pizzolato y Schade en *La clemenza di Tito* de Mozart

la versión quedó algo oscurecida por determinadas contenciones, que le hicieron perder homogeneidad en la forma. Véronique Gens volvió a mostrar su gran musicalidad, su capacidad escénica en un rol que domina en los registros medio y alto, pero que le queda algo hueco en el grave. Completaban el reparto la siempre efectiva Ofelia Sala, con su canto espontáneo, Marianna Pizzolato, con un timbre de

calidad y Humberto Chiummo, correcto, aunque algo apagado.

Sebastian Weigle ha demostrado su capacidad de estimular a los músicos y su dominio de las partituras que dirige, cualidades que también han estado presentes en esta ocasión, consiguiendo de la orquesta y coros, cohesión y matices, si bien la versión pareció excesivamente crecida y aun teniendo momentos muy matizados, surgieron

otros más genéricos. El planteamiento escénico de Francisco Negrín tenía detalles, pero pecaba de una cierta incoherencia, con un primer acto con una estructura de metacrilato, situando a distintos niveles a los personajes, que al final acaban juntos, mientras que en el segundo presentaba una cierta desolación, posible por el incendio, pero que no acababa de definir la acción, con un final, dotado de plantas como de invernadero, que podían tener relación con la actitud magnánima de Tito, pero quedaba poco convincente. Aparecían también situaciones incongruentes, como el baño de Vitellia o el movimiento del coro en el segundo acto, que poco aportaban a la dramaturgia. El vestuario era indefinido y en un algunos casos bellos, pero dificultaba la labor de dos de los cantantes, por la larga cola que les acompañaba.

**Albert Vilardell**

Concerts de cambra

## PROMETEDOR ARRANQUE

Barcelona. L'Auditori. Sala de Cambra. 9 y 10-X-2006. Concierto inaugural. Cuarteto Casals. Obras de Mozart, Cervelló y Ravel.

Por fin, siete años después de la puesta en marcha de la Sala Sinfónica, el Auditori de Barcelona ha inaugurado su Sala de Cámara, "Oriol Martorell", que con sus 602 localidades, buena acústica, ambiente cálido y acogedor y gran entusiasmo por parte de quienes la han de gestionar, nos anuncia un muy prometedor futuro. La inauguración se ha querido solemne y muy oficial, con la presencia de Rafael Moneo, la ministra de Cultura, el Presidente de la Generalitat, el alcalde, los responsables cul-

turales de las más altas instituciones catalanas.

Ya es buen síntoma que haya sido el Cuarteto Casals el elegido. Desde su creación en 1997, este grupo español no ha hecho más que crecer en calidad, rigor, profesionalidad, competencia y conocimiento de lo que tienen entre manos. El programa escogido comprendía el *Cuarteto de cuerda n° 1 en sol mayor, K. 80*, que Mozart compuso en 1778 sabiendo explotar muy bien las bases sólidamente establecidas por "papá Haydn"; el *Cuarteto de*

*cuerda en fa mayor, op. 35* que Ravel escribió en 1903 todavía en la estela de Debussy; y, en medio, sólidamente escoltado, el estreno de *Etüden nach Kreutzer*, obra que Jordi Cervelló (Barcelona, 1935) ha compuesto este mismo año y de la que el 21 de septiembre pasado el propio Cuarteto Casals ofreció una primera audición en la Mozartsaal de Hamburgo. Basándose en cinco estudios del ciclo de 40 que el francés Rodolphe Kreutzer escribió en 1807 y que siguen siendo una obra esen-

cial para la enseñanza del violín, Cervelló hace un ejercicio de recreación que no deja de ser un nostálgico viaje a los años de aprendizaje de un instrumento que hubo de dejar a causa de un accidente. Bella, poderosa y seductora obra, en la que nos ha parecido percibir también un recóndito homenaje —tal vez inconsciente— al mundo italiano de la cuerda. Versión de gran altura la del Cuarteto Casals, del agrado y plena quietud del autor.

**José Guerrero Martín**



OBC

## IRREGULAR COMIENZO

**Barcelona. L'Auditori.** Temporada de la OBC. 22-IX-2006 al 1-X-2006. Festival Mozart. Josep Maria Colom, piano; Magdalena Martínez, flauta. **Christian Zacharias**, director y piano. Obras de Mozart y Stravinski. 6-X-2006. **Elisabeth Leonskaia**, piano. Cor Madrigal y Cor Lieder Càmera. Director: **Franz-Paul Decker**. Obras de Bach-Elgar, Beethoven y Brahms.

Irregular comienzo de temporada de la OBC. ¿Causas? Falta de engrase después del periodo veraniego y vacacional; una menor homogeneidad que en ocasiones anteriores en los conciertos del Festival Mozart, ya en su décimo año, de nuevo dirigido por Christian Zacharias; una discutible conformación de los programas... Bajas y sustituciones, incluidas las de algunos solistas (el de violonchelos todavía por cubrir), se han notado en el cuerpo orquestal: imprecisiones, sonido incierto y espeso, desajustes... El Festival Mozart presentaba la novedad de ofrecer, junto a las del genio de Salzburgo, algunas obras del Stravinski neoclásico. Más allá de la necesidad o no de tal dualidad, un hecho notable a destacar: la prestación de Zacharias se agiganta cuando está al piano y dirige desde él, porque entonces lo hace desde la esencia, desde el alma de la partitura, mientras que decrece cuando lo hace sólo desde el podio de director. Así pudimos comprobarlo, una vez más, en los mozartianos *Conciertos para piano y orquesta n.º 23 y n.º 18*. Los solistas, en realidad, han sido los grandes triunfadores de este Festival porque, además del propio Zacharias, Josep Maria Colom (*Capriccio para piano y orquesta* de Stravinski) y Magdalena Martínez (*Concierto para flauta y orquesta n.º 1 en sol mayor, K. 313 (285c)* de Mozart) han estado a gran altura en sus respectivas interpretaciones. Especialmente emotiva la entusiasta y cariñosa respuesta del público a quien hasta la temporada pasada fue primera flauta de la OBC. También la invitada ha



CHRISTIAN ZACHARIAS

sido la figura destacada del concierto que ha seguido al ciclo mozartiano: Elisabeth Leonskaia ha vuelto a dejar una memorable prueba de su sensibilidad y de su depurado arte en el *Concierto para piano y orquesta n.º 4 en sol mayor, op. 58* de Beethoven, en el que la seda de su digitación y el terciopelo de su sonido nos han vuelto a situar en el seno mismo de la música, que es de lo que se trata, todo ello envuelto en una gran sobriedad, en el rigor y en el respeto a la partitura y a su autor. Franz-Paul Decker —que parece estar ya por encima del bien y del mal—, dirigiéndose al público, justificó la inclusión final de una selección de *Danzas húngaras* de Brahms como contrapeso alegre de las tristes obras precedentes del propio Brahms: *Nänie, op. 82* y *Canción del destino, op. 54*. Y para empezar, la orquestación que Elgar hizo de la *Fantasia y fuga en do menor, BWV 537* de Bach, una grandilocuente desvirtuación del original sonido barroco del órgano por la vía efectista y espectacular.

José Guerrero Martín

## Casas con buena salud



**Realia** Construye futuro

Diseñando casas para las personas. Innovando para hacerte la vida más fácil. Creando entornos agradables para vivir. Casas que duran, casas con buena salud. Con la garantía de Realia, participada por FCC y Cajamadrid.

**REALIA**  
Business

Compromiso con la calidad

Compromiso con las personas

902 33 45 33

www.realia.es

Inicio de temporada

## TOSCA REESCRITA

Palacio Euskalduna. LV Temporada de la ABAO. 28-X-2006. Puccini, *Tosca*. Isabelle Kabatu, Franco Farina, Albert Dohmen, Stanislav Shvets, Mikeldi Atxalandabaso, José Manuel Díaz, Alberto Arrabal, Fernando Latorre, Leyre Mesa. Coro de Ópera de Bilbao. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director musical: Yoram David. Directora de escena: Nuria Espert. Coproducción de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (ABAO) y el Teatro Real de Madrid.



Moreno Esquilbel

Isabelle Kabatu y Albert Dohmen en *Tosca* de Puccini en la ABAO

**BILBAO** Una obra de Giacomo Puccini inauguraba la nueva temporada de la ABAO, la primera del *Tutto Verdi*, esa idea imposible que resulta, dicen algunos, demasiado bilbaína para llegar a ser realidad. Sobra ambición por estos pagos. En medio de tanta ilusión, y un lustro después de haberlo hecho por última vez, *Tosca*, primera gran ópera del siglo que dejamos, cumbre del verismo, punto de encuentro de públicos de las más dispares geografías musicales, volvía a Bilbao.

Se ha hablado mucho de la producción firmada por la actriz catalana Nuria Espert, quien en un alarde de ego se da el lujo poco menos que de reescribir el libreto y nos lleva en todo momento al Vaticano del Juicio Final, el clero se ve representado por los malos y detalles importantes como la ceremonia de *Tosca* tras la muerte de Scarpia o el amanecer romano

del tercer acto pasan a mejor vida. La monotonía y escasa animación del discurso teatral no impidió que se pudiese disfrutar de ciertas escenas, sobre todo del espectacular, aunque revestido de cierto efectismo, *Te Deum*. Además el Coro de Ópera de Bilbao estuvo aquí, en estos minutos que terminaron por ser los mejores de la noche, soberbio.

Ya en el reparto, Isabelle Kabatu nos pareció una artista interesante pero quizá no del todo adecuada para estos cometidos. La voz tiene personalidad, metal y volumen, ascendió sin aparentes problemas a los do<sup>5</sup> y en las tablas se movió con seguridad, aun sin ser una gran actriz. Con todo, su italiano es duro y el fraseo ajeno a la sensibilidad pucciniana. Se podría decir que se impuso la *Tosca* fría, enérgica, fuerte y vencedora del segundo acto, mas el retrato de la enamorada,

débil y vencida de los otros dos quedó algo difuso. Claro que tampoco dio mucho pie el canto basto y ordinario de Franco Farina, un tenor dotado de un buen material pero definitivamente incapaz de proponer dos frases consecutivas con cierto sentido musical. Es verdad que sus agudos son sonoros e impactantes, e incluso que en ocasiones (*E lucevan le stelle*) se pudo intuir una generosa voluntad de llegar al matiz, pero lo cierto es que globalmente, a juzgar por los muy escasos y más corteses que entusiasmados aplausos, no convenció a casi nadie.

Albert Dohmen hizo un Scarpia noble, imponente y poco dado a excesos veristas. Si no caló fue precisamente porque la tradición nos ha venido imponiendo barones sedientos, viles, sádicos y extremadamente crueles, que se olvidan incluso del canto para centrarse

en la interpretación (ahí están los ejemplos de Tito Gobbi y Ruggero Raimondi), y es evidente que Dohmen busca otro perfil, más musical, acaso menos teatral; en todo caso, reconozcámoslo, Scarpia necesita mucha más vida. Vocalmente tampoco parecía estar tan cómodo como en las partes wagnerianas que pasea por los principales teatros, pero salvados ciertos problemas en la zona alta las prestaciones fueron, en ese sentido, bastante buenas.

El bilbaíno Mikeldi Atxalandabaso se reivindicó con un magnífico Spoletta, en tanto la sólida, atenta e idiomática dirección de Yoram David sirvió para que los músicos de la Orquesta Sinfónica de Euskadi crearan un tejido orquestal adecuado para cada ambiente, con fluido pulso narrativo y atractiva variedad de colores.

Asier Vallejo Ugarte



Unidad en la diversidad

## EL UNGIDO DEL DIVINO RICHTER

Auditori i Palau de Congressos. 19-X-2006. Andrei Gavrilov, pianista. Obras de Chopin y Prokofiev.

**CASTELLÓN** Gavrilov alcanzó un señalado éxito en el Auditori de Castellón con un programa en principio aparentemente diverso que, en verdad, tuvo una importante unidad conceptual, al menos tal y como él la supo cuajar desde su particular y reflexiva interpretación. Una selección de *Nocturnos* de Chopin y la *Octava Sonata* de Prokofiev componían el repertorio.

El tecleo definido, diáfano de pulsación refinada sin

falsos efectismos de ecos y abusos de pedal, patentizaba en los *Nocturnos* a un pianista introspectivo, que intentaba llegar más lejos de la poesía misma, para cuajar ese amargo espíritu psicológico del descubridor de sonidos que había en Chopin, que buscaba la nota azul. La definición de la música barroca pareció conceptualizar una norma, para definir la articulación precisa de las sentimentales piezas del polaco. Nada que ver con la tradición rubinsteiniana,

pero no menos excelso en su lentitud radiante.

Del mismo modo, la *Octava Sonata* de Prokofiev (la tercera de las del ciclo de guerra) en su íntimo (aunque diverso) primer movimiento, tuvo derivaciones de la que- rrencia chopiniana, en la pulsación, en el respeto por el sonido aéreo, en la dicción, valorando los enigmáticos intervalos, las comas de color y las aviesas arpeggiaturas de la convulsiva sección central. Uno quería recordar a Schumann en la concepción del

poético Andante y, desde luego, admiró el virtuosismo, poderío sonoro y delirio del difícil movimiento conclusivo, que en sus manos tuvo un muy alto predominio de lo interpretativo para conformar una catarata sonora de sensaciones existenciales.

En suma: un pianista imaginativo, profundo, temperamental y, sobre todo, poderoso y sensitivo a un tiempo. Saúl ungió a David. Richter a Gavrilov.

Antonio Gascó

Restaurado un órgano de la Catedral de Cuenca

## DESPIERTA ÓRGANO

Cuenca. Catedral. 28-IX-2006. Concierto de inauguración del órgano restaurado. Sacabuches de Toulouse. Ensemble Gilles Binchois. Jan Willem Jansen.

**CUENCA** Con estas palabras: “Despierta, órgano, instrumento sagrado...” invocaba el Obispo al instrumento recién restaurado, a lo que respondía con una paleta de timbres de trompeta, flauta y violón, mostrando sus riquezas y poderes musicales. Y es que la inauguración del órgano de la Epístola de la Catedral de Cuenca no fue el típico recital. El mecenas de la restauración (la Fundación Caja Madrid) rescató un antiguo rito de bendición de órganos para realizar una Bendición Solemne presidida por el Obispo de la Diócesis de Cuenca. El acto comenzó con la procesión del clero al Altar Mayor (mientras el grupo Sacabuches de Toulouse entonando una pieza de Mateo Flecha) y el canto de unas vísperas de Carlos Patiño (por el Ensemble Gilles Binchois); además de la correspondiente lectura, el sermón y la bendición propiamente dicha. Tras el boato, un interludio anónimo del XVII,

preciosamente interpretado por el grupo de sacabuches, abría el concierto. En esta segunda parte el instrumento protagonista se mostró en sus vertientes de solista y como instrumento acompañante. Magníficas fueron las interpretaciones a solo del organista Jan Willem Jansen: potente y seguro en la *Batalla* de Correa Braga, exquisito y elegante en la *Salmodia* de Rafael Anglés o con el singular sabor español en las *Diferencias* de Antonio de Cabezón. Acompañó con total transparencia a los sacabuches y grupo vocal en las *Lamentaciones* de Cristóbal de Morales y despidió la velada con un austero y sentido Carlos Patiño.

Los organeros han sido los hermanos Desmottes, que han realizado una sobresaliente labor de más de cinco mil horas, mitad reconstrucción y mitad restauración, hasta llevar el instrumento al estado original de 1769. Fue ese año cuando Julián de la Orden terminó los dos órganos de Cuen-



Santiago Torralba

ca; luego irían los de Villar de Cañas y Málaga. El de Cuenca sigue el diseño que lo identifica como el típico órgano del barroco español, con más de tres mil tubos, dos teclados y cinco filas de trompetas horizontales:

majestuoso. La ciudad de Cuenca pasa a contar con un fantástico recurso musical, ideal además para los conciertos del festival de música religiosa.

Pedro Mombiedro

Una zarzuela clásica

## POR EL SENDERO DE LA TRADICIÓN

**Teatro Villamarta.** 15-IX-2006. Vives, **Doña Francisquita.** Yolanda Auyanet, Jorge de León, Carlos Durán, Beatriz Lanza, Guadalupe Sánchez, Alfonso Echevarría. Coro del Teatro Villamarta. Orquesta de Plectro de Córdoba. Director musical: **Luis Remartínez.** Director de escena: **Francisco López.** Escenografía y figurines: Jesús Ruiz. Coreografía: Javier Latorre.

**JEREZ** En el ámbito de la dirección escénica el disparate por el disparate, la ideación peregrina y calenturienta, estrambótica y ganosa de epatar se ha instalado finalmente en nuestra cotidianidad, llegando a tomar carta de naturaleza hasta tal punto que una puesta en escena sensata y comedida, canónica y desprovista de esos alardes de “imaginación” que tan simpáticos se nos hacen en los fugaces fusilazos de la coda de los telediaros y que tan insufribles resultan luego sobre los escenarios, merece sin duda no ya sólo nuestro aplauso más cálido, sino también —como suerte de contrapeso a tanta gratuita alharaca y tanta publicidad engañosa— aún más amplia difusión y eco.

Vistosa y bien perfilada, sin innecesarias estridencias ni ingeniosidades huecas, la lectura del clásico de Vives propuesta en esta primera producción conjunta llevada a buen puerto por el meritorio Villamarta jerezano y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía enfilaba nítidamente, sin timidez ni rubor, los senderos de la tradición: así, pudimos disfrutar de un espectáculo pulcramente trabado en casi todas sus vertientes, de líneas clásicas en su escenografía, con unos figurines hermosos e idóneos por línea, diseño y colorido, una soberbia labor coreográfica traducida casi milimétricamente por el cuerpo de baile y una dirección escénica con la firma inequívoca de Francisco López, por su orfebresca precisión en los detalles y su atención perenne a la íntima cohesión del conjunto. No se acaba de entender, sin embargo, la razón que podría sustentar la decisión de eliminar el coro que corona la obra, ocupando su



Escena de *Doña Francisquita* de Vives en el Teatro Villamarta de Jerez

lugar el desplazado *Fandango*, como no sea la del capricho de enmendarle la plana a los autores de la obra para buscar un final más trepidante, lucido y espectacular.

En lo vocal el espectáculo resultó algo más irregular: me gustó bastante Yolanda Auyanet, pues, pese a sus esporádicos apuros en las agilidades de la *Canción del ruiseñor*, compuso una Francisquita dramáticamente creíble y casi intachable en lo canoro; tampoco estuvieron mal ni Carlos Durán, un Cardona cercano a lo irremprochable pese a que una vuelta de tuerca más en comicidad no le hubiera venido de más, ni el rotundo Lorenzo de Mario Rodrigo; Alfonso Echevarría fue un Don Matías eficaz y cumplidor, y lo mismo podría afirmarse de la Doña Francisca de Guadalupe Sánchez; más distingos habría que hacer

con respecto a la Aurora “la Beltrana” de la soprano cántabra Beatriz Lanza, ya que el propio papel parece demandar una voz carnosa, llena y con presencia, más de mezzo; con todo, la soprano santanderina supo defender su parte sin tibiezas, con genio y arrojo, aunque en ciertos momentos no alcanzara a retratar con el debido acierto el talante “echao p’alante”, fogoso y coplero de su personaje.

La mayor decepción de la velada vino de la mano de Jorge de León, un tenor canario del que tenía muy buenas referencias pero que no debió tener precisamente su noche mágica: salvo en contados momentos, de León se mostró a menudo descuadrado y ayuno de musicalidad, haciendo gala de un instrumento quizás no del todo adecuado para la empresa, por gravoso y

escasamente ágil, sin la debida comunión intencional y expresiva con la batuta ni con sus compañeros de reparto (no obstante, sería injusto dejar de consignar aquí que, llegada la hora de los reconocimientos, el canario fue de los más fogosamente aplaudidos, descomozco por qué). Las abundantes partes corales fueron defendidas por el coro titular del Villamarta con sus habituales fuego e implicación emocional, aunque a veces pareció echarse en falta de precisión, tersura y delicadeza precisamente aquello que sobraba de ímpetu, bríos y encendido. Remartínez, al frente de una suficiente Orquesta Provincial Manuel de Falla, dirigió el conjunto sin fulgores de nota, con aséptica profesionalidad.

**Ignacio Sánchez Quirós**



Temporada CDMC  
2006-07

Auditorio del Museo Nacional  
Centro de Arte Reina Sofía

Centro  
para la Difusión  
de la Música  
Contemporánea



INSTITUTO NACIONAL  
DE LAS ARTES ESCÉNICAS  
Y DE LA MÚSICA

Museo  
Nacional  
Centro  
de Arte  
Reina  
Sofía



6 noviembre. 2006

Circuits. Portugal (II). **SMITH QUARTET**

Miguel **AZGUIME**, proyección de sonido  
y electrónica en vivo

Obras de Azguime, Alcorn, Pinho Vargas, Oliveira, Reich



20 noviembre. 2006

**PLURAL ENSEMBLE**. Director: Fabián **PANISELLO**.

Solistas: Anne **MERCIER**, violín; Esteban **ALGORA**,  
acordeón, David **APELLÁNIZ**, violonchelo  
"50 años de José Manuel López López"



27 noviembre. 2006

Horacio **LAVANDERA**, piano y sintetizador

Obras de Berio, Gondai, Stockhausen



4 diciembre. 2006

**ENSEMBLE MODERN**. Director: Georges **BENJAMIN**

Obras de Benjamin, Rihm, Knussen, Bedford



11 diciembre. 2006

**PREMIO FUNDACIÓN AUTOR - CDMC**

Concierto final y entrega de premios

El espacio  
de la **MÚSICA**  
de nuestro  
tiempo

Todos los conciertos, lunes 19:30 h.  
AFORO LIMITADO

Auditorio MNCARS. Ronda de Atocha, esquina a calle Argumosa

Información: 91 7741072 / 91 7741073



LIV Festival de Ópera

## GRANDES REALIDADES

**Teatro Rosalía de Castro.** 23, 24-IX-2006. Mozart, **Bastían y Bastiana.** Diego Neira, Aida López, Xurxo Varela. Orquesta Sinfonieta. Director musical: **Joam Trillo.** Director de escena: **Xosé M. Rabón.** **Palacio de la Ópera.**

29-IX y 1-X-2006. Bizet, **Carmen.** Nancy Herrera, Michael Hendrick, Leontina Vaduva, Jean-Luc Chaignaud. Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Director musical: **Antonello Allemandi.** Director de escena: **Francisco López.** 30-IX-2006.

**Fiorenza Cedolins,** soprano. Coral Polifónica El Eco. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: **David Montané.** Arias y fragmentos de ópera, de Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Boito, Mascagni, Catalani, Cilea y Puccini.

**LA CORUÑA** En mi anterior reseña calificué como “grandes esperanzas” (con permiso del gran Dickens) los comienzos del Festival de este año (dos recitales y una representación); tales expectativas se confirmaron como grandes realidades: en conjunto, esta temporada, que hace el número 54 de las organizadas por los Amigos de la Ópera de La Coruña, puede conceptuarse como de muy alto nivel.

*Bastían y Bastiana* se hizo en un ámbito más reducido (Teatro Rosalía, 700 localidades) y con medios dignos, pero modestos. Planteamiento original, para los niños, a modo de fábula, en un gallinero con la correspondiente humanización de los volátiles: Bastían el pollo, Bastiana la joven gallina y Colás el gallo; los miembros de la Sinfonieta, sobre el escenario y con crestas postizas en la cabeza, figuraban el resto de la población avícola.

*Carmen* alcanzó un alto nivel. Actuación excepcional de la mezzosoprano canaria Nancy Herrera, tanto en lo vocal como en lo escénico; propone un personaje más sensual que desgarrado; tras unos años de maduración, puede llegar a ser una Car-



Nancy Herrera como Carmen

men de referencia. Hendrick, tras un primer acto flojísimo, se fue afianzando hasta culminar una actuación sobresaliente. La Vaduva, que parece acentuar las calidades dramáticas de su cuerda, no resulta la voz ideal para Micaela (una lírica estricta); Chaignaud, correctísimo, excelente cantante, no alcanza a emocionar al público. Bien el coro. Muy bien la orquesta, dirigida con profesionalidad por Allemandi. Escena, irregular: buenos momentos y desaciertos evidentes.

Extraordinario recital de Fiorenza Cedolins. Voz de hermoso timbre, bien pro-

yectada, manejada con gran inteligencia e impecable escuela de canto; fraseo exquisito, moldeando la frase mediante una regulación dinámica sutil que por momentos alcanza pasajes de gran belleza (amplios reguladores del volumen abriendo y recogiendo notas); graves intensos, centro bellissimo, agudos esplendorosos; y, por añadidura, un temperamento escénico que surge, inevitable, incluso en el recital. En mi criterio, su voz es más de lírico-dramática o incluso decididamente dramática que de lírica estricta. Por eso, y aunque

cantó maravillosamente el repertorio belcantista, sus grandes hitos se alcanzaron con Verdi y el verismo: *La forza del destino* (*Pace, mio Dio*), de Verdi; *Adriana Lecouvreur* (*Io son l'umile ancella*), de Cilea; *Cavalleria rusticana* (*Voi lo sapette, o mamma*), de Mascagni; *Tosca* (*Visi d'arte*), de Puccini. La Sinfónica de Galicia, como base musical para la ópera, no tiene parangón: estuvo formidable, a pesar de una dirección rutinaria y poco precisa de una batuta sensible pero bisona. El más perjudicado por ello fue el coro. El Eco celebraba su 125 aniversario —¡nada menos!— y cumplió bien su desempeño sobre todo cuando cantó solo el célebre coro de *Nabucco*. Montané estuvo pendiente sobre todo de la soprano y de las licencias temporales que se permitía tomar. Se desbordó el entusiasmo del público. Un público ejemplar que llenó una y otra vez las salas y celebró con extraordinarias manifestaciones de aprobación y, en muchos casos, con aclamaciones, todos los actos musicales que han integrado un Festival signado por el éxito.

Julio Andrade Malde

La soprano recupera su buena forma vocal

## ARTETA DEDIVIVA

**La Coruña. Palacio de la Ópera.** 13-X-2007. **Ainhoa Arteta,** soprano. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: **Miguel Ángel Gómez Martínez.** Obras de Mozart, Donizetti, Bellini, Gounod, Massenet, Puccini, Mascagni, Catalani y Cilea.

**H**ace siete años, Ainhoa Arteta cantó en La Coruña, acompañada por el excelente pianista Alejandro Zabala: lleno en el Palacio de la Ópera, gran entusiasmo del públi-

co, hasta seis bises, complicidad coloquial de la cantante que dedicó algunos de ellos y contó diversas historias... ¿Y el canto? Pues también, claro; pero con muchos problemas: repertorio inadecua-

do, en gran medida de lírico-ligero, desigualdades evidentes en los registros, demasiados apoyos corporales en detrimento de los estrictamente vocales... Pero era la soprano que salía en las

revistas del corazón, la que cantaba en el Metropolitan, la que apadrinaba Plácido Domingo. Mi crítica de entonces —en la revista *Mundoclásico*— fue dura, pero todas las observaciones



Festival Internacional de Órgano Catedral de León

## MARCANDO DIFERENCIAS

**Catedral.** Otras sedes: Santa Marina del Rey, Carrizo de la Ribera, Santa Marina la Real de León, Catedrales de Valladolid, Palencia y Zamora. 15-IX/22-X-2006.

**LEÓN** La XXIII edición del Festival Internacional de Órgano Catedral de León ha tenido este año una especial relevancia, al estrenar un mayor número de obras que en ediciones pasadas y ser el acto donde tuvo lugar el estreno absoluto en España y la segunda ejecución mundial de la partitura recientemente descubierta de Antonio Vivaldi, *Dixit Dominus RV 807*, que el excelente grupo barroco Modo Antiquo, dirigido por Federico María Sardelli, puso en atri-les.

Veintiún conciertos distribuidos por diferentes lugares de la provincia y en cuatro catedrales de la Comunidad: Palencia, Zamora, Valladolid y León, sede del festival, han acogido a un selecto número de intérpretes que han concitado llenos absolutos cada día en los diferentes lugares donde se celebró.

Numerosas han sido las novedades de este año en lo que a primicias se refiere: como el estreno mundial absoluto de la obra *Piedra y cristal* para órgano y orquesta escrita y dedicada expresamente para la Catedral de León por el compositor Mario Gosálvez. Estreno mundial absoluto de las siete obras seleccionadas por el jurado calificador en el Curso de Composición de Villa-



franca del Bierzo. Estreno absoluto en España de la obra *Florestas y jardines*, de Tomás Marco, para conjunto instrumental de cámara. Asimismo se continuó con la recuperación de los órganos históricos de la provincia.

En lo que respecta a artistas invitados Modo Antiquo y La Stagione de Frankfurt, que abrieron y cerraron respectivamente el festival, han sido las mejores muestras de la calidad que ha signado toda la programación. Modo Antiquo, con la Capilla Peñaflorida y Federico María Sardelli como director, estrenaron el hallazgo de la musicóloga australiana Janice Stolckigt en la Saxon Landesbibliothek de Dresde, el

*Dixit Dominus RV 807*, una obra que se escuchaba como más de 250 años se creyó que era de Baldassare Galuppi. Modo Antiquo la presentó levemente adulterada con respecto a la partitura, al incluir un contratenor en lugar de la contralto, aunque esto no significó que lo escuchado no tuviera una exquisita factura tanto por la vocalidad de los solistas como por el cuidado contraste de sus timbres, que otorgan a toda la lectura una profunda sensación de tenebrismo. Sardelli confirió un contagioso *tempo* que resaltó las partes más sobresalientes como *De torrente*, interpretado por el excelente

contratenor Massimiliano Mauthe, así como el impactante *Virgam virtutis*, donde el coro, ahíto de luminosa musicalidad, sirvió de contrapunto a la soprano. Magníficos igualmente los dos tenores de voces poderosas y muy bien timbradas. Como dato curioso, hay que resaltar que el sexto movimiento, *Dominus a destris tuis* es idéntico a una de las arias de la ópera del mismo Vivaldi *La fida ninfa*, de 1732. La Stagione de Frankfurt, con Michael Schneider, sirvió magníficamente dos *Cantatas* de Bach y dos obras de Telemann y Sammartini, en las que destacó la soprano Anna Monoyios de timbre dulce y vocalidad perfecta para este tipo de obras.

El resto de actuaciones fue del más alto nivel, caso de las Orquestas de Castilla y León, Camerata de Madrid, La Sinfónica de Galicia, La Capilla Real de Madrid, con más cantantas bachianas y el aliciente de volver a escuchar a la esposa del presidente del Gobierno, Sonsoles Espinosa, como primera soprano, en el recinto en el que tantos años fue miembro del Coro de la Universidad de León. Los organistas Leguay, Gutiérrez Viejo, Paiva, y Artigas completaron esta programación de lujo.

**Miguel Ángel Nepomuceno**

aparecían justificadas. Pasados algunos años, vi a Ainhoa Arteta en un programa de televisión y allí contó, con una admirable sinceridad, cómo habían comenzado los problemas en la voz y cómo un prestigioso profesor de canto en Viena le había hecho empezar de cero. Terrible, pero eficaz: los resultados son evidentes.

Ha vuelto a La Coruña, ahora con la Orquesta, y se ha mostrado comedida, no

excesivamente coloquial, ha limitado los apoyos corporales y en gran medida se han suavizado las irregularidades de la cuerda. Centrada en un repertorio de lírica estricta y aun de lírico-dramática, dio lo mejor de sí misma en Puccini (*Turandot*, *Bohème*, *Gianni Schicchi*) y los veristas, Catalani (*La Wally*) y Cilea; de éste cantó muy bien, como segundo bis, la bellísima aria *Io son l'umile ancella*, de *Adriana Lecoultreur*. Mantiene

un marcado *squillo* que a veces afea un poco la calidad del sonido, pero que en cambio comunica un brillo especial a sus agudos; éstos continúan siendo poderosos, con frecuencia espléndidos; la voz se proyecta admirablemente, "corre", llena una gran sala hasta el último rincón; además, utiliza con inteligencia la regulación del volumen. Mantiene evidentes cualidades escénicas y una presencia muy agradable. La

Orquesta Sinfónica de Galicia no estuvo a su altura habitual, sobre todo en la primera parte: los operistas clásicos no son el fuerte de Gómez Martínez. Mejoró en la segunda parte —con Puccini y los veristas— lo que también se notó en la Orquesta. El intermedio de *Manon Lescaut* fue el momento de mayor calidad interpretativa.

**Julio Andrade Malde**

Música y acción

## IMPOSIBLE EQUILIBRIO

**Teatro Real.** 4 y 5-X-2006. Strauss. *Ariadne auf Naxos*. J. DiDonato/K. Goeldner, R. Margison, D. Damrau/Liubov Petrova, A. Schwanewilms/A Kampe, W. Holzmair, G. Argus. S. Degout, G. Clark, S. Cordón, D. Meek, J. Van Wanroij. Director musical: **Jesús López Cobos**. Director de escena: **Christof Loy**. Escenógrafo y figurinista: **Herbert Muraier**. Iluminadora: **Jennifer Tipton**.

**MADRID** En esta curiosa ópera hay demasiada retórica y sesuda reflexión sobre trascendentes asuntos, lo que ocasiona no pocas detenciones de una acción que no prospera. Claro que la música es en muchos instantes de gran inspiración, ora scherzante, ora de una cálida y luminosa meliosidad, muy propia del autor bávaro. Lo que plantea dificultades innegables en la puesta en escena.

En el Real tuvimos oportunidad de escuchar, en el reparto del día 5, a tres magníficas cantantes: Joyce DiDonato, mezzo muy lírica de voz argétea y tornasolada, que hizo en el Prólogo un compositor juvenil, emotivo, efusivo, creíble; Anne Schwanewilms, soprano lírico-*spinto*, que mostró, con una voz pasable, afinación, finura, fraseo caleidoscópico, graves suficientes y unos ataques bien regulados, en la mejor tradición straussiana, y Diana Damrau, vibrátil y camal Zerbinetta, de penetrante instrumento lírico-ligero. Bordó su célebre y suicida aria *Grossmächtige Prinzessin*. En el otro reparto, a menor altura, pero tam-



Graham Clark, Joyce DiDonato y Diana Damrau en *Ariadne auf Naxos*

poco para despreciar, una entusiasta Katharine Goeldner, más corta arriba, de timbre metálico; una asentada Anja Kampe, de voz ancha y con tendencia a abrir en exceso el agudo, y una ligerísima pero atinada Liubov Petrova.

Junto a ellas el canadiense Richard Margison sorteó con habilidad y no pocos engolamientos la difícil *particella* de Baco. Los demás compusieron un equipo generalmente homogéneo,

con especial mención para la joven Susana Cordón, que arrojó con eficiencia las notas altas y las agilidades de Náyade, y para el actor Götz Argus, mayordomo de ejemplar y contrastada dicción. Nos parece que López Cobos se encuentra como pez en el agua en una partitura como ésta, escrita para un contingente de menos de cuarenta músicos, en la que la elegancia, la calibración de timbres, la capacidad cantable, el transparente lirismo

y la vitalidad y sutileza rítmicas son básicos. Supo resolver todo ello con escasas irregularidades, apoyado en una excelente Sinfónica.

Tras un Prólogo muy bien resuelto, con un movimiento primoroso, vivaz y bien distribuido, con un bello espacio escénico — bien que se nos antoja superfluo y, desde luego, costoso la existencia de dos alturas—, que recrea una acción situada en nuestros días, Loy entra en el terreno de la ensoñación en la ópera propiamente dicha, con esa mezcla de lo serio y lo bufo: no hay isla para Ariadna ni sus ninfas, sino una habitación, empequeñecida en el amplio escenario, donde pululan los cantantes. Náyade es una sirvienta, Dríade una gobernanta y Eco una especie de caballero de la rosa que actúa como conductor almibarado de la estática acción. La solución postrera, en un espacio aún más acotado, con estrellitas en las paredes y una horrible peluca en la cabeza de Baco, no pareció demasiado adecuada.

**Arturo Reverter**

XIII Ciclo de Lied

## LA VOZ DEL ANDRÓGINO

**Madrid. Teatro de la Zarzuela.** 2-X-2006. **Bejun Mehta**, contratenor; **Kevin Murphy**, piano. Obras de Mozart, Schubert, Wolf, Vaughan Williams, Finzi y Quilter.

Las singulares facultades vocales de Mehta nos permiten imaginar la voz del andrógino, perdida en la selva de los mitos. Un agudo de soprano, un centro de mezzo y un grave de tenor juvenil entremezclan sus perfiles sexuales con especial seducción. Al revés que el común de sus colegas, Mehta

posee un órgano ancho y vibrante, que maneja afinadamente y con un virtuoso control de los volúmenes. Todo ese dispositivo funciona al servicio de un arte imaginativo, culto, inteligente y pleno de encanto. Su Mozart resultó dieciochesco y su Schubert, del todo romántico, con hallazgos como la velocidad

de *Rosita de la pradera* y el impresionante diálogo de *La muerte y la doncella*. Pasó luego a las atmósferas veladas y agrías de Wolf, destacando su extrema concentración en *Plegaria*, y a las amabilidades un tanto sositas del mundo británico, al cual explotó al máximo por la intención de su decir preciso

e intenso. Desde luego, añadió una especialidad de la casa, una aria de *Orlando finto pazzo* de Vivaldi, con una coloratura de vértigo.

Murphy demostró un concienzudo trabajo de asociación, con un sensato uso de tiempos y volúmenes.

**Blas Matamoro**



150 aniversario del Teatro de la Zarzuela

## PASARELA ZARZUELA

**Madrid. Teatro de la Zarzuela.** 13-X-2006. Varios solistas. Coro del Teatro de la Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director musical: **Miguel Roa**. Director de escena: **Luis Olmos**.

Los tiempos corren que es una barbaridad. Y he aquí que ya se han cumplido ciento cincuenta años desde que surgiera en el paisaje madrileño un nuevo teatro, el cual contribuyó a dignificar el género zarzuelístico a los ojos de muchos que veían, todavía con menosprecio e indiferencia, los intentos de hacer arraigar la zarzuela en las costumbres teatrales españolas.

El Teatro de la Zarzuela se levanta por el sueño visionario de cuatro miembros de la Sociedad Artística, Olona, Gaztambide, Lerroa y Salas y Barbieri, que tienen el convencimiento de que el "nuevo" género resultaría productivo, aunque la causa premiosa es el excesivo alquiler que están pagando por el arriendo del Teatro del Circo, en la Plaza del

Rey. Las inasumibles condiciones que puso el dueño del solar, el Marqués de Salamanca, situado frente a la fachada del teatro que se quiere abandonar y las algo mejores del solar de la calle Jovellanos, propiedad de Francisco de las Rivas, hizo posible la construcción e inauguración de un elegante teatro que ha hecho, en buena medida, la historia del género del que toma su nombre.

Para conmemorar el siglo y medio de existencia del Teatro de la Zarzuela se ha celebrado una gala lírica con dos funciones en las que la gran concurrencia de un público entusiasta abarrotó la sala. Acudió a su escenario un desfile de numerosos cantantes, así como el Coro del Teatro que dirige un buen profesional como Antonio

Fauró y la Orquesta de la Comunidad de Madrid, guiada por un experto en el género zarzuelístico como es el maestro Miguel Roa. Todos ellos habituales en estos últimos tiempos en la vida del Teatro. Se unió al espectáculo su actual director, Luis Olmos, con una propuesta escénica variada, pero también inexpresiva en ocasiones, que servía de fondo a cada uno de los solistas en los distintos motivos o fragmentos de zarzuela seleccionados.

Celebró el público intervenciones como la de Carlos Álvarez y Mariola Cantarero que en la segunda función sustituyó a Susana Cordón. Treinta fueron los cantantes que actuaron el día en que este comentarista estuvo presente, cada uno hizo lo que supo y pudo, desde lo mejor hasta lo más tibio.

Digno es mencionarlos y reconocerles su labor, voluntariedad y entrega cuando la hubo: Mar Abascal, Acosta, Carlos y Luis Álvarez, Bayón, Bou, Cansino, Castejón, Cantarero, Fdez. Cañadas, Gallar, de León, Martos, Mendizábal, Menéndez, Meneses, Mirabal, Morales, Moreno, Navarro, Pardo, Rivera, Rodríguez, Romero, Roy, Ruiz del Portal, Emilio y Guadalupe Sánchez, Serrano y Subrido. Toda esta exhibición nos reveló el estado real de nuestro género, algo empalmeado y con pérdida de su estilo y de su espíritu, y se dejó sentir el problema generalizado de los cantantes, que se puede resolver con dignidad, pero generalmente sin brillantez.

**Manuel García Franco**

Gala Lírica

## ÁNGELES CON BRILLO

**Madrid. Teatro Real.** 28-IX-2006. **Tres sopranos con la zarzuela.** Elisabete Matos, Marina Rodríguez Cusí, Yolanda Auyanet. Guión y dirección: **Jesús Peñas**. Coro Eurolírica. Orquesta Filarmonía. Director musical: **Pascual Osa**.

De manera oficiosa, el Teatro Real abrió su temporada con un agradable recital de zarzuela, interpretado por tres de nuestras cantantes más notables que supieron contentar a un público que ocupó todo el aforo del "teatro de Oriente", como antaño en ciertos círculos y periódicos se le nombraba.

El concierto fue presentado por la Fundación de la Zarzuela Española, entidad que ya nos viene acostumbrando a la organización de proyectos en torno a nuestro género más autóctono. Después de promover producciones como *La Dolores*, *El dúo de la Africana*, *Madrileña bonita* (Homenaje a la mujer madrileña en la zar-

zuela) y *La fiesta nacional en la zarzuela*, ha ofrecido últimamente este nuevo espectáculo que quiere ser un recorrido por las romanzas y dúos femeninos más emblemáticos. Se manejaron motivos de *La Tempranica*, *El baile de Luis Alonso*, *El barbero de Sevilla* (Jiménez); *El barquillero*, *Las hijas del Zebedeo* (Chapí); *Doña Francisquita* (Vives); *La taberna del puerto*, *La del manojo de rosas* (Sorozábal); *Don Gil de Alcalá* (Penella); *Los sobrinos del Capitán Grant* (Fdez. Caballero); *El barberillo de Lavapiés* (Barbieri); *Los claveles* (Serrano); *La rosa del azafrán* (Guerrero) y *El último romántico* (Soutullo y Vert). Fragmentos que estuvieron acompañados por una sencilla

puesta escénica y un actor como Luis Varela, entrañable, más nostálgico que gracioso en esta ocasión, y un diseño y selección de vestuario, de buen gusto, de Gabriela Salaverri.

Tanto las sopranos Elisabete Matos, como la joven canaria Yolanda Auyanet, lamentablemente poco conocida en la Península, como la mezzo valenciana Marina Rodríguez Cusí, ofrecieron una buena lección de canto, entre otras cosas, además de sus voces, la acertada elección del repertorio para sus registros, cosa que en zarzuela tiende a olvidarse para mal del intérprete y de los escuchas. En esta ocasión parece ser no se cayó en ese olvido, las tres vocalistas

podieron brillar. Elisabete Matos, familiarizada con nuestro género en páginas como *La Dolores* y *Margarita la tornera*, destacó con su voz intensa, bien timbrada, aunque algo engolada y alguna que otra dificultad en el agudo. Yolanda Auyanet se reveló con una voz espléndida, natural, de gran limpieza en toda la gama de su registro, elegante y lírica, fue la que más sorprendió. Marina Rodríguez Cusí lució su aterciopelado timbre, además de su rotunda voz, fue la que quizás puso más garbo en el gesto. La atenta y animada dirección de Pascual Osa al frente de la Orquesta Filarmonía ayudó a todo ello.

**Manuel García Franco**

Josep Pons dirige *El amor brujo* y *La vida breve*

## DOS VISIONES DE FALLA

**Madrid. Auditorio Nacional.** Temporada de la OCNE. 22-X-2006. Ana Ibarra, Marina Pardo, María José Callizo, César Hernández, Gustavo Peña, Enrique Baquerizo, José Antonio López, Carmen Linares, Manuel Ochando. Coro Nacional de España. Director: **Josep Pons.** Obras de Falla.

A Josep Pons siempre se le han dado bien los pentagramas fallianos. Ya lo demostró en su época al frente de la Orquesta del Teatre Lliure y después, con especial intensidad, en su labor al frente de la Orquesta Ciudad de Granada. Por ello no es de extrañar que haya querido inaugurar el nuevo curso de la OCNE con un programa formado íntegramente por música del maestro gaditano, con dos de sus más representativas

partituras escénicas.

La pieza fundamental del concierto fue la ópera *La vida breve*, de la que Pons brindó una visión rutilante, rica en colorido instrumental, resaltando las influencias impresionistas y el fatalismo andaluz, en la que la orquesta respondió con absoluta entrega, mostrándose como en sus mejores días. El Coro Nacional tuvo asimismo una actuación protagonista, mostrándose muy participativo en sus inter-

venciones, con palmas, susurros, murmullos, etc., dotando de auténtica fuerza teatral a la versión.

Ana Ibarra fue una elegante Salud, si bien su voz presentó notables cambios de color entre un hermoso y cálido centro y un agudo algo metálico y menos rico. La soprano valenciana tuvo a su lado a un reparto muy homogéneo, con excelentes prestaciones de César Hernández (Paco), Marina Pardo (Abuela) o Enrique Baquerizo (Tío

Sarvaor), con especial mención al lírico timbre y la refinada línea de Gustavo Peña como Voz en la fragua.

En la primera parte se interpretó *El amor brujo*, en la suite de ballet de 1925, en una lectura esencializada, alejada de tópicos, en la que Carmen Linares aportó la expresividad de su dicción y su profundo conocimiento de la obra antes que un especial desgarro.

**Rafael Banús Irusta**

Mahler en la OSRTVE

## LO QUE ME CUENTA LEAPER

**Madrid. Teatro Monumental.** 13-X-2006. Eva Podles, contralto. Coro de RTVE. Escolanía Nuestra Señora del Recuerdo. Orquesta Sinfónica de RTVE. Director: Adrian Leaper. Mahler, *Tercera*.

La ambiciosa *Tercera Sinfonía* de Gustav Mahler, que no se tocaba en el Monumental desde los tiempos de Comissiona, tuvo una esmerada traducción por parte de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española y de su titular, Adrian Leaper. Por los resultados se deduce que el trabajo previo

al concierto ha sido exigente, y los lazos entre los músicos siguen siendo fuertes tras la crisis con la Administración Pública —motivada por el Plan de Sanearamiento y sus anunciados recortes— que de forma tan angustiosa les afectó durante la temporada pasada.

Por consiguiente, no fue

un espejismo el poderoso arranque de la *Sinfonía*, con su potente trompetería desplegada, ni la descarga tan vehemente de los violonchelos obrada de inmediato. Y tampoco fueron aislados detalles de calidad, porque Leaper dirigió con trazo firme el extenso tracto inicial de la obra (que dura más de treinta

minutos), sin permitirse durante el mismo ni el más leve desmayo ni una sola caída de tensión que pudieran poner en peligro la coherencia interna del fragmento.

El solo *O Mensch! Gib acht!* contó con Ewa Podles, la célebre *mezzo* de voz acontraltada, no exenta de entubamientos. Dotada de un empaque solemne, en lo vocal se fue soltando a lo largo de la velada. Sin embargo, el *tempo* de Leaper, premioso y alicaído durante el citado solo, comprometió en alguna medida la respiración de las frases orquestales e impidió que el resultado fuera redondo. Para que la ejecución cobrara nuevos bríos y mayor trascendencia hubo que esperar hasta el movimiento final, enfocado con gran mimo y delicadeza, donde no defraudó el canto sublimado de las cuerdas, ni tampoco los idiomáticos solos de oboes y flautas, concluyendo la versión en un clima de franca apoteosis.

**J. Martín de Sagarmínaga**

Cuentame una Opera.com

celebra estas fiestas con  
¡un excepcional libro-cd para toda a familia!

FELIZ NAVIDAD  
CON HÄNDEL, BACH, MOZART Y VIVALDI

de venta sólo en: [www.cuentameunaopera.com](http://www.cuentameunaopera.com)



## Gardiner y López Banzo celebran al compositor EN BUSCA DE MOZART

Madrid. Teatro Real. 11-X-2006. English Baroque Soloists. Director: **Sir John Eliot Gardiner**. Solistas vocales. Fragmentos de óperas de Mozart. 13-X-2006. Al Ayre Español. Coro de la Comunidad de Madrid. Director: **Eduardo López Banzo**. Obras de Arriaga y Mozart.

A veces, las cosas más esperadas son, precisamente por ello, las que producen una mayor desilusión. La gala que había preparado el Teatro Real prometía ser uno de los acontecimientos del año Mozart. Sin embargo, la cancelación de varias de las voces más esperadas (Genia Kühmeier, Sophie Koch...) obligó a rehacer buena parte del programa, privándonos de varios de los números musicales y haciendo que el espectáculo perdiera su equilibrio y coherencia. El director de escena Stephen Medcalf, de reconocido talento en otras ocasiones, dio la impresión de haberse limitado a improvisar las entradas y salidas de los personajes, además de mostrar su afición a tirar atriles y sillas para crear dramatismo.

Por supuesto, quedó la incuestionable clase de los siempre impecables English Baroque Soloists, que fueron el auténtico lujo de la velada. Sir John Eliot Gardiner pareció encontrarse mucho más a gusto en el mundo de la ópera sería, como demostró en la excelente obertura de *Idomeneo*, que en el de la bufa, en sus bastante aburridas versiones de *Così fan tutte* y *Le nozze di Figaro*, cuyo final del acto II resultó muy poco teatral y con escaso sentido de la comedia.

Tampoco los cantantes destacaron dentro de la grisa general, a excepción del expresivo *Idomeneo* de Kurt Streit y los barítonos Christopher Maltman (Papageno, Conde Almaviva y Don Giovanni) o Kyle Ketelsen (Figaro, Leporello). Las mujeres (Anna Chierichetti, Linda Markeby, Camila Tilling) revelaron muy poca personalidad. La extraña idea de dividir el aria de Dorabella

*Smanie implacabile* entre dos sopranos no tuvo ningún efecto porque las voces de ambas solistas eran prácticamente iguales. En suma, que una velada que podía haber sido memorable, al final nos dejó con un sabor de boca bastante agri dulce.

Dos días después se abrió el ciclo Arriaga-Mozart con el primero de los tres conciertos previstos, dedicado a la música sacra. El plato fuerte lo constituía la infrecuente cantata *Davide penitente*, afortunado "reciclaje" de la *Misa en do menor* presentado en la Sociedad de Conciertos de Viena en 1785, que supuso el primer encuentro del músico salzburgués con el libretista Lorenzo da Ponte. Eduardo López Banzo propuso una versión compacta y rigurosa al frente de su conjunto Al Ayre Espanol, revelando el excelente momento del grupo, cada vez más centrado en el repertorio clásico, así como el siempre seguro Coro de la Comunidad de Madrid y tres adecuados solistas, Maria Grazia Schiavo, Sharon Rostorf-Shamir y Jörg Schneider. La primera había tenido una intervención algo desvaída en el motete *Exsultate, jubilate*, del que el director aragonés resaltó su espíritu luminoso y mediterráneo, pero salvó con seguridad las dificultades de su aria *Tra le oscure ombre funeste*. El concierto se había abierto con dos páginas juveniles de Arriaga, el motete *O salutaris* y el *Stabat Mater*, plasmadas con gran riqueza de contrastes y un prerromántico dramatismo de fondo, e impecablemente cantadas por los tenores Jörg Schneider y Agustín Prunell-Friend y el barítono Konrad Jarnot.

Rafael Banús Irustra

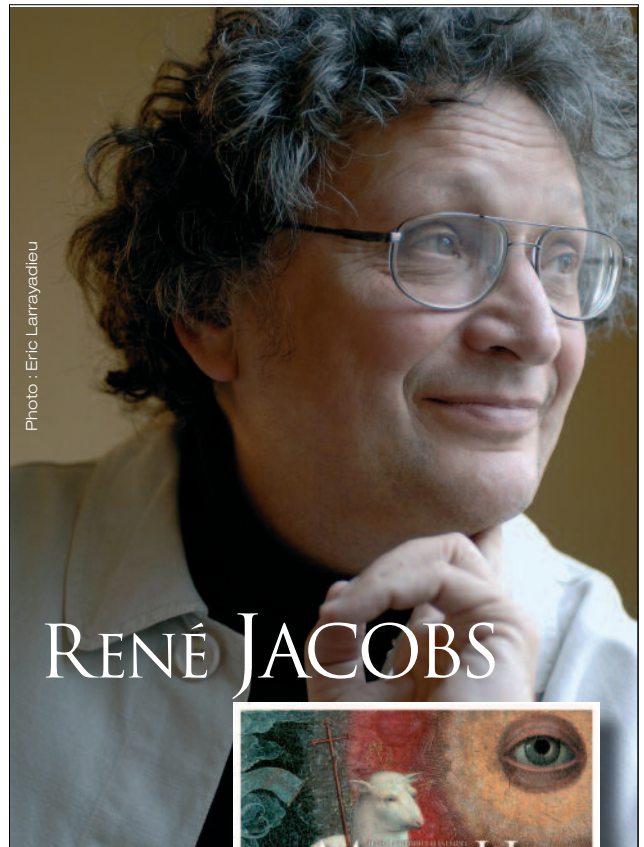
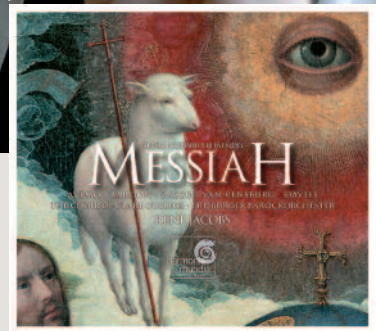


Photo : Eric Larrayaclicu

# RENÉ JACOBS



DISPONIBLE EN DOBLE  
CD Y DOBLE SACD EN  
UNA LUJOSA EDICIÓN A  
PRECIO ESPECIAL

Dirige G.F. HANDEL

## EL MESIAS

Versión de 1750 con dos contraltos

KERSTIN AVERMO · PATRICIA BARDON  
LAWRENCE ZAZZO · KOBIE VAN RENSBURG  
NEAL DAVIES · THE CHOIR OF CLARE COLLEGE  
FREIBURGER BAROCKORCHESTER

Después de una interpretación magistral del dramático Saúl (Gramophone Editor's Choice, Choc de Le Monde de la Musique, etc.), René Jacobs se vuelca en El Mesías, en la versión con dos contraltos de 1750...



www.harmoniamundi.com

Ciclo de la ORCAM

## BEETHOVEN Y DOS MODERNOS

Madrid. Auditorio Nacional. 26-IX-2006. Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro de Radio Televisión Española. Isolde Siebert, soprano; Anneli Peebo, mezzosoprano; Christoph Genz, tenor; Hubert Classens, bajo. Director: **Sigiswald Kuijken**. Beethoven, *Missa solemnis*. 4-X-2006. José María Pinzolas, piano; Manuel Miján, saxofón. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Director: **José Ramón Encinar**. Obras de Humet, Mozart, Cano y Haydn.

Indiscutible la magnitud de la obra con que la ORCAM abrió su ciclo de abono, la expectativa se satisfizo con creces. Lejos del divismo, Kuijken condujo con una eficacia y una sinceridad absolutas a unos conjuntos entregados por completo, con un cuarteto vocal mejor que bueno, pues si bien el nivel fue más bajo en las dos voces masculinas, lo fue por comparación con sus compañeras femeninas, que rayaron a envidiable altura. La masa coral dominó matices y esa entrega casi desaforada que la inmisericorde escritura exige, sin perder la redondez ni el empaste. No anduvo a menor altura la orquesta, lográndose en la globalidad de la interpretación grandeza, solemnidad,

suntuosidad sonora y solidez constructiva en una línea que sacó excelentes prestaciones a todos los elementos. Algo ocioso queda mencionar detalles: entre ellos el estallido en coro y orquesta del *Gloria*, con los remansos en *Et in terra* y *Glorificamus te, adoramus te*; en el *Credo*, regulado y con empaste el pasaje *Qui propter nos homines*, el *Et incarnatus* transparente y litúrgico, y lograda la intimidad en el *Benedictus*, con el solo de violín espléndido a cargo de Víctor Arriola. Un éxito logrado concienzudamente por todos.

El primer concierto de temporada de la ORCAM con su Director Titular al frente incluía dos estrenos absolutos: el primero, *Tres nocturnos* de Ramón Humet,

con saxofón solista e inspirados en poemas de Wordsworth, Blake y Keats, se trata de tres estampas que sólo se relacionan por el uso del saxo solista, de atmósfera orquestal y soliloquio solista el primero, más rítmico el segundo y más etéreo el tercero requirieron de Miján verdaderas contorsiones en lo que de lejos se aproxima —no es la pretensión— a líneas melódicas, muy contrastada su misión con la de la orquesta. Por cierto, saludó Humet impropriadamente vestido para subir al estrado, por muchas modas modernas que quieran invocarse. Más convencional Francisco Cano desde todos los puntos de vista, nos da un *Concierto para piano y orquesta* en tres tiempos con aires de gran

concierto postromántico, con schumanniano arranque del *Allegro assai*, exigente con el solista —especialmente en el segundo tiempo— y hallazgos como la delicada articulación de los primeros violines arriba y abajo en el último movimiento, configurando el ir y venir que le caracteriza en su canto principal.

Pinzolas, tanto en esta obra como en el *Concierto n.º 20* de Mozart, hizo gala de esa pulcritud que le distingue y que aleja su pianismo de vuelos subyugantes. Se finalizó el programa con una acertada versión, quizá susceptible de algo menos de peso orquestal, de la *Sinfonía n.º 26* “*Las lamentaciones*” de Haydn.

**José Antonio García García**

Ibermúsica

## AIRE LIGERO

Madrid. Auditorio Nacional. 2-X-2006. Orquesta del Estado de Baviera. Director: **Kent Nagano**. Obras de Wagner y Bruckner.

El conjunto sinfónico que, desde hace siglos, ocupa el foso de la Ópera Estatal sigue conservando la solidez, el equilibrio entre familias, la ductilidad y el espectro sonoro, entre dos luces, que supieron mantener y acrecer durante decenios directores como Bülow, Walter, Knappertsbusch, Krauss, Keilberth, Fricsay, Sawallisch y, en estos últimos tiempos, Mehta. Kent Nagano, actual titular, es sin duda un músico de criterios objetivos —en lo que quizá podría asemejarse a Fricsay—, de planteamientos tímbricos diferenciados y de línea fraseológica concisa.

El *Idilio de Sigfrido* de Wagner tuvo un desarrollo límpido, lineal, excelentemente calibrado desde los

puntos de vista polifónico y dinámico. La orquesta cantó bien, de manera muy natural, con un lirismo sereno y reconfortante, sobre un *tempo* no demasiado moroso. Todo respiró con mesura, aunque no se llegara a tocar la veta poética más profunda, amorosa y efusiva. Esta dimensión, conectada con esa tan sensual sonoridad emanada de una música basada en muchas ocasiones en formalismos arcaicos, tratados con arreglo a un discurso en el que la estructura sonatística alcanza su máxima plenitud, fue el que Nagano aplicó a la obra bruckneriana.

La *Sinfonía n.º 4*, en su versión original de 1874, se ofreció transparente, con una hábil y equilibrada deli-



KENT NAGANO

Alvaro Yáñez

neación de los elementos que fundamentan un edificio menos coherente que el de la habitual de 1878-80. La batuta —ausente en Wagner— fue clara y fina, libre de adherencias, y desentrañó sin problemas los pliegues temáticos y los gigan-

tescos desarrollos. Nagano confirmó sus virtudes de director preciso, minucioso, tranquilo, capaz de establecer y construir progresiones, de nimbar de luces variadas la exposición, bien que aún a falta de controlar de forma más rigurosa y férrea los diversos planos sonoros. La sensación siempre confortable de ligereza, de aireación envolvió la interpretación, en la que, por supuesto, echamos de menos esa calidez, esa efusión, ese toque a la postre místico —que necesita de unos acentos más calurosos, de un fraseo más amplio y de una expresividad más directa— que es consustancial a la música del organista de San Florián.

**Arturo Reverter**



Ciclo Sinfónico de la Fundación Caja Madrid

**NOUVELLE CUISINE**

Madrid. Auditorio Nacional. 7-X-2006. Teunis van der Zwart, trompa; Eric Hoepfich, clarinete. Orquesta del Siglo XVIII. Director: Frans Brüggen. Obras de Mozart.



FRANS BRÜGGEN

Rafael Martín

De la mano de uno de los grandes promotores de la música madrileña, la Fundación Caja Madrid, llega un nuevo Ciclo Sinfónico. Viene a cubrir el hueco dejado por la baja de uno de los ciclos más exquisitos que han podido pasar por el Auditorio: Primusic. Música Antigua, instrumentos originales, solistas y directores de renombre y una programación vertebrada en torno a Mozart son sus señas de identidad.

Para inaugurar el Ciclo, un viejo conocido de la afición madrileña: Frans Brüggen con su Orquesta del Siglo XVIII. El concierto en líneas generales podría compararse a un plato de *Nouvelle cuisine*: raciones un tanto escasas (media hora de primera parte, cuarenta minutos la segunda), una puesta en escena espectacular, especialmente por lo exótico del *clarinete di bassetto* y la trompa natural y una calidad superior.

La orquesta estuvo espectacular. Tiene una sección de cuerdas inigualable que contrasta, y tal vez éste sea su talón de Aquiles, con una sección de viento resultona pero irregular. Frans Brüggen, ese director holandés con alma de relojero suizo, se mostró regular en su

interpretación de los conciertos con solista para desplegar todo su talento creativo en la *Sinfonía n.º 40* de Mozart. A pesar de lo complicado de aportar alguna novedad en un repertorio repetido hasta la saciedad, Frans Brüggen estiró las dinámicas, revolvió los planos secundarios y, con una velocidad vertiginosa, se sacó de la manga una interesantísima versión de uno de los grandes *bits* del genio de Salzburgo.

El *Concierto de clarinete* fue interpretado por el solista de la orquesta con el *clarinete di bassetto*. La interpretación de Erich Hoepfich fue de una sensibilidad soberbia, con un minucioso trabajo de cada detalle y una compenetración puntillosa con el conjunto. El único problema es el instrumento. El *clarinete di bassetto* es un instrumento bello, exótico, pero su sonido no tiene mucho volumen y en los graves, especialmente, es inaudible. Teunis van der Zwart se encontró con un problema similar: la trompa natural es tan difícil de afinar que empleó todas sus fuerzas en tocar las notas correctas dejando la interpretación en un segundo plano.

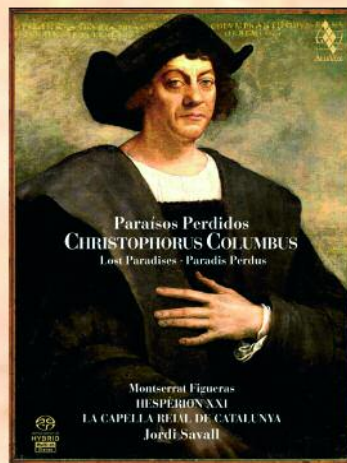
Federico Villalba

**CHRISTOPHORUS COLUMBUS**

Paraisos Perdidos  
1400 - 1506

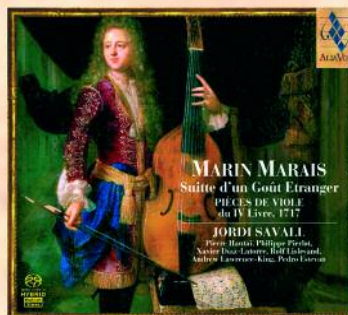


Luces y Sombras en el Siglo de Colón:  
la Historia y la Poesía en diálogo con las  
músicas árabo-andaluzas, judías y cristianas  
de la Antigua Hesperia hasta el  
descubrimiento del Nuevo Mundo.



AFSA 9850 (2 SACD + Libro)

Montserrat Figueras  
HESPÈRION XXI  
LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA  
Jordi Savall

**Marin Marais***Suite d'un Goût Etranger*

AFSA 9851 (2 SACD AL PRECIO DE 1)

JORDI SAVALL  
Pierre Hantaï, Philippe Pierlot  
Xavier Díaz-Latorre, Rolf Lislevand  
Andrew Lawrence-King, Pedro Estevan

*He querido volver a esta extraordinaria  
Suite d'un goût étranger y grabarla íntegramente  
en la totalidad de sus 33 piezas, convencido de  
que nos ofrece la esencia y la perspectiva más  
completa del arte de Marin Marais.*

JORDI SAVALL  
Bellaterra, verano del 2006

**diverdi.com**

Distribución exclusiva para España  
SOLICITE BOLETÍN DE INFORMACIÓN DISCOGRÁFICA GRATUITO  
Santísima Trinidad, 1 - 28010 Madrid - Tel.: 91 447 77 24 - Fax: 91 447 85 79  
diverdi@diverdi.com - www.diverdi.com

ALIA VOX  
Tel.: +34 93 594 47 60 - Fax: +34 93 580 56 06  
e-mail: aliavox@club-internet.fr

Liceo de cámara

## TRAS LA HUELLA DE BACH

Madrid. Auditorio Nacional. 10-X-2006. Cuarteto de violas da gamba **Il Suonar Parlante**. Coro infantil del Colegio Alemán de Madrid. Obras de Locke, Eccles, Purcell, Macque, Gesualdo, Trabaci, Ghielmi y Bach.

Dentro de las sugerentes temáticas que cada año nos regala el Liceo de Cámara, esta vez nos descubrirá la influencia en la historia musical del genio de Eisenach. Aunque la tarea es ardua por lo extenso, el Liceo de Cámara cuenta con uno de los mejores equipos de programadores. ¿Su secreto? Es uno de los pocos ciclos en España que vertebra su temporada en torno al programa y no a los caprichos de los artistas.

El ciclo comenzaba con una selección de obras del último Renacimiento y del primer Barroco para cuarteto de violas da gamba entremezcladas con corales de Bach. La sucesión de autores y de estilos podría parecer



heterogénea, pero cuando impera el buen gusto todo fluye de manera natural.

El cuarteto, liderado por Vittorio Ghielmi, violista y compositor, es uno de los (pocos) conjuntos de referencia en su género. Con un sonido rico en matices y unos planteamientos musica-

les originales, sólo cabe preguntarse si la variedad en las dinámicas y la asimetría de los *tempi* que nos regalaron, son propias de este tipo de repertorio. En cualquier caso, y fuera de cualquier consideración musicológica, su mayor virtud fue la diversidad y el contraste en un

género donde la conducción contrapuntística deja poco espacio a la expresión.

Los corales de Bach, al final de cada parte, vinieron a ser una síntesis, un resumen de todo lo escuchado con anterioridad. El coro infantil del Colegio Alemán de Madrid, tímido al principio, más suelto al final, puso una nota alegre y colorida al concierto. A pesar de las reducidas dimensiones de la sala de cámara, se quedaron un poco cortos de volumen, si bien lo compensaron con un trabajo bien hecho. Un buen comienzo para un buen ciclo que promete bastante y suele cumplir con creces sus promesas.

**Federico Villalba**

El piano en la edad de plata

## LECCIONES DE HISTORIA

Madrid. Residencia de Estudiantes. 8-X-2006. Joaquín Achúcarro, piano. Obras de Falla.

Ahombres de la música, honremos a nuestros héroes. Porque, ni tenemos tantos como para dejarnos algunos por los senderos perdidos de la historia, ni tan buenos que puedan redimir a la multitud de los mediocres. Por encima de cualquier consideración estética, Joaquín Achúcarro es un punto de referencia en la historia del piano español. Uno de los pocos que han trascendido nuestras fronteras y se han colado en el Walhalla de los grandes virtuosos.

Aunque joven todavía, Achúcarro es un pianista de los de antes, en blanco y negro. Representa una escuela pianística en peligro de extinción. En estos tiempos de artistas dulzones, de música que gusta a todos pero que no sacia a nadie, su estilo incisivo y ácido, sus



ataques agresivos, sus conceptos profundos y meditados evocan con profunda nostalgia otros tiempos en los que las ideas musicales maduraban poco a poco.

Achúcarro inauguró el ciclo *El piano en la edad de plata* en la Residencia de Estudiantes con un recital dedicado íntegramente a

Falla. El ciclo de once conciertos abarca desde la Generación del 98 hasta Mompou y Gerhard. Presenta una selección de grandes autores españoles, junto a una variopinta colección de compositores infrecuentes.

Su interpretación de Falla fue austera y comedida. Sin excesos, ni extravagancias.

Con mucho gusto y refinamiento pero desprovista de toda pasión. Su capacidad para entrelazar frases, planos sonoros y dinámicas en las *Tombeaux de Debussy* y *Dukas* fue superlativa, la interpretación soberbia. En la *Fantasia bætica*, donde la chispa y el encanto de Falla exigen un poco más de fuerza emocional, se mostró un poco más frío y distante, demasiado simétrico. En los bises, estuvo magistral: una *Soirée dans Grenada* de Debussy elegante y compleja y un *Preludio* de Chopin rico en matices.

Recital para el recuerdo de uno de los grandes maestros del piano español. Un pianista que ha marcado una época y que en sus profundas interpretaciones nos regala lecciones de historia.

**Federico Villalba**



Contextos

## SOMBRA Y SONIDO

Madrid. Teatro Real. 9-X-2006. Concierto-proyección. **El caballero de la rosa**, film de Robert Wiene, música de Richard Strauss. Sinfónica de Madrid. Reconstrucción y dirección: **Berndt Heller**.

En un interesante artículo, el musicólogo y director de orquesta Berndt Heller nos explica la aventura de reconstrucción tanto la película *El caballero de la rosa*, de Robert Wiene, con guión del propio Hofmannsthal; como la partitura que Richard Strauss destinó a dicho film, a partir no sólo de la ópera del mismo título. Se ha perdido mucho material fílmico y no poco musical, pero triunfó el tesón de Heller, y también el nuevo ciclo del



Javier del Real

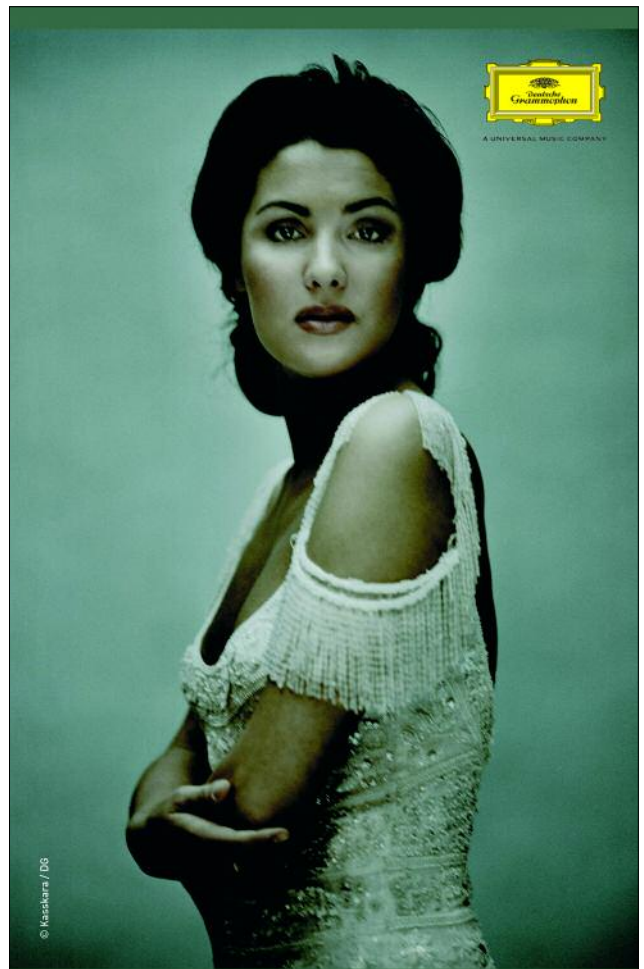
Real, *Contextos*, que arroja (por decirlo así) a las puestas en escena normales en este teatro.

Había expectación por este experimento, paralelo al que provocaba la llegada de la *Ariadna* del Covent Garden. A la admiración por la labor reconstructora de Heller, se añadía cierto recelo ante la capacidad de éste para ofrecer un concierto bien sincronizado con la pantalla. Por fortuna, el concierto y la sincronización funcionaron de manera bastante adecuada, y Heller condujo a la Sinfónica con no poco dominio.

Sorprende el muy bello film, cinco años posterior al *Caligari* del mismo director, y muy diferente, una reconstrucción de época de gran vuelo, con respetuosas copias de los figurines originales de 1912. Esta película

se ha visto poco, por ir unida a un concierto orquestal, un exceso de gastos. Ahora hemos tenido nuestra ocasión —única en mucho tiempo, sin duda— y hemos revivido el juego de sombras que teorizaban tantos espectadores, pasmados ante el nuevo medio, y en esas sombras estaban Huguette Duflos, Jaque Catelain, Elly Felicie Berger, Michael Bohnen. Más Paul Hartmann, en el Mariscal, puesto que la película se permite tramas que la ópera ignoraba. Lamentablemente, los 20 minutos que faltan (y, al parecer, faltan desde 1957, no de antes) nos impiden asistir a la unión final de las parejas. Tuvimos que imaginarlo. Una gran velada cinematográfica y musical, en cualquier caso.

**Santiago Martín Bermúdez**



© Kaskhara / DG

### ALBUM RUSO

Anna Netrebko  
Coros del Teatro Mariinsky  
/ Andrei Petrenko  
Orquesta del Teatro  
Mariinsky / Valery Gergiev



1CD 002 89477 63840

#### La voz de Anna suena más bella y personal que nunca.

Anna Netrebko canta bellísimas arias y canciones de su Rusia natal. Rachmaninov, Prokofiev, Tchaikovsky, Glinka y Rimsky-Korsakov son los compositores elegidos para esta exquisita grabación realizada en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo. Nada mejor que la batuta pasional de Valery Gergiev para dirigir este romántico repertorio.



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

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

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

# FREDERIC MOMPOU

*Música callada*

Javier Perianes  
Piano



HMI 987070

La "Música Callada", inspirada por San Juan de la Cruz, es una música "que se calla", una música silenciosa porque su audición es interna. Javier Perianes nos ofrece una versión perfectamente equilibrada, penetrando hasta el fondo de una de las obras pianísticas más particulares del siglo XX.



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

Rueda y Vadillo

## ACENTOS ANDALUSÍES

**Teatro Municipal Miguel de Cervantes.** 16, 22-IX-2006. Orquesta Filarmónica de Málaga. María Espada, soprano; Miguel Ángel Díaz, saxofón; Javier Paxariño, mey; Aziz Samsaoui, qanun; Ana Guijarro, piano. Directores: **Aldo Ceccato** y **José Luis Temes**. Obras de Castillo, Mozart, Rueda, Stravinski y Vadillo.

**MÁLAGA** El concierto que ha abierto la temporada 2006-2007 de la OFM ha estado marcado por la figura de Mozart y una clara referencia a la creación más reciente hasta el grado de producirse un estreno absoluto como ha sido el caso de la obra *Usúl* del malagueño Eneko Vadillo, encargo de la Fundación Autor y de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas, que, sin duda alguna, se erigió en lo más destacado junto a la soprano extremeña María Espada, que eligió tres arias de concierto del músico de Salzburgo que suponían grandes riesgos vocales, especialmente la *K. 418*, *Vorrei spiegarvi, oh Dio!*, de una dificultad pareja a su extraordinaria belleza. La cantante asumió toda la responsabilidad de la interpretación, incluso, en cierta medida, imponiendo el *tempo* a seguir que, en las sinfonías extremas, primera y cuádrigesimo primera del catálogo mozartiano, quedaba bastante desfigurado ante un entendimiento del director demasiado solemne de esta música que siempre transpira chispeante duende en cada uno de sus compases, incluso en sus tiempos lentos.

Ceccato supo captar el sentido de *Usúl*, obra de variados contrastes basados en el diverso color tímbrico que le impregnan los solistas al darle un marcado carácter exótico que lleva a recordar giros sonoros arábigo-andalusíes de una enorme riqueza micropolifónica interna, que favorecen una primera audición, haciéndola familiar desde su complejidad y dotándola de una hermosa morbidez que lleva al oyente a tener una experiencia gratificante. En ningún momento lo intrin-

cado de esta pieza resta atractivo a su discurso, que supone todo un acto iniciático de creación que demuestra las dotes de Eneko Vadillo, llamado claramente a proyectos de mayor anhelo.

La amplia paleta cromática que requiere la inquietud musical del compositor madrileño Jesús Rueda adquiere un manifiesto protagonismo en su *Viaje imaginario*, "Francisco Guerrero *in memoriam*" dedicado al recuerdo del que fuera su maestro y gran compositor linarense que abrió el segundo concierto de temporada de la OFM. José Luis Temes, responsable de su dirección, mantiene una excelente comunicación con esta orquesta que siempre le responde con atención y eficacia, y así pudo apreciarse en el lento discurrir de este memorial póstumo todo un ejemplo de sonidos superpuestos que crean una atmósfera acústica de sugere- nte espacialidad.

La seguridad técnica y el exhaustivo conocimiento que tiene Ana Guijarro de la obra pianística de Manuel Castillo son siempre una garantía en la interpretación de la música de este autor. Así, en el *Concierto n.º 2 para piano y orquesta*, la "moderada" riqueza creativa de este compositor quedó plasmada en una interpretación impecable de la solista dentro de la fluidez orquestal que supo determinar positivamente la conducción de Temes. Éste sacó sus mejores recursos en el ballet *Petrushka* de Igor Stravinski, procediendo a una lectura clara en el gesto que motivó surgieran las mejores cualidades de la orquesta malagueña.

**José Antonio Cantón**



Discreta polémica ante la versión escénica

## MANÓN PARA DOS

**Teatro Campoamor.** 8-X-2006. Puccini, **Manon Lescaut.** Verónica Villarroel, Ismael Pons, Renzo Zulian, Enric Serra, José Luis Sola, Alberto Fera, Jorge Rodríguez, María José Suárez, Juan Manuel Muruaga, Xavier Martínez. Orquesta Sinfónica Ciudad de Oviedo. Coro de la Ópera de Oviedo. Directora musical: **Elena Herrera.** Director de escena: **Daniel Slater.** Escenografía y vestuario: Robert Innes Hopkins.

**OVIEDO** Tras el discreto nivel vocal de *Il viaggio a Reims*, llegó *Manon Lescaut* para mejorar la imagen lírica del comienzo de esta LIX Temporada de ópera de Oviedo. El resultado general de esta *Manon* es positivo, fundamentalmente porque todos los apartados de la producción funcionaron por la notable profesionalidad de sus componentes, de los que sobresalieron por su calidad la pareja formada por la soprano chilena Verónica Villarroel y el tenor veneciano Renzo Zulian.

Por un lado, la dirección musical de la cubana Elena Herrera, al frente de una Orquesta Sinfónica Ciudad de Oviedo afortunada, en una versión que sin ser brillante resultó coherente, apasionada por momentos —Intermezzo— y siempre cuidados con los cantantes.

Por otro, la versión escénica, una producción de la Opera North a cargo de Daniel Slater, que actualizó acertadamente la historia trasladándola a la Francia posterior a la II Guerra Mundial. La trama se presenta entre realista y romántica. Realista por el planteamiento, al incluir cuestiones sociológicas como el rapar a mujeres acusadas de colaboracionismo con los nazis, por parte del partido comunista. Y así se nos presenta a Verónica Villarroel como una Manon rapada, imagen bastante cruda e impactante, por cierto. Se incluyen imágenes filmadas de este estilo, y se respira un aire cinematográfico en general gracias a una acertada ambientación y escenografía, siempre enmarcada por dos gruesos elementos arquitectónicos entre neoclásicos y fascistas. Lo romántico se percibe en una historia que



Renzo Zulian y Verónica Villarroel en *Manon Lescaut* de Puccini

sin duda lo es, y más en los dos últimos actos, especialmente aplaudidos tras la frialdad con que se asumieron los dos primeros. Como viene siendo habitual otra vez hubo pateo del sector

conservador, pero con no demasiado convencimiento, porque en esta ocasión la actualización no era tan alocada como en otras, así que lo que predominó fueron los aplausos de reconocimiento.

La realidad es que la propuesta de Slater no sólo no desentonó sino que funcionó bien, y hay que valorarla notablemente, si bien algún aspecto del vestuario, de Robert Innes Hopkins quizás resultase algo monótono.

Del reparto gustó en especial el dúo de protagonistas. Sobre todo Verónica Villarroel, una de esas grandes artistas que lo ponen todo de sí para confundirse con su personaje. Su versión fue muy personal, como su voz, si bien no brillante técnicamente, sí acertada en su planteamiento lírico dramático. También gustó, pero menos, Renzo Zulian, un estupendo tenor, imponente en escena y magnífico en una primera impresión. Después, esa voz de gran cuerpo y personalidad y hermoso timbre se apaga bastante por sus limitaciones técnicas en el agudo, que producen un importante desasosiego en el oyente, aparte de las visibles desafinaciones. Podría ser un tenor de referencia de otra manera, de esta, todavía no.

Después está el resto del reparto, del que se puede generalizar perfectamente, porque se trata de buenos profesionales que no defraudaron. Estupendo Ismael Pons como Lescaut, exultante y lleno de frescura el Edmundo de José Luis Sola, contundente el comandante de Alberto Fera, llenas de buen gusto las aportaciones de María José Suárez y Jorge Rodríguez como un músico y maestro *di ballo* y quizás demasiado justo pero siempre elegante el Geronte de Enric Serra.

Finalmente, el Coro de la Ópera volvió a ofrecer intervenciones de notable calidad.

Aurelio M. Seco

VIII Ciclo de Lied

## DAMAS Y CABALLEROS DEL LIED

**Teatro Principal.** 15-IX-2006. **Joan Rodgers**, soprano. Obras de Mozart, Schumann, Musorgski y Shostakovich. 22-IX-2006. **Christianne Stotijn**, mezo. Schumann y Chaikovski. 13-X-2006. **Robert Holl**, bajo. Obras de Schumann, Schubert y Musorgski. **John Mark Ainsley**, tenor. Mozart y Schumann. **Roger Vignoles**, piano.

**SANTIAGO** Precedida por una conferencia introductoria de Roger Vignoles, entusiasta codirector de estos ciclos que ya van por su séptima edición ininterrumpida y con un público fidelizado, la edición de este año respondió al genérico título de *Aniversarios*, como podía ser esperable. Es lo de menos, pues lo importante es que permitió disfrutar de cuatro estupendos intérpretes especializados en el género y de diferentes tesituras vocales. La soprano Joan Rodgers dio una excelente lección interpretativa en un programa que abarcaba

obras de los cuatro compositores motivadores del ciclo. Estuvo perfecta de voz en todos, con tablas y comunicabilidad, pero hay que resaltar sus antológicos rusos, tanto *El cuarto de los niños* de Musorgski como las *Sátiras* de Shostakovich. La mezo holandesa Christianne Stotijn aún no ha cumplido 30 años pero ya es un valor sólido, como lo era su programa. Los *Andersen Lieder*, op. 40 y las cinco *Gedichte der Königin Maria Stuart*, puede que no estén entre los ciclos más interpretados de Schumann, pero son de lo más característico de su autor. Stotijn

supo obtener de ellos toda su triste belleza y Vignoles dio a su parte un especial relieve, transmitiendo el adecuado apoyo a la voz, que tampoco desmereció, ni mucho menos, en las canciones de Chaikovski. El también holandés Robert Holl, un bajo de poderosa voz, tuvo que lidiar con la flexibilidad a que obligan tanto Schubert como Schumann y no siempre salió airoso, pero se desquitó en *Los cantos y danzas de la muerte*, dando una interpretación memorable del ciclo de Musorgski, donde no teniendo que hacer forzados adelgazamientos de emisión,

pudo cantar con naturalidad y manifestar toda la profundamente trágica emoción de las canciones. El tenor John Mark Ainsley ofreció tres de Mozart y los dos grandes ciclos de Schumann *Kerner Lieder*, op. 35 y *Dichterliebe*, op. 48. Soberbio, una voz exquisita apoyada en una gran técnica y sin engolamiento alguno, llenó al público de emoción, particularmente en la segunda parte, con su extraordinariamente musical versión del maravilloso ciclo de poemas de Heine.

**José Luis Fernández**

Pocos matices

## FÍGARO GOYESCO

**Santiago de Compostela. Auditorio de Galicia.** 19-X-2006. Mozart, *Las bodas de Fígaro*. Elena de la Merced, Joan Martín-Royo, Josep-Miquel Ramón, María Rodríguez, Cristina Faus, Soledad Cardoso, Luisa Maesso, Celestino Varela, Jon Plazaola. Taller de Canto Terra a Nosa. Real Filharmonía de Galicia. Director musical: **Antoni Ros Marbà**. Dirección de escena: **Emilio Sagi-Curro Carreres**.

El comienzo de la temporada oficial de la Real Filharmonía en el Auditorio, estuvo precedido por un concierto de presentación en la catedral en el que la orquesta, bajo la dirección de Hansjörg Schellenberger, interpretó obras de Haydn, Mozart y Schubert. Se hace todos los años con la intención de captar más audiencia, pero la catedral se abarrotó y por el Auditorio, con mucha mejor acústica, situado a poca distancia, con aparcamiento gratuito y unos precios muy por debajo de lo normal pasan sólo los de siempre. A ver si esta temporada, con una programación que mejora sensiblemente las de los últimos años, se consigue llenarlo y con gente que pague su entrada.

Con *Las bodas de Fígaro*, hubo lleno en su primera función, pero un lleno sos-



Josep-Miquel Ramón, María Rodríguez y Elena de la Merced

pechoso. Hay que felicitar a los responsables de la propuesta: homenajear dignamente a Mozart, hacer disfrutar al público con unos recursos sencillos pero imaginativos, utilizar nuestra orquesta y unos jóvenes cantantes españoles con suficiente calidad y oficio, sin caer en el despilfarro de relumbrón que tanto gusta a algunos. Se utilizó una producción de la Ópera de Oviedo, con con-

cepción escénica de Emilio Sagi, dirigida en esta ocasión por Curro Carreres. Clara y apropiada para seguir el desarrollo de la intriga, con un vestuario inspirado apropiadamente en Goya y sin adoptar ninguna de las actitudes estrafalarias que algunos directores de escena tanto imponen últimamente para que se hable de ellos como sea. Los cantantes, dignos, destacando la Susana de Ele-

na de la Merced, muy metida en su personaje como cantante y como actriz y el Conde de Josep-Miquel Ramón, de convincente presencia escénica. Al Figaro de Martín-Royo le faltó un poco de chispa, así como de ardiente sensualidad adolescente al Cherubino de Cristina Faus. La Condesa necesita más empaque y más diferenciación con Susana, por muy aliadas coyunturales que sean, que lo ofrecido por María Rodríguez. En resumen, faltaron matices. Ros y la orquesta cumplieron, pero sin más. Los que escucharon su *Don Giovanni* del pasado año en Bilbao, dicen que nada que ver. ¿Será que el equipo juega mejor fuera que en casa? Tanto aplauso incondicional puede traer esas cosas.

**José Luis Fernández**



Temporada de la OSE

## ESPECTACULAR ARRANQUE

Auditorio Kursaal. 6-X-2006. Frank Peter Zimmermann, violín. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: Gilbert Varga. Obras de Donostia, Brahms y Franck.



FRANK PETER ZIMMERMANN

Franz Hamn

**SAN SEBASTIÁN** Comenzó la nueva temporada de abono de la OSE y lo hizo de un modo realmente bueno. Días atrás los profesores de la sinfónica tocaron desde el foso del Kursaal de Bilbao la *Tosca* de Puccini, lo cual hace pensar lo complicado de una agenda llena de ensayos donde la ópera se ha ido entremezclando con los sonos de otros autores como Brahms o Franck. Si hay o no cansancio por las horas metidas en ello es algo que quedó totalmente al margen en el concierto inaugural de la temporada que tuvo lugar en el Kursaal donostiarra. Y es que el resultado no sólo satisfizo, sino que dejó el listón tan alto que complicado lo van a tener a partir de ahora para mantenerlo. Contribuyó al excelente resultado la combinación de dos artistas de gran talla, por una parte el joven y jovial violinista Frank Peter Zimmermann y por otro la siempre exigente batuta del cotitular Gilbert Varga. El primero demostró con creces los motivos por los que es uno de los solistas más reclamados en el precioso *Concierto*

*para violín y orquesta en re mayor op. 77* de Johannes Brahms, obra que dio muchos quebraderos de cabeza al autor y que presenta matices mucho más cercanos a las maneras sinfónicas. Zimmermann sacó jugo al instrumento entrando al trapo en los *tempi* e indicaciones del maestro. Lució sus habilidades en el Adagio y remató la faena en el Allegro giocoso final, tanto que los aplausos fueron sinceros y no de cortesía. Tuvo a bien deleitarnos con la Sarabande de la *Partita n.º 2* para violín de J. S. Bach, que sonó preciosa. Por su parte, Varga salió a escena con su habitual arranque, con sus también habituales exigencias, pero en esta ocasión con una energía especial que logró una respuesta muy buena por parte de los profesores de la orquesta, tanto en el citado concierto, en las *Acuarelas vascas* de Aita Donostia y en la densa y pegadiza *Sinfonía en re menor* de César Franck, donde destacaron especialmente los metales y las cuerdas más graves.

Íñigo Arbiza

The advertisement features a large portrait of soprano Natalie Dessay. In the top left corner, there is a Virgin Classics logo. In the bottom right corner, there is a label for the Gramophone Awards 2006, specifically the 'Virgin Classics Label of the Year'.

**NATALIE DESSAY**  
The Miracle of the Voice

0946 3633322 9

**NATALIE DESSAY**

Una voz ya consagrada que nos presenta en recital un recorrido por todo el repertorio que la ha convertido en la soprano francesa más internacional.

De la Reina de la Noche a Manon, una lección de técnica y expresividad.

[www.virginclassics.com](http://www.virginclassics.com)  
[www.emiclassics.com](http://www.emiclassics.com)

Un recuerdo de Martín y Soler

## ESFUERZO BALDÍO

**Palau de la Música.** 17-X-2006. Martín y Soler, *La festa del villaggio* (versión semiescénica). Amparo Navarro, soprano; Eugenia Pont-Burgoyne, soprano; Marina Pardo, mezzosoprano; Emilio Sánchez, tenor; Tomás Puig, Marqués; José Antonio Carril, barítono; Carlos López Galarza, barítono. Estil Concertant. Director: **Juan Luis Martínez.**

**VALENCIA** La contraprogramación preparada por el Palau de la Música para la temporada inaugural del Palau de les Arts (¿tiene algún sentido no sólo mantener sino hasta aumentar la oferta de óperas en concierto precisamente cuando su función subsidiaria va a desaparecer?) vivió su primer asalto a costa de Martín y Soler. Sobre todo por su segundo acto, *La festa del villaggio* habría merecido otro tratamiento. Con tan pocos medios materiales, el esfuerzo en sí encomiable del director escénico (Alexander Herold) y de todos los músicos intervinientes en este reestreno en tiempos modernos resultó casi tan baldío como en tantas ocasiones similares que cabría recordar.



Escena de *La festa del villaggio* de Martín y Soler

Incluso el primer acto podría haber gustado más si se hubiese contado con un coro siquiera mínimo. Esa carencia condicionó algunos cortes añadidos a los anunciados en los recitativos y a los que seguramente cabe

atribuir a fallos de memoria. La precariedad de la situación pareció afectar a los mismos cantantes, de los que antes del descanso, salvo por el aria de Amparo Navarro (Laura) y algún pasaje del final, poco más

que la buena voluntad se podría salvar.

La reanudación comportó una mejora en música e interpretación. El hecho de que la estupenda voz de Eugenia Pont-Burgoyne (Inés) contara de inmediato con un aria quizá espoleó a sus compañeros, pero la adecuación por poco no genial de las notas a las palabras por ejemplo en el cuarteto y la indiscutible brillantez del segundo final también debieron de influir. Quienes apenas dieron motivos de reproche fueron una orquesta muy poco exigida por Martín y Soler y un director como suele muy atinado en la elección de *tempi* y matices de fraseo.

**Alfredo Brotons Muñoz**

Las orquestas de los Palaus en un acto simbólico

## TODOS A UNA

**Valencia. Palau de les Arts.** 8-X-2006. Orquesta de la Comunidad de Valencia y Orquesta de Valencia. Directores: **Zubin Mehta** y **Yaron Traub**. Obras de Martín y Soler, Rimski-Korsakov, Valero, Stravinski y Berlioz.

La orquesta titular del nuevo Palau de Valencia se envolvió en un gesto de hermanamiento con la del antiguo. En la segunda parte, (casi) todos los integrantes de ambas orquestas, que en la primera se habían alternado, interpretaron juntos la *Fantástica* de Berlioz. Los resultados artísticos presentaron varios flancos criticables.

El delirante popurrí programado para la primera parte se inició con la obertura de *La isla del placer*, ópera recientemente recuperada. Sin indicación de *tempo* porque Martín debió de pensar que bastaba con llamarla *Tempestad*, Zubin Mehta no hizo el menor caso al dato. Tampoco en los últimos números del



Zubin Mehta en un momento del concierto

*Capricho español* encontró el director indio la forma de aunar espectacularidad y claridad de líneas, en parte por la bisonñez de sus músicos, en parte por la acústica de una sala que para la ópera podrá funcionar, no

con la orquesta sobre el estrado.

Sin salvar por entero esta dificultad, en la Orquesta de Valencia se apreció otro empaste ya en la *Rapsòdia sobre temes valencians*, por la cual Andrés Valero reco-

gió desde su asiento unos aplausos sobre todo merecidos por el dominio del instrumento orquestal nuevamente demostrado. En los números impares del *Pájaro de fuego*, Yaron Traub extrajo ominosos colores de la *Introducción*, electricidad de la *Danza de Katschei* y brillantez del *Final*.

En la *Fantástica*, Mehta conectó el piloto automático para lograr una versión tan escasa en incorrecciones de ejecución como en inspiración interpretativa. El público, por poco no congelado físicamente por el aire acondicionado, estuvo relativamente frío al final, casi absolutamente hasta entonces.

**Alfredo Brotons Muñoz**



Revelación de María Rubio

## UNA MAGNÍFICA SOLISTA

Valencia. Palau de la Música. 20-X-2006. María Rubio, trompa. Orquesta de Valencia. Director: Yaron Traub. Obras de Berlioz, Mozart y Mahler.



Yaron Traub le dijo más o menos al público: "Para este primer concierto de la temporada se me ocurrió invitar a un gran solista internacional, pero pensándolo mejor me di cuenta de que lo tenía en mi propia orquesta". No mintió. Nacida en Alboraya hace veintisiete años, María Rubio llegó hace cuatro a la Orquesta de Valencia cargada de promesas que se concretaban en un importante premio conseguido en Berlín y un currículum increíble para tan corta edad. Hoy es una realidad consolidada, que a otro premio de gran entidad conquistado en Italia y sus cada vez mejor realizados solos en las sinfonías de Chaikovski o Mahler acaba de añadir una actuación más que sobresaliente como protagonista absoluta del *Tercero* de Mozart, uno de los conciertos para trompa más hermosos jamás escritos si no el más hermoso. Por la

densidad y brillantez del timbre y su perfecto redondeamiento a cualquier altura e intensidad, por el férreo control de los volúmenes en un espectro dinámico de amplitud por igual extraordinaria, por el inteligente diseño del fraseo para modular aquellos matices que más elocuentes hicieran los sucesivos pasajes, por la inmaculada tersura de las notas tenidas y los trinos, por la incisividad con que colocaba las picadas, en fin, por la equilibrada suma de técnica y musicalidad que demostró de principio a fin, no es exageración afirmar que nos hallamos ante una magnífica solista de trompa.

No debería ensombrecer el éxito de la solista el de sus colegas ni el de un director que antes con la obertura *El carnaval romano* de Berlioz y luego con la *Primera* de Mahler estuvieron también deslumbrantes.

**Alfredo Brotons Muñoz**



## RAVEL EN V.O.



MAURICE RAVEL  
*Bolero; Pavane pour une infante défunte;*  
*Concierto para la mano izquierda;*  
*Rapsodia Española; La Valse*

Claire Chevallier, piano (Érard 1905)  
 Anima Eterna  
 Jos van Immerseel

ZZT 060901

*La primera impresión que uno recibe al escuchar este Ravel "de época" es una mayor nitidez. Los detalles de la orquestación son más evidentes, los ataques y las entradas son más claras, las cuerdas suenan menos abultadas y los vientos poseen una gran personalidad tímbrica.*

**diverdi.com**

Distribución exclusiva para España  
 SOLICITE BOLETÍN DE INFORMACIÓN DISCOGRÁFICA GRATUITO  
 Santísima Trinidad, 1 - 28010 Madrid - Tel.: 91 447 77 24 - Fax: 91 447 85 79  
 diverdi@diverdi.com - www.diverdi.com

Temporada de violinistas

## EXQUISITECES Y PIEDRA DE TOQUE

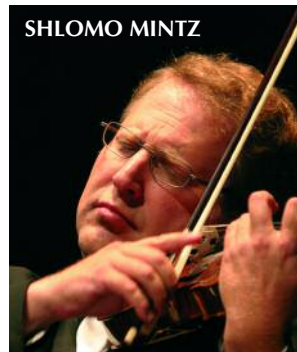
**Catedral.** 26-IX-2006. The Scholars. La Capilla de Borgoña. Director: **Josep María Saperas.** Músicas del tiempo de Felipe el Hermoso. **Teatro Calderón.** 5-X-2006. **Antonio Baciero,** piano. Obras de Mozart. **Feria de Muestras.** 6-X-2006. **Shlomo Mintz,** violín. Paganini, *Caprichos.* **Teatro Calderón.** 10-X-2006. Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Director: **Alejandro Posada.** Sergei Krilov, violín. Obras de Arriaga, Wieniawski y Brahms.

**VALLADOLID** Conciertos exquisitos, ajenos al relumbrón externo, con intérpretes afines a músicas muy diversas. En la Catedral vallisoletana, de deficiente acústica, dieciocho piezas y con unión de los dos conjuntos conmemorativos a Felipe el Hermoso, con una rara unidad en la composición del concierto. Alejandro Massó nos daba las claves que el esplendido cuarteto vocal The Scholars y la Capilla de Borgoña nos restituían con instrumentos de época y una elevada musicalidad. Los dos títulos del concierto *Orbe aciago* y *El sueño de Castilla* eran significativos. Lleno en el templo y respeto y entusiasmo del público. Algunos momentos fueron especialmente emotivos, el motete *Gaude prole regia*, el *Laus Deo y Fortuna desperata* de Agrícola, que marcan la tragedia de la muerte prematura de Felipe, meses después de la del olvidado Colón en Valladolid.

El Mozart de Antonio

Baciero, gran pianista sin fuegos mediáticos, es natural, con magnífica pulsación y sonido que desentraña las obras mozartianas como las transcripciones de Schubert y Liszt desde una visión arquitectónica que tiene influencias de sus estupendas interpretaciones de Bach. Ausente de todo artificio, el único regalo fue la repetición del *Confutatis* y el *Lacrimosa* del *Réquiem*. Nada se puede tocar después, me dijo Baciero. Señalo como excepcional el primer tiempo de la *Sonata K. 310*, el sublime tema mozartiano que Baciero dijo como los grandes.

Gesta extraordinaria la de Shlomo Mintz al interpretar sin otra interrupción que un descanso de quince minutos, los 24 apabullantes *Caprichos op. 1*, de Paganini con una naturalidad objetiva y una técnica excepcional. Este magma de literatura violinística que expresa todas las posibilidades del instrumento, resulta agotador por la necesidad de un



SHLOMO MINTZ

virtuosismo que pocos alcanzan, pero también por la de sobrepasar la mera perfecta ejecución. Mintz alcanzó a darle unidad y, sin caer en romanticismos decadentes, en aquellos caprichos que lo requerían, supo darles la adecuada musicalidad. Escuchar el bloque de esta suma violinística en sus manos, portentosa la izquierda, fue toda una experiencia. El éxito fue clamoroso. Al "diabólico" Niccolò Paganini le substituyó un sobrio en la apostura, discreto y enorme artista.

También fue exquisita la actuación de Sergei Krilov,

otro joven violinista de sonido bellissimo que, en el bonito *Concierto n.º 2* de Wieniawski, lució tanto en los pasajes líricos como en los virtuosistas. La *Toccatá y fuga* de Bach de regalo fue toda una exhibición de técnica y musicalidad. La temporada de los violinistas no ha podido comenzar con mayor altura.

La orquesta y su director tenían una piedra de toque en todas las obras del programa. Buen acompañamiento de Wieniawski, precioso color en la obertura de *Los esclavos felices* y sonido pleno y matizado en la difícil prueba de la *Primera* brahmsiana. Unos días después de la Orquesta Nacional y su programa Falla, el conjunto castellano-leonés no desmereció, ni mucho menos respecto de aquella. Está en una espléndida forma, y Brahms, calor e intensidad en la dirección y ejecución, fue la perfecta piedra de toque.

**Fernando Herrero**

XII Temporada de Grandes Conciertos de Otoño

## SÉPTIMA AL DESNUDO

**Auditorio.** 19-X-2006. Staatskapelle Berlin. Director: **Daniel Barenboim.** Mahler, *Sinfonía n.º 7 en mi menor.*

**ZARAGOZA** La *Séptima* pasa por ser la más impopular y difícil de las sinfonías de Mahler. El silencio del autor —otras veces prolijo en explicaciones—, la similitud de carácter de dos de sus movimientos, otro que en opinión extendida no casa con el resto, y un final extrañamente pomposo, han llevado a muchos a hablar de escasa trabazón y de interés progresivamente decreciente; o de un mamotreto simbólico, Adorno

*dixit*, necesitado de un director que favorezca la comprensión del supuesto programa de la obra: el tránsito espiritual de la oscuridad a la luz; de la ignorancia a la sabiduría.

Flaco favor empero el que Barenboim y su orquesta operística berlinesa hicieron esta vez a Mahler: transiciones forzadas —como en el paso del *Langsam* inicial al primer *Allegro*—, *tempi* de dudoso acierto —cansino segundo tema de la primera

*Nachtmusik*, premiosa exposición del exultante primer tema del *Finale*—, escasa carga climática —inicio poco sombrío, *Andante* amoroso sin arrobó—, sólo un movimiento —el *Scherzo*— del todo logrado, y por doquier la voluntad de entender la *Séptima* como música pura y ajena a cualquier trasfondo; el afán de rebajar la emotividad mahleriana. Si la mayoría del respetable se mostró encandilada, los más avezados

quedaron desconcertados y sin saber si Barenboim jugaba a favor o en contra de Mahler; si desnudar la *Séptima* de sus velos expresivos era una genialidad o una extravagancia.

Objetivamente cabe hablar de un director opinable y de una orquesta *pas mal*, pero un mahleriano experto sentenció: un concierto *nifunifásico*. Veredicto que yo no apelaré.

**Antonio Lasiera**





abono  
**otoño**

abono  
**invierno**

abono  
**primavera**

<b>01</b>	<b>viernes 27.10 2006</b>	<b>R. STRAUSS</b> Cuatro últimos lieder <b>A. BRUCKNER</b> Sinfonía nº 7 <b>Maria Bayo</b> soprano <b>Victor Pablo Pérez</b> director
<b>02</b>	<b>miércoles 15.11 2006</b>	<b>C. GLUCK</b> Don Giovanni (suite)* <b>R. STRAUSS</b> El Caballero de la Rosa: suite <b>R. STRAUSS</b> Ein Heldenleben <b>Carlo Rizzi</b> director
<b>03</b>	<b>sábado 25.11 2006</b>	<b>S. PROKOFIEV</b> Concierto para piano y orquesta nº 3 <b>D. SHOSTAKOVICH</b> La ejecución de Stefan Razing** <b>Alexander Torazde</b> piano <b>Oleg Bryjak</b> bajo <b>Coro OSG</b> <b>Coro Easo</b> <b>Victor Pablo Pérez</b> director
<b>04</b>	<b>viernes 01.12 2006</b>	<b>A. CH. SOLER</b> Seven Looks (Premio AEOS 2002)* <b>L. V. BEETHOVEN</b> Concierto para piano y orquesta nº 4 <b>A. DVORAK</b> Sinfonía nº 5 <b>Elisabeth Leonskaja</b> piano <b>Jakub Hrusa</b> director
<b>05</b>	<b>viernes 08.12 2006</b>	<b>B. BARTOK</b> Concierto para violín y orquesta nº 2 <b>D. SHOSTAKOVICH</b> The Gadfly (suite) <b>Viktoria Mullova</b> violín <b>Victor Pablo Pérez</b> director
<b>06</b>	<b>sábado 16.12 2006</b>	<b>R. WAGNER</b> Oberturas y fragmentos de Der Fliegende Holländer* Tannhäuser* Die Meistersinger von Nürnberg Die Walküre <b>John Tomlinson</b> barítono-bajo <b>Victor Pablo Pérez</b> director
<b>07</b>	<b>viernes 12.01 2007</b>	<b>P. PEREIRO</b> Ceo, op. 54* <b>S. PROKOFIEV</b> Concierto para violín y orquesta nº 2 <b>P. I. CHAIKOVSKI</b> Sinfonía nº 4 <b>Henning Kraggerud</b> violín <b>Eiji Oue</b> director

\* Primera vez por la OSG  
\*\* Estreno en España

<b>08</b>	<b>miércoles 17.01 2007</b>	<b>W. A. MOZART</b> Concierto para piano y orquesta nº 12 Concierto para piano y orquesta nº 24 <b>Maurizio Pollini</b> piano y director
<b>09</b>	<b>viernes 26.01 2007</b>	<b>A. GAOS</b> Sinfonía nº 1* <b>B. BRITTEN</b> Rescue of Penelope** <b>A determinar</b> narradora <b>Laura Alonso</b> soprano <b>A determinar</b> mezzo <b>Agustín Prunell</b> tenor <b>Josep Miquel Ramón</b> barítono <b>Victor Pablo Pérez</b> director
<b>10</b>	<b>jueves 01.02 2007</b>	<b>M. RAVEL</b> Ma mère l'oye <b>H. DUTILLEUX</b> Concierto para violonchelo* <b>C. DEBUSSY</b> Preludio a la siesta de un fauno La mer <b>David Geringas</b> violonchelo <b>James Judd</b> director
<b>11</b>	<b>viernes 09.02 2007</b>	<b>J. J. CASTRO</b> Suite Introspectiva* <b>R. SCHUMANN</b> Concierto para violonchelo y orquesta <b>C. NIELSEN</b> Sinfonía nº 4** <b>Antonio Meneses</b> violonchelo <b>Paul Daniel</b> director
<b>12</b>	<b>viernes 16.02 2007</b>	<b>C. SATUÉ</b> Lineas de fuerza (Premio AEOS 2004)* <b>S. RACHMANINOV</b> Concierto para piano y orquesta nº 3 <b>E. ELGAR</b> Falstaff, estudio sinfónico op. 68* <b>Boris Berzovski</b> piano <b>James Judd</b> director
<b>13</b>	<b>viernes 23.02 2007</b>	<b>C. FRANK</b> Sinfonía en re menor <b>H. BERLIOZ</b> Les nuits d'été <b>M. RAVEL</b> La valse <b>Jennifer Larmore</b> soprano <b>Roberto Abbado</b> director
<b>14</b>	<b>viernes 02.03 2007</b>	<b>D. SHOSTAKOVICH</b> Sinfonía nº 4** <b>Victor Pablo Pérez</b> director
<b>15</b>	<b>jueves 08.03 2007</b>	<b>A. BRUCKNER</b> Sinfonía nº 5 <b>Eliahu Imbal</b> director

<b>16</b>	<b>viernes 16.03 2007</b>	<b>G. BAUDOT</b> Dolora Sinfónica <b>A. BRUCKNER</b> Sinfonía nº 4 <b>Jesús López Cobos</b> director
<b>17</b>	<b>viernes 30.03 2007</b>	<b>E. SOUTULLO</b> All the echoes to listen* <b>F. LISZT</b> Totentanz Sinfonía Urstule* <b>Michaela Urstuleasa</b> piano <b>Hannu Lintu</b> director
<b>18</b>	<b>miércoles 04.04 2007</b>	<b>A. BRUCKNER</b> Misa en fa* <b>Marie Arnet</b> soprano <b>A determinar</b> mezzo <b>Dmitri Korchak</b> tenor <b>Attila Jun</b> bajo <b>Orfeón Donostiarra</b> <b>Victor Pablo Pérez</b> director
<b>19</b>	<b>viernes 13.04 2007</b>	<b>J. L. CAMPANA</b> Nuestro tiempo (Premio Diputación Andrés Gaos)* <b>W. LUTOSLAWSKI</b> Música funebre <b>C. FRANK</b> Redemption (Morceau symphonique)* <b>A. DVORAK</b> Te Deum <b>María Rodríguez</b> soprano <b>A determinar</b> barítono <b>Coro de la ORCAM</b> <b>Álvaro Albiach</b> director
<b>20</b>	<b>viernes 20.04 2007</b>	<b>J. BRAHMS</b> Concierto para violín en re mayor <b>ZEMLINSKY</b> Sinfonía en si bemol* <b>Daniel Hope</b> violín <b>Victor Pablo Pérez</b> director
<b>21</b>	<b>jueves 26.04 2007</b>	<b>F. POULENC</b> Aubade <b>E. HALFFTER</b> Canciones portuguesas <b>J. B. SANTOS</b> Encruzilhada <b>Jorge Federico Osorio</b> piano <b>Real Filharmonia de Galicia</b> <b>Jesús Amigo</b> director
<b>22</b>	<b>miércoles 02.05 2007</b>	<b>M. BALBOA</b> Canción de cuna <b>C. SAINT-SAËNS</b> Concierto para piano y orquesta nº 5* <b>H. BERLIOZ</b> Sinfonía fantástica (con proyección cinematográfica) <b>Jean Yves Thibaudet</b> piano <b>Victor Pablo Pérez</b> director
<b>23</b>	<b>sábado 05.05 2007</b>	<b>Concierto XV Aniversario de la OSG</b> <b>J. J. CASTRO</b> De terra galega* <b>C. ORFF</b> Carmina Burana <b>Ruth Rosique</b> soprano <b>Jordi Domènech</b> tenor <b>A determinar</b> barítono <b>Coro de la OSG</b> <b>Niños Cantores de la OSG</b> <b>Coro Joven de la OSG</b> <b>Victor Pablo Pérez</b> director

  
Ayuntamiento de La Coruña  
Concello de A Coruña



CONSORCIO PARA LA PROMOCIÓN DE LA MÚSICA

XUNTA DE GALICIA

Estreno mundial de *Calígula* de Detlev Glanert

## ANATOMÍA DE UN TIRANO

**Oper.** 7-X-2006. Glanert, *Calígula*. Ashley Holland, Michaela Schuster, Hans-Jürgen Lazar, Martin Wölfel, Gregory Frank. Director musical: **Markus Stenz**. Director de escena: Christian Pade. Decorados y vestuario: **Alexander Lintl**.

**FRANCFORT** Fue un monstruo, un tirano, un loco que torturaba a sus víctimas hasta que se desangraban, y luego les arrancaba el corazón. Su nombre es sinónimo de violencia y esquizofrenia. Con apenas 30 años fue ejecutado por el pueblo y el senado. Albert Camus, escritor existencialista, creó su drama *Calígula* en París en 1937-1947, en plena guerra. En los diarios de Camus encontramos una gran fuente de anotaciones que aparecen en su pieza teatral o en otras de sus obras como preguntas básicas sobre la existencia humana. El autor francés se sentía muy unido a Nietzsche y Dostoievski. Por ello no sorprende que las preguntas que se hace Calígula en el libreto de la ópera de Detlev Glanert podrían proceder de los labios de Nietzsche. En el *Calígula* de Camus, el desprecio por la vida es un don divino.

Camus presenta al emperador desde la perspectiva de sus enemigos y sus confidentes. Detlev Glanert, compositor hamburgués de 48 años y discípulo de Henze, ha comprimido, con ayuda de su libretista Hans Ulrich Treichel, el drama de Camus con sus casi 40 cambios de escena en cuatro actos con dos intermedios. La idea de Glanert fue presentar musicalmente a Calígula, los estados de su cuerpo y de su alma. Su cerebro es un gran espacio sonoro que marca el pulso de la partitura. Glanert alcanza una intensa tensión cuando elimina por completo las voces intermedias para resaltar los extremos graves y agudos del espectro sonoro. Su ópera está basada en un acorde de 25 notas, con las que Glanert trabaja en siete octavas desplegadas como una flexible espina dorsal.

La metamorfosis emocio-



Schuster y Holland en *Calígula*

Monika Ritterhaus

personajes está en contra de la eruptiva arquitectura sonora de Glanert, como cuando Calígula estrangula a su esposa Cesonia, al tiempo que le susurra al oído: “Los vivos no me bastan para llenar el vacío del mundo”.

Por fortuna, Ashley Holland posee una cierta aura del muchacho terrible y soñador, al que encarna de manera prodigiosa. Su Calígula se expresa de manera confusa, canta de forma refinada y susurra con brutalidad, siendo merecidamente aclamado por su interpretación. Junto a él se reunió un excelente reparto, destacando ante todo Michaela Schuster como una bien delineada Cesonia, un tremendo papel que, al igual que su reciente Kundry, ella convirtió en una magistral actuación. Magníficos también Hans-Jürgen Lazar (Mucius), Martin Wölfel (Helicon) y Gregory Frank (Chera), así como el coro preparado por Alessandro Zupardo, que asumió el papel de comentarista al modo de la tragedia griega. Markus Stenz, buen conocedor de la nueva música, extrajo sonoridades camerísticas de la estupenda Frankfurter Museumsorchester. Una gran ovación mereció la virtuosística actuación del chelo solista, que acompañó una de las muchas transformaciones anímicas del protagonista.

La puesta en escena de Christian Pade, con su desenvuelto tratamiento del trágico cosmos de Calígula, tan sutilmente expresado por la música, priva al drama de Glanert de buena parte de su profundidad. Las fuerzas filosóficas que se crean a través de las preguntas fundamentales de Camus, y que han inspirado indudablemente al compositor, quien ha creado a partir de ellas tejidos sonoros insospechados y conmovedores, no las encontramos en la producción. Faltan también poderosas imágenes que hubieran acentuado el poder de seducción de la música. El estatismo de los

Albert Camus tenía el sueño de escribir “música para las enfebrecidas voces del hombre de hoy”. A través del poderoso lenguaje sonoro y filosófico-sensual de Glanert este sueño se ha realizado. Un desbordante drama musical, que sin duda llegará a muchos escenarios y se inserta en la lista de obras sobre los grandes destinos del hombre.

**Barbara Röder**



La Kammeroper celebra sus bodas de plata con una rareza

## DE NUEVO KEISER

**Kammeroper.** 22-IX-2006. Keiser, **Arsinoe**. Eeva Tenkanen, Melanie Hirsch, Raymond Spogi, Julian Podger, Olivia Vermeulen, Jörg Gottschick, Steffen Wolf. Director musical: **Thomas Ihlenfeldt**. Director de escena: **Kay Kuntze**.

**BERLÍN** La Berliner Kammeroper ha celebrado sus bodas de plata con un festival en el que ha presentado una ópera desconocida de Reinhard Keiser, estrenada en 1710: *Arsinoe*. Después de *Masaniello furioso* en 1992 y *Der verführte Claudius* (La seducción de Claudio) en 2003, ésta ha sido la tercera ocasión en que la compañía se ocupa de este compositor que trabajó en la Ópera de Hamburgo. La Capella Orlandi de Bremen, bajo la dirección de Thomas Ihlenfeldt, tocó de manera colorista aunque

excesivamente contenida, lo cual dio como resultado una dinámica demasiado uniforme. El director de escena Kay Kuntze ha tratado de ironizar la confusa acción en torno a la rivalidad de dos mujeres, la reina viuda Arsinoe y su hija Berenice, resaltando las situaciones grotescas a través de exagerados trajes como la larga cola de Arsinoe, que aparece una y otra vez en diferentes variantes —como toga, velo o fetiche erótico.

El objeto del deseo de las damas es Demetrio, rey de Macedonia, al que Rai-

mond Spogi otorgó una notable presencia y una agradable voz de barítono con la que sedujo a la reina. La soprano Eeva Tenkanen confirió al papel titular un aire melancólico, sabiendo reflejar tanto los ataques de ira como sus doliente queja. Su hija estuvo defendida por la ligera Melanie Hirsch (a la que la figurinista Irene Suhr caracterizó a medio camino entre una hechicera y la muñeca Olympia), con gran seguridad en las coloraturas. Su prometido Tolomeo estuvo encarnado por un caricaturesco Julian Pod-

ger. En la pareja de criados, Lesbia y su pretendiente Elmiro, brillaron Olivia Vermeulen y Jörg Gottschick, al igual que Steffen Wolf en el personaje cómico de Ninfo. Al final, después de una batalla con cojines y varios intentos de copulación en el pobremente decorado escenario giratorio, sin olvidar un intento de envenenamiento, se llegó al consabido *lieto fine*, con tres parejas felizmente unidas a la manera de la más pura convención operística.

**Bernd Hoppe**

Nicolas Brieger presenta un violento *Otello* en la Staatsoper

## CARRERA HACIA EL ABISMO

**Staatsoper.** 16-X-2006. Verdi, **Otello**. Janez Lotric, Brigitte Hahn, Brian Davis, Pedro Velázquez Díaz, Kathuna Mikaberidze. Director musical: **Wolfgang Bozic**. Director de escena: **Nicolas Brieger**. Decorados: Hans Dieter Schaal.

**HANNOVER** El escenógrafo Hans Dieter Schaal ha creado para *Otello* el blanco y límpido interior de una iglesia con altas columnas. A la derecha vemos un confesonario, a la izquierda la pila del agua bendita, y en el centro pende una cruz con la imagen de Cristo. Al fondo brillan rojas luces de muerto. Una enorme luna irrumpe de manera amenazadora, mientras unos cuerpos desnudos se balancean como siluetas que representan a los cuatro jinetes del *Apocalipsis*.

El director de escena Nicolas Brieger ha observado detalladamente el libreto que Arrigo Boito escribió para la penúltima ópera de Verdi. La historia de *Otello* no es entendida aquí como un simple drama de amor. El moro de Venecia y su esposa van desarrollando escena a escena con gestos angustiosos, precipitándose cada vez más hacia el abismo en su gélido desamparo. *Otello* resulta



Christian Brachwitz

una marioneta de Jago, ya que le falta un mayor sentimiento de autoestima. Una imagen impactante es cuando Jago coloca a un *Otello* paralizado por los celos un sombrero en la cabeza y juega con él como si fuera una marioneta. En la escena final, Desdemona reza su oración como enloquecida, sobre un inmenso pañuelo blanco rodeado por grandes cirios de iglesia igualmente blancos. El techo se transforma en una fría cámara mortuoria donde se encuentran la enajenada mujer y su desesperado esposo.

La compasión ha sido la fuente del amor entre Desdemona hacia *Otello*, y hace tiempo que se ha desvanecido. En su reencuentro en el puerto, *Otello* pone delicadamente a Desdemona las botas de goma para que no se corte con los cristales rotos que hay en el suelo. En el cuadro final, él mismo desgarró los zapatos y ata a la supuesta pecadora al confesonario. Para Brieger, *Otello* y Desdemona son víctimas de una destrucción cósmica. Y *Otello* destroza el espejo de su propia alma, su esposa amada. El Jago de

Brieger es un nihilista, un hombre que teje sus redes de manera sutil. Para él, Dios ha muerto. El Dios cristiano, el del amor y la razón es ejecutado y vejado sin piedad en la nave de la iglesia.

La Desdemona de Brigitte Hahn tuvo rasgos delicados y frágiles, y supo hacer justicia a todas las facetas del papel, desde el lirismo al desgarrar. Janez Lotric aprovechó los exabruptos escénicos de *Otello*, con su poderosa voz de tenor y su completa caracterización. Brian Davis dio a su Jago la necesaria naturalidad del mal. Excelentes los demás personajes, desde el Cassio de Pedro Velázquez Díaz a la Emilia de Kathuna Mikaberidze. El coro, preparado von Dan Ratiu, actuó al principio con cierta rigidez, pero fue ganando soltura a lo largo de la función. Wolfgang Bozic reflejó en la orquesta toda la violencia del Juicio Final.

**Barbara Röder**

Fiorella Burato, aclamada protagonista de *Luisa Miller*

## PASIONES ENTRE CRISTALES

**Oper.** 23-IX-2006. Verdi, **Luisa Miller**. Fiorella Burato, Konstantin Andreiev, Marco Vratogna, Giovanni Furlanetto, Tuomas Pursio, Alexandra Kloose. Director musical: **Riccardo Frizza**. Director de escena: **Guy Joosten**. Decorados y vestuario: Johannes Leiacker.

**LEIPZIG** El asesinato del viejo conde es presentado en escena por Guy Joosten al final del preludio del *melodramma tragico* de Verdi *Luisa Miller*. En una urna de cristal, que actúa a modo de impenetrable prisión, el anciano cae cubierto de sangre, abatido por la pistola y la espada. El dramatismo de esta escena es subrayado por Riccardo Frizza y la Orquesta de la Gewandhaus. Su vigorosa visión de la partitura verdia-

na tuvo la necesaria energía, el calor italiano y brío en las *cabalettas*, sin olvidar los abundantes momentos de delicado lirismo. El decorado giratorio único es frío y funcional. En lugar del idilio campesino vemos un estilizado vestíbulo. La dirección de actores, por el contrario, contiene momentos de indiscutible fuerza.

En el papel titular, Fiorella Burato volvió a triunfar gracias a su hermoso timbre oscuro y su delicadeza en el

fraseo, alcanzando la cima de su actuación en la escena con su padre y en el dúo final, con su transfigurada preparación para la muerte. Por desgracia, al Rodolfo de Konstantin Andreiev se le agotaron en ese momento las reservas, después de haber cantado admirablemente su gran aria. Marco Vratogna fue un excelente Miller, de voz viril, algo juvenil para el papel, y Giovanni Furlanetto dio al Conde de Walter una grave ele-

gancia y autoridad. Tuomas Pursio resultó quizá excesivamente simpático como Wurm. Alexandra Kloose mostró una emisión gutural y un fuerte temperamento como Federica. Yoonjin Song como Laura y Torsten Süring como un campesino completaron el reparto de una producción que, en conjunto, ha supuesto un prometedor comienzo de temporada.

**Bernd Hoppe**

Última temporada de Focroulle

## UNA HISTORIA SENCILLA

**Teatro de La Moneda.** 14-X-2006. Wagner, **Tristan und Isolde**. John Keyes/Mark Lundberg, Kirsi Tiisonon, Franz Hawlata, Lilli Paasikivi. Director musical: **Kazushi Ono**. Director de escena, escenografía y vestuario: **Yannis Kokkos**.

**BRUSELAS** La primera nueva producción de la última temporada de Bernard Focroulle al frente de La Monnaie ha sido la ópera *Tristan und Isolde* de Wagner, dirigida por el director musical del teatro, Kazushi Ono, y escenificada por Yannis Kokkos que también diseñó los decorados y el vestuario. Ono enfocó la música como si fuera de cámara, con un sonido transparente de la orquesta, finos detalles instrumentales, y matices llenos de color, pero pese a todo esto los instrumentos de madera sonaban a veces agresivos. Ono dotó a la representación de tensión nerviosa y brío, dando a la partitura los acertados impulsos rítmicos, a la vez que hizo lo posible para que no se ahogaran las voces dentro de las grandes olas wagnerianas. No siempre logró sus objetivos.

Irène Theorin, la Isolde programada, no pudo cantar las primeras representaciones y la sustituyó la soprano finlandesa Kirsi Tiisonon,



John Keyes en *Tristán e Isolda* de Wagner

que mostró ser una Isolde muy convincente. Aunque no tenga una gran voz dramática, que es lo ideal para este papel (su registro medio es débil) cantó con gran dedicación, unas notas agudas muy seguras, musicalidad, verdadera emoción y suficiente resistencia para llegar al final *Mild und leise*. Al comienzo de la representación se anunció que John Keyes, que hacía de Tristan, tenía un fuerte catarro pero que cantaría. Sonó un poco bajo de ánimo y su voz care-

ció de brillo, pero a pesar de todo cantó bastante bien. Antes del comienzo del tercer acto se puso enfermo y el tenor Mark Lundberg, programado para algunas de las representaciones, tomó su lugar. Aunque Lundberg también tenía un catarro y tosía de vez en cuando, cantó hasta el final con una voz vigorosa y fresca, que daba a los sueños febriles de Tristán la fuerza necesaria. Como actor fue menos convincente y como moribundo deambulaba por el escenario con

increíble energía. La calurosa voz de mezzosoprano de Lilli Paasikivi sonó un tanto excesiva para el papel de Brangäne, a la que proporcionó toda la necesaria ansiedad. Franz Hawlata fue un rey Marke noble y humano, con sonoras y expresivas sonoridades de bajo, pero el Kurwenal de Matthew Best careció de presencia vocal.

Yannis Kokkos presentó *Tristan und Isolde* como un drama sombrío sobre un escenario oscuro y desnudo. Había algunos efectos hechos con un espejo y proyecciones de nubes que se relacionaban con el pintor belga Léon Spilliaert, pero muy pocos decorados, colores o luces, salvo cuando Marke interrumpe la noche de amor. Kokkos cuenta la historia sin complicaciones, lo que está bien, pero en general la producción fue demasiado estática y uniforme como para evocar la magia de la noche de amor y para mantener la atención del público.

**Erna Metdepenninghen**



Minghella monta *Butterfly*

## UN CUENTO ORIENTAL

**Metropolitan Opera.** 30-IX-2006. Puccini, *Madama Butterfly*. Cristina Gallardo-Domàs, Marcello Giordani, Dwayne Croft. Director musical: **Asher Fisch**. Director de escena: **Anthony Minghella**. Escenografía: Michael Levine. Vestuario: Han Feng.

**NUEVA YORK** La *Madama Butterfly* de Minghella está llena de maravillosos detalles visuales y dramáticos. Para el ojo del aficionado, las pantallas y paneles resaltados del escenógrafo Michael Levine, los fuertes contrastes y siluetas del iluminador Peter Mumford, los colores y dibujos delicados del vestuario de Han Feng, y el soberbio arte de los titiriteros del *Blind Summit Theatre* consiguieron evocar algo auténticamente asiático, aunque no había ni un japonés en el equipo de producción. Y la meticulosa dirección escénica de Minghella, de una precisión total, cuenta la historia sin excesos ni histrionismos.

Sin embargo, el problema era que por muy admirable que fuera la producción, *Butterfly* no es un drama japonés, es una ópera italiana basada en una obra tea-



Cristina Gallardo-Domàs en *Madama Butterfly* de Puccini

tral norteamericana sacada de un cuento norteamericano inspirado en una novela francesa. Y nunca he visto ni escuchado una *Butterfly* menos italiana que la de Minghella. Continuamente me encontré esperando ver un estallido de irrefrenable emoción. El tenor Marcello Giordani, cuya voz sonaba mejor que cuando la esforzó para cantar Cellini de Berlioz y Gualtiero de Bellini, amenazaba excepcional-

mente con soltar las riendas de vez en cuando. Tanto él como Dwayne Croft, un soberbio Sharpless, interpretaron sus papeles con un garbo natural indudablemente pulido por el director. Pero la Cio-Cio-San de Gallardo-Domàs, meticulosamente miniaturizada y detallada, fue una triste víctima de las fuertes limitaciones emocionales a que estaba sometida la producción. Su voz pareció siempre fría

—creo que parte del problema era que nunca le dio la oportunidad de proyectarla físicamente hacia el público. Su interpretación parecía dirigida hacia su interior. Aunque la marioneta que representaba al hijo de *Butterfly* fue una maravilla de expresividad humana, la esforzada Gallardo-Domàs parecía menos humana que este muñeco de madera. Y no le ayudaba —ni a ella ni a nadie— los tiempos plomizos de Asher Fisch, que a lo mejor eran un legado de James Levine, que dirigió el señalado estreno antes de pasar la batuta a Fisch. Había poca flexibilidad en su lectura nada italiana, pero tal como lo hizo acompañó a la perfección una *Butterfly* que tal vez ni siquiera Puccini hubiera reconocido como obra suya.

**Patrick Dillon**

Una producción cuarentona

## REGRESO A LO ANTIGUO

**Nueva York. Metropolitan Opera.** 30-IX-2006. Ponchielli, *La Gioconda*. Violeta Urmana, Olga Borodina, Irina Mishura, Aquiles Machado, Zeljko Lucic, Paata Burchuladze. Director musical: **Bertrand de Billy**. Director de escena: **Peter McClintock**. Escenografía: Beni Montresor.

Qué placer ver los decorados de *La Gioconda*. Con sus cuarenta años, es la producción más vieja del repertorio del Met. El problema de esta ópera es que está anticuada, con grandísimas emociones unidas a una estructura clásica. Lo que necesita *La Gioconda* es un reparto que crea en la obra, que pueda coger sus cambios inesperados e infundirles una verdadera emoción. Y para que esto ocurra también tiene que cantar con exquisitez e intensidad. El elenco del Met lo hizo en parte. La protagonista, Violeta Urmana,

demonstró que creía en lo que tan hermosamente cantaba, pero a veces su admirable musicalidad fue desbordante, privando así a los amantes de *La Gioconda* de las vibrantes notas de pecho de Callas, Milanov o Tebaldi. No faltaron esas notas en la suntuosa interpretación que hizo Olga Borodina de Laura, un papel que a menudo no recibe mucha importancia, aunque una Borodina muy enérgica tenía una presencia poco probable en este papel de muchachita pasiva. En el papel de La Cieca, Irina Mishura, con menos que cantar que los otros papeles

principales, pero eso quedaba compensado, ya que era la mejor de la ópera, y estuvo totalmente admirable.

En su debut en el Met, Zeljko Lucic en el papel del malísimo Barnaba, impresionó con su calurosa y elegante voz de barítono ligero. Pero Aquiles Machado, como Enzo, con una voz potencialmente soberbia y algunos impresionantes agudos, cantó con poco color o línea y su interpretación estuvo acartonada, tampoco le ayudó el hecho de que quedó empequeñecido físicamente por las dos cantantes principales. En el papel

de Alvise, Paata Burchuladze al menos tuvo una presencia adecuada. Salvo cuando se decidió a disminuir el ritmo de la música hasta casi dejarlo parado, la dirección de Bertrand de Billy fue cariñosamente detallada e idiomática. Y el coreógrafo, Christopher Wheeldon hizo de esta producción la mejor *Danza de las horas*, cuyos bailarines Letizia Giuliana y Ángel Corella recibieron —probablemente ante el asombro de los cantantes— la ovación más abrumadora y prolongada.

**Patrick Dillon**

Primera ópera de Bruno Mantovani

## PROMESAS LÍRICAS

**Festival Musica. Opéra National du Rhin.** 23-IX-2006. Mantovani, *L'autre côté*. F. Dalis, M. Fallot, L. Peintre, A. Klemberg, S. Vadimova, R. Expert, J.-L. Pagésy. Coro de la Opéra National du Rhin. Les Percussions de Strasbourg. Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Director musical: **Bernhard Kontarsky**. Director de escena: **Emmanuel Demarcy-Mota**.

**ESTRASBURGO** Bruno Mantovani (n. 1974) no es un desconocido en *Musica*, pero la manifestación francesa más importante en materia de música contemporánea le ha distinguido este año con el estreno de su primera ópera, *L'autre côté*, fruto de un encargo de la Ópera Nacional del Rin.

Inspirada en la única novela del dibujante austríaco Alfred Kubin (1877-1959), *Die andere Seite* (1908), que Hermann Hesse calificara de libro mayor y que influiría a Kafka, Jünger, Lovecraft y los surrealistas, la ópera de Mantovani —sobre un libreto de François Regnault— posee una fuerza, una originalidad

y un aliento dramático que revelan una personalidad exigente y copiosa, ajena a toda concesión. Con coro y orquesta abundantes y rechazando toda referencia histórica, Mantovani logra ser original en todo momento; tiene sentido de la épica, del drama y sabe mantener al público en tensión sin ceder jamás a la facilidad. Adoptando la forma de arco repartido en dos actos de cuatro escenas, ligadas por suntuosos interludios orquestales, la obra cuenta la estancia de Kubin en el Imperio de los sueños, un poco a la manera de la ópera de Martinu *Julietta o la llave de los sueños* (1938), inspirada en el surrealista Georges

Neveux. Pero allí donde, en el francés, el hombre vacila entre el sueño y la locura, en el austríaco, convertido en héroe, la fábula es una intuición del naciente siglo XX, profusa en absolutismos. Todo es sueño, tanto que la acción se sitúa a este lado de las fronteras del Imperio de los sueños, la amistad, la infancia, la búsqueda, la luz; dentro, la pesadilla, la convulsión y premonición hasta la lenta degradación mortífera. Emmanuel Demarcy-Mota se ha impuesto en su debut operístico como un auténtico director de actores, subrayando la escenografía de Yves Collet el expresionismo de la obra.

La compañía reunida

para la ocasión es homogénea, pese a sus debilidades: Jean-Loup Pegasi (el Emperador), de timbre irregular, Marilyn Fallot (Mme Kubin), con exceso de trémolo, y Fabrice Dalis, Kubin omnipresente pero no demasiado ágil. Por el contrario, Sylvia Vadimova sobresale en el papel del Editor y, sobre todo, Lionel Peintre en sus diversos empleos. Bernhard Kontarsky, experimentado en estrenos líricos, ha avivado el fuego de la representación mientras la orquesta, enriquecida con miembros de Los Percusionistas de Estrasburgo, se ha mostrado a gran nivel.

**Bruno Serrou**

Estatismo escénico

## TRISTÁN ÁTONO

**Corum-Opéra Berlioz.** 5-X-2006. Wagner, *Tristan und Isolde*. Richard Decker, Hedwig Fassbender, Nora Gubisch, Xiaoliang Li, Wolfgang Schöne, André Heyboer. Coro de la Ópera Nacional de Montpellier. Orquesta Nacional de Montpellier. Director musical: **Friedemann Layer**. Director de escena: **Georges Lavaudant**.

**MONTPELLIER** Si la Orquesta Nacional de Montpellier revela progresos considerables por su indudable cohesión y la calidez de sus timbres, pese a algunas carencias en los metales, a la sólida dirección de Friedemann Layer le falta, sin embargo, cuerpo y poesía, igual que a la sombría y estática puesta en escena de Lavaudant. Los cantantes están constantemente paralizados, la dirección de actores es inexistente. La escenografía, negra y gris, no deja penetrar ninguna luz, si no es alguna fantasía ininteligible como el blasón proyectado en el tercer acto cuyo dragón escupe fuego, o el imponente reverbero del segundo, cuya llama se multiplica mediante su proyección en vídeo. Un vídeo que se hace sistemático, si bien



Hedwig Fassbender y Richard Decker en *Tristán e Isolda* de Wagner

menos molesto que en el *Tristan* parisino de Peter Sellars, pues se limita a efectos marinos en el acto primero, cielos en el segundo y algunos colores lisos en el tercero. El decorado del primer acto, simulando una proa de navío, está bastante logrado pero las láminas del tercero, sin duda para recordar que tierra, mar y cielo se confunden en la misma cosmología, dificultan a los cantantes en

sus desplazamientos.

En el aspecto vocal, sólo los papeles secundarios respondieron a las exigencias de la partitura: el marinero y el pastor de Christophe Berry, el timonel de Gilles Hubert y el excelente Melot de André Heyboer. En los roles principales, sólo Xiaoliang Li suscita el entusiasmo. Con voz de bronce, timbre ardiente y gran capacidad de matización, el bajo chino

logra un Rey Marke de gran humanidad. Wolfgang Schöne es un Kurwenal de una pieza, generoso y entusiasta; si su voz no tiene la frescura de antaño, su fuerza y oficio lo compensan y su presencia le permite ser el personaje más creíble del reparto. Nora Gubisch, de articulación confusa y voz falta de proyección, decepciona como Brangania. La *Isolda* de Hedwig Fassbender da el pego al principio, pero se apaga poco a poco hasta en el final, con un *Mild und leise* contenido y frío. Richard Decker, de voz velada, es un Tristán sin brillo, que se anima sólo en el último acto. Ambos otorgan al dúo final una interpretación monocroma, sin fiebre ni aliento.

**Bruno Serrou**



Homenaje a Wernicke

## TROYANOS ROJOS Y AZULES

**Ópera Bastille.** 11-X-2006. Berlioz, *Les troyens*. Deborah Polaski, Jon Villars, Gaële Le Roi, Anne Salvan, Elena Zaremba, Franck Ferrari, Eric Cutler, Bernard Richter, Kwangchul Youn. Coro, Orquesta y Escolanía de la Ópera Nacional de París. Director musical: **Sylvain Cambreling**. Director de escena, decorados, vestuario e iluminación: **Herbert Wernicke** (realizados por Tine Buuse, Joachim Janner, Dorothea Nicolai y Olaf Winter).

**PARÍS** Presentado como homenaje a Wernicke, fallecido en abril 2002, este espectáculo estrenado (y filmado) hace seis años en el Festival de Salzburgo ha sido repuesto en la Bastilla por cuatro de sus colaboradores. Wernicke transfiere la epopeya de Virgilio a la época moderna, con uniformes y metralletas de ejércitos actuales. Sobra decir que las alusiones xenófobas del libreto adquieren una trágica actualidad. El arco de círculo del muro de los dos actos troyanos deja entrever la carcasa de un avión de caza y ruinas en llamas mientras que, en los actos cartagineses, se muestra al fondo de ese mismo arco un mar brillante y, en el famoso dúo *Nuit d'ivresse*, un cielo cargado de estrellas al tiempo que



Escena de *Les troyens* de Berlioz en la Ópera de París

los amantes se declaran su amor. Wernicke procura, mediante su vestuario, remarcar el conflicto ideológico entre la fuerza militar de los troyanos y la naturaleza pacífica de los cartagineses, aquellos de uniforme negro realzado con guantes rojos y los segundos con ropas elegantes y guantes azules.

Encontramos en París a los mismos dos protagonistas que en Salzburgo, pero con seis años más. ¿Es esto lo que provoca la decepción? ¿O se debe a una baja forma pasajera? La noche del estreno, Deborah Polaski tuvo dificultades para superar la tesitura de Casandra, mostrándose más a gus-

to con la de Dido, pero a costa de un amplio vibrato. Vibrato, con todo, relativo comparado con las fastidiosas convulsiones vocales de Elena Zaremba. El Eneas de Jon Villars resultó a menudo inaudible. El reparto merece la pena, sobre todo, por los papeles secundarios: el emocionante Ascanio de Gaël Le Roi, los excelentes Narbal de Kwangchul Youn y Corebo de Franck Ferrari y, en particular, el Iopas de Eric Cutler y el Hilas de Bernard Richter. Los coros de la Ópera de París incurrieron en desajustes y las suntuosas sonoridades de la orquesta no lograron trascender la dirección atenta pero falta de aliento de Sylvain Cambreling.

**Bruno Serrou**

Recuperada una institución histórica

## RESURRECCIÓN DE LA SALA PLEYEL

**París. Salle Pleyel.** 14-IX-2006. Simona Saturova, Mohoko Fujimura. Coro y Orquesta de París. Director: **Christoph Eschenbach**. Mahler, *Sinfonía n.º 2 "Resurrección"*.

**P**arís acaba de reencontrarse con la Sala Pleyel, hito en la vida musical de la capital desde 1927. Vendida en 1998 por el Estado a fin de satisfacer el ínfima parte del déficit de la banca pública *Crédit Lyonnais* que fue su propietaria, la sala se cerró en 2002. Con un aforo de 1917 localidades, en lugar de las 2400 anteriores, y a la espera todavía incierta del auditorio previsto para 2012 en la Cité de la Musique, la Sala Pleyel, administrada por esta última, se convierte no sólo en residencia de las Orquestas de París y Filarmónica de Radio France sino que acoge también a orquestas de la región, como la Nacional de Île-de-France,

ya ha firmado un convenio con la Sinfónica de Londres, que presentará en ella sus conciertos parisinos.

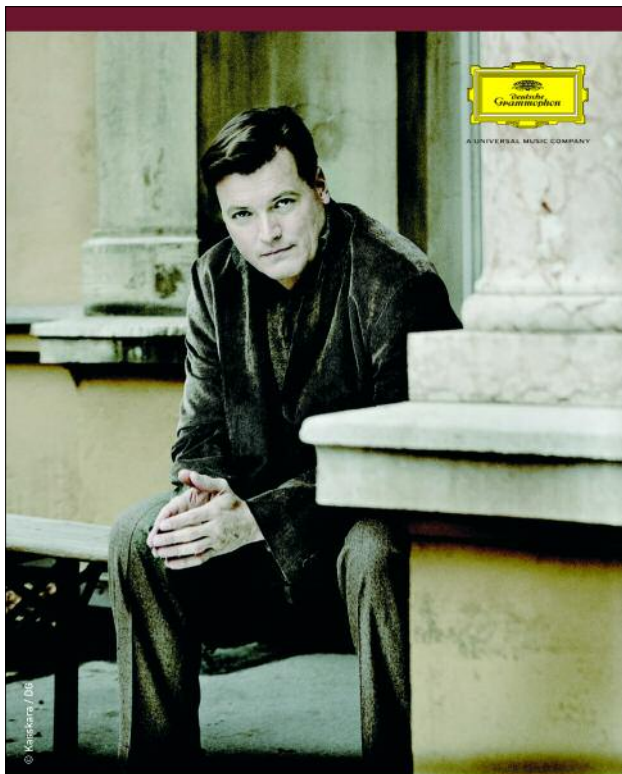
La semana de conciertos organizada para la inauguración permitió apreciar la labor particularmente conseguida con respecto a la acústica, cuyo tiempo de reverberación ha sido aumentado, y que ahora permite percibir los *tutti* más potentes sin saturación y el *pianissimo* más tenue, con una presencia sin equivalente en París. Con toda lógica, la Orquesta de París, su residente permanente, ha sido la encargada del concierto de apertura. Su director musical, Christoph Eschenbach, ha elegido una obra adaptada a tal circuns-

tancia: la *Segunda Sinfonía* de Mahler, oportunamente titulada *Resurrección*, lo más adecuado para una sala inaccesible desde hacía cuatro años y que incluso se pensó demoler. Además, los considerables efectivos puestos en juego por el compositor, así como la amplia paleta de matices e intensidades de su escritura son idóneos para juzgar las cualidades acústicas de la sala. Una acústica precisa, que no perdona nada, difundiendo con gran claridad la fuente sonora más delicada.

Eschenbach ha aprovechado plenamente la nitidez de los timbres pero no ha logrado un trabajo de fusión más sutil al amparo de la

nueva acústica. El acercamiento de Eschenbach a la *Sinfonía en do menor* de Mahler suscita, por el contrario, reservas, en particular por la elasticidad de *tempi*, que engendra énfasis y otorga un tono excesivamente solemne a esta partitura de juventud. En *Urlicht*, la excelente Mihoko Fujimura, escuchada el invierno pasado en el *Anillo* del Châtelet con la misma orquesta y director, magnificó su prestación con un timbre mullido y una expresiva matización. El coro de aficionados de muy alto nivel de la Orquesta de París se mostró a la altura del acontecimiento.

**Bruno Serrou**



© Knapstein / DG

**CHRISTIAN THIELEMANN. MOZART: REQUIEM**

S. Rubens / L. Braun / S. Davislim / G. Zeppenfeld / Coro de Bayerischen Rundfunks / O. Filarmónica de Munich



CD 002 89477 57979

Primer álbum dedicado a Mozart de uno de los más reconocidos directores del momento. En esta grabación en directo Thielemann dirige a su nueva orquesta.

**El reparto de cantantes solistas es excepcional.**

La prensa de Munich ha aclamado el concierto:

“Una interpretación conmovedora!”  
– AZ, Feb 2006

“Thielemann dió cuerpo al sonido... el modo en el que el masivo *Confutatis* se transformó en el estético y brillante *Lacrimosa* es algo que no se oye habitualmente”.  
– *Sueddeutsche Zeitung*, Feb 2006

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



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Un experimento fallido

**ÓPERA EN HIP HOP**

English National Opera. 16-IX-2006. Savale, Gaddafi. Ramon Tikaram. Director de escena: David Freeman. Escenografía y vestuario: Es Devlin.



Sarah Lee

Nigel Cook, Funda Onal y Ramon Tikaram en *Gaddafi* de Steve Savale

**LONDRES** Por fin Tony Blair ha encontrado la inmortalidad, si no en su papel de primer ministro británico, si al menos como figurante en *Gaddafi: A Living Myth*, un estafalario experimento de ópera *hip-hop* que fracasó estrepitosamente. Tuvo su estreno mundial en el Coliseo que se llenó hasta los topes de un público multicultural como nunca se había visto en este dorado auditorio. Ahora bien, será difícil persuadir a ese público para que vuelva.

Este encargo del English National Opera fue creado por un colectivo británico de fusión, la *Asian Dub Foundation*, y consistió en un despliegue de efectos de vídeo y una partitura a base de golpeteos pregrabados en parte y en la que *uds* y armonías árabes se mezclan con la orquesta del ENO.

Fue una larga velada que demostró, sobre todo, que si una ópera necesita personajes importantes y grandes estructuras para tener éxito, también requiere una tensión y una resolución que la mantengan en movimiento.

La debilidad principal fue el pobre texto rimado de Shan Khan que mostró la historia de Libia como una enorme serie de episodios sangrientos, con una sobredosis de tendenciosidad y

parquedad en el drama. Propaganda política, de acuerdo, ¿pero para demostrar qué a quién? La música, principalmente una banda sonora como fondo de un texto que es gritado por los actores, es de Steve Savale de la *Asian Dub*. Unas cuantas canciones breves aparecieron como estrellas fugaces en un mazacote auditivo, en el que las ideas se desplegaban en lánguidas repeticiones.

La inventiva producción diseñada por Es Devlin utilizó elementos sencillos para conseguir poderosos efectos. El director de escena David Freeman, fundador de la genial e innovadora compañía Opera Factory, galvanizó la acción todo lo que pudo, pero aun con eso el reparto fue incapaz de decir con sentido los diálogos.

¿Fue un buen espectáculo? Por desgracia, no. Las óperas no tienen que tener razón ni ser políticamente sólidas. Sin embargo, su música debe valer la pena. Ni la música *pop* ni los dictadores acaban de llegar a la ópera. El clásico de este género sin embargo sigue siendo *Nixon in China*, de John Adams, y en comparación con éste, *Gaddafi* es realmente burda.

Fiona Maddocks



Una semilla mozartiana

## ENREDOS EN EL JARDÍN

Londres. Covent Garden. 21-IX-2006. Mozart, *La finta giardiniera*. Genia Kühmeier, Patrizia Biccirè, Camilla Tilling, Robert Murray, Sophie Koch. Director musical: John Eliot Gardiner. Dirección de escena: Christof Loy-Annika Haller.



Bill Cooper

Genia Kühmeier y Robert Murray en *La finta giardiniera* de Mozart

Terminada cuando Mozart tenía dieciocho años, *La finta giardiniera* se considera más bien como una obra profética. Todas las semillas de su breve pero deslumbrante madurez están contenidas en aquel período. Pero incluso con un paladín como Sir John Eliot Gardiner al frente de la nueva producción de la Royal Opera House, la obra careció de una vida realmente dramática, a pesar de algunos momentos muy buenos.

Con sus propios músicos de los English Baroque Solistas en el foso, Gardiner infundió su característica energía febril en las arias episódicas, todas de claridad emocional pero carentes de un contexto capaz de despertar nuestra atención hasta que empieza el sombrío tercer acto, cuando el drama toma fuerza, al igual que la música.

La producción misma, con sosos decorados de Herbert Muraier, fue más bien un fiasco después de que el director Christof Loy abandonara su puesto dejando a su ayudante, Annika Haller, sola para intentar dar vida a la puesta en escena de Düsseldorf de 1998. Pero la obra,

con su falta de control en la dirección, alentó algunas interpretaciones exageradas que provocaron las risas de un público bastante frío. ¿Sería que ya que estamos casi a finales de año aniversario de Mozart y hay menos apetito por lo novedoso?

La mayor parte de la música oscura pertenece a Sandrina, la jardinera disfrazada del título. Genia Kühmeier, aunque competente, tardó en tranquilizarse y sufrió lapsos tonales. Patrizia Biccirè, en el papel de la criada Serpetta, una especie de Zerlina, evidenció mucha energía. Camilla Tilling, una aguda Arminida, que mostró una gama de gestos dignos de una pasarela, dejó fuera de juego a Robert Murray como el caprichoso Belfiore. Las únicas voces que realmente sobresalieron fueron la de Sophie Koch en el papel del caballero Ramiro, cuya aria de venganza del tercer acto llamó la atención, y la de Christopher Maltman en el pequeño papel de Nardo, el criado-jardinero. Hay pocas cosas que se puedan hacer con una regadera pero él las hizo todas.

Fiona Maddocks



© Michel Garnier / DG

### MARC MINKOWSKI. OFFENBACH: OFFENBACH ROMÁNTICO

Musiciens du Louvre  
Marc Minkowski



CD 002 89477 64038

Marc Minkowski lidera a Les Musiciens du Louvre en este álbum de Offenbach.

Minkowski, uno de los directores más reputados del momento, hace una labor de revisión histórica y estilística de las obras que interpreta.

**Este cd incluye la primera grabación mundial del "Concierto Militar" en su versión original.**

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



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

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Saramago y Corghi reinterpretan un mito

## INFIERNO Y SALVACIÓN

**Teatro alla Scala.** 22-IX-2006. Corghi, *Il dissoluto assolto*. Hindemith, *Sancta Susanna*. Vito Priante, Julian Rodescu, Tatiana Serjan y Brigitte Pinter. Director musical: Marko Letonja. Directora de escena: Patrizia Frini.

**MILÁN** En la tormentosa crisis de 2005 fue suficiente que los músicos de La Scala anunciaran una huelga para inducir a Riccardo Muti a ni siquiera comenzar los ensayos y el sobrentendente Fontana cancelase la novedad encargada a Azio Corghi, *Il dissoluto assolto*, que ahora ha sido recuperada correctamente al final de la primera temporada de Lissner. El estreno, mientras tanto, tuvo lugar en Lisboa, dirigido por Marko Letonja y con los mismos cantantes que se han escuchado en la Scala, donde el público aplaudió con cortesía a los intérpretes y se dividió claramente cuando Corghi salió junto con Saramago. Se puede explicar la desilusión de gran parte del público con la fragilidad del texto y la pobreza inventiva de la



*Il dissoluto assolto* de Corghi en el Teatro alla Scala de Milán

música. Admiro mucho a Saramago, pero me parece un poco fácil el juego de defender a Don Giovanni de la hipocresía de sus adversa-

rios y agradable, pero inútil, la idea de confiar el rescate a la providencial intervención de Zerlina (una vez más, como en el caso de

Blimunda o de Divara, una figura femenina encarna valores humanos auténticos y positivos en Saramago y Corghi). Don Giovanni es

Dudamel se presenta en La Scala

## LA BÚSQUEDA CONTINUA

**Milán. Teatro alla Scala.** 9-X-2006. Mozart, *Don Giovanni*. Carlos Álvarez, Carmela Remigio, Ildebrando D'Arcangelo, Monica Bacelli. Director musical: Gustavo Dudamel. Director de escena y escenografía: Peter Mussbach.

Era predecible que la nueva producción escalará de *Don Giovanni* de Mozart dividiera las opiniones y fuese un momento particularmente significativo del final de la primera temporada de Stéphane Lissner en Milán. Ha sido la primera coproducción con la Staatoper de Berlín, comienzo de una colaboración que podría volverse más intensa en los próximos años, pero sobre todo para el público milanés era el primer encuentro con la dirección de escena de escuela alemana. En la Scala se había visto la dirección de Strehler —y en el Piccolo Teatro había llegado la de Peter Brook— con Riccardo Muti en el podio. Se presen-



Ildebrando D'Arcangelo, Carlos Álvarez y Monica Bacelli en *Don Giovanni* de Mozart

taba esta vez Gustavo Dudamel, una elección arriesgada en ópera de semejante empeño. El éxito de este nuevo *Don Giovanni* ha

sido interesante y hasta las opiniones contrastadas pueden ser un signo de vitalidad y apertura. Dudamel está ciertamente dotado, pero

aparece discontinuo, con momentos de gran energía y algunas bellas intuiciones en varios instantes líricos, pero con muchas zonas opacas y



burlado por Donna Elvira, que le roba el catálogo y que junto a Donna Anna lo acusa de impotencia. Este sería el infierno al que ambas desearían condenarlo y del que lo salva el final feliz amoroso con Zerlina.

La ironía y el carácter de diversión del texto hubieran requerido un ingenio y una movilidad que no encontramos en la música de Corghi. En la poética de Corghi asume desde hace tiempo enorme relieve (excesivo, a mi modesto entender) la relación con la música del pasado. En *Tatiana* saqueó a Chaikovski, en este *Disuelto absuelto* cita de manera demasiado explícita y prolongada el aria del catálogo de *Don Giovanni* de Mozart y usa además la entrada de la estatua del Comendador, el aria de la calumnia del *Barbero*, un madrigal del siglo XVI y melodías populares. Los materiales no mozartianos son tal vez manejados con habilidad y la escritura orquestal, en su fluidez, es en cualquier caso preferible a la vocal (limitada a las partes masculinas,

apagadas. La inexperiencia hizo problemática la relación con los cantantes, un reparto que todos han reconocido de alto nivel.

Carlos Álvarez es desde hace tiempo un protagonista de segura autoridad, Ildebrando D'Arcangelo un Leporello vivaz e imaginativo, Carmela Remigio una válida Donna Anna, Monica Bacelli una Elvira inteligente y sensible, bien que asimismo un poco frágil, Veronica Cangemi una discreta Zerlina. Notas muy positivas para los nombres nuevos Francesco Meli (Ottavio) y Alex Esposito (Masetto, y también Leporello en el segundo reparto junto a Erwin Schrott). Se tenía la impresión de que el punto de referencia más sólido para los cantantes era la escenografía de Mussbach, valiosa aunque quizá no la más imaginativa del director alemán. En escena, sólo hay dos grandes paralelepípedos, paredes

porque las mujeres sobre todo actúan), que no consigue casi nunca emprender el vuelo —pero no disgustan algunas páginas corales breves—: así el acto único, que sólo dura una hora, parece muy largo. Estupenda la interpretación dirigida por Marko Letonja, con los magníficos Vito Priante, Julian Rodescu, Roberto De Candia, Marco Lazzara y las válidas actrices. Sobrecargada la dirección de escena, concebida por Giancarlo Cobelli en 2005 y realizada por Patrizia Frini, con escenografía de Alessandro Ciammarrughi.

Antes de la novedad de Corghi la bellísima y rara *Sancta Susanna* de Hindemith, bastante bien dirigida por Letonja, que tuvo intérpretes notables en Tatiana Serjan y Brigitte Pinter. También aquí la fantasía visionaria de Cobelli, que proyectaba las visiones de Susanna en un paisaje rocoso, evitando la ambientación en una iglesia, incurrió en una cierta pesadez.

**Paolo Petazzi**

móviles que cambian continuamente el espacio y contribuyen a crear uno de los aspectos más sugestivos de la propuesta, el continuo buscarse y perderse de los personajes. La actuación, muy cuidada, se sitúa bajo el signo de la tensión y del movimiento arrebatado. Vestuario moderno o fuera del tiempo: Don Giovanni lleva el torso desnudo y una gran capa negra, Leporello viste un hábito gris, Anna y Elvira van de negro (pero Elvira tiene las botas rosas y es blanca la Vespa con la que llega a escena, imagen casi irónica de su inquietud). A diferencia de los aristócratas de negro, los campesinos (que van siempre en grupo) van de blanco. Masetto e Zerlina parecen los protagonistas de *Fiebre del sábado noche*. En conjunto, una dirección de escena de indudable relieve y vitalidad.

**Paolo Petazzi**

*L'Elisir d'Amore*

Anna Netrebko  
Rolando Villazón

The CLASSIC FM  
GRAMOPHONE Awards 2006  
VIRGIN CLASSICS LABEL OF THE YEAR

GAETANO DONIZETTI  
*L'Elisir d'Amore*  
ANNA NETREBKO  
ROLANDO VILLAZÓN  
LEO NUCCI • ILDEBRANDO D'ARCANGELO  
Chor und Orchester der Wiener Staatsoper  
ALFRED ESCHWÉ

Directed for stage by OTTO SCHENK

0946 3633529 2

La pareja operística de moda:  
Anna Netrebko y Rolando Villazón  
en un divertido montaje de la ópera de  
Viena, bajo la dirección musical de  
Alfred Eschwé.

Virgin CLASSICS

DVD VIDEO

www.virginclassics.com  
www.emiclassics.com

Proyecto juvenil

## DIDO SIN ENEAS

**Teatro Malibran.** 15-IX-2006. Cavalli, **Didone**. Claron McFadden, Magnus Staveland, Jordi Doménech, Manuela Custer. Director musical: **Fabio Biondi**. Directores de escena: **Francesca Cabrini** y **Davide Ortelli**. Vestuario: Valentina Ricci.

**VENEZIA** Se ha iniciado la temporada en Venecia con la bellísima *Didone* (1641) de Francesco Cavalli, en el Teatro Malibran, dentro de la temporada de La Fenice y como parte de un proyecto dedicado a la extraordinaria vitalidad de la ópera veneciana en el XVII en colaboración con la Cátedra de Arte y Diseño de la Facultad de Arquitectura de Venecia. La dirección, la escenografía y el vestuario de *Didone* han sido firmados por estudiantes de esta facultad, integrantes de un taller creado a propósito dirigido por Carlo Majer. La dirección y la revisión crítica del texto musical han sido de Fabio Biondi, que con su grupo Europa Galante y una bien calibrada compañía de canto ha asegurado una ejecución de alto nivel y una segura pertinencia estilística. El texto de *Didone* se debe a Gian Francesco Busenello, el



Escena de *Didone* de Cavalli en el Teatro Malibran

mismo genial libretista de la *Coronación de Popea* —posterior en un año—, y en sí mismo de gran interés por el audaz sentido dramático y por la mezcla de lo cómico y lo serio, e incluso la manera de llegar a un final feliz (Dido, en el momento del suicidio es salvada por Jarba y lo esposa), dando original relieve al personaje de Jarba.

La música está concebida como declamación entonada, con gran libertad y flexibilidad, lo que permite a Cavalli pasar continuamente del declamado simple al arioso y al aria. En Venecia se usaban entonces poquísimos instrumentos; Biondi ha adoptado una plantilla un poco más amplia y variada (14 músicos) y soluciones

siempre bastante sobrias.

Los cantantes hicieron comprender constantemente las palabras —hecho decisivo en este tipo de vocalidad— y aparecieron estilísticamente conscientes. Citaremos al menos a Claron McFadden (Didone), Magnus Staveland (Enea), Jordi Doménech (Jarba), Manuela Custer, Marina De Liso, Donatella Lombardi y Maria Grazia Schiavo. La escenografía de Alberto Nonnato y Serena Rocco estaba pensada con sobria y elegante sencillez (oscuras tiendas de campaña para la destrucción de Troya del primer acto, estructuras geométricas esenciales con un plano inclinado para segundo y tercero), la lineal dirección fue de Francesca Cabrini y Davide Ortelli; el vestuario, agradablemente variado, de Valentina Ricci.

**Paolo Petazzi**

Bienal de Venecia

## EMBAJADA MADRILEÑA

**Venecia. Teatro La Fenice.** 1-X-2006. **Iñaki Alberdi**, acordeón; **Gareth Davis**, clarinete; **Ananda Sukarlan**, piano. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **José Ramón Encinar**. Obras de Torres, del Puerto y Botter.

Por tercer año consecutivo acudía la Orquesta de la Comunidad de Madrid a la Bienal de Venecia para ofrecer, en esta ocasión, un concierto sinfónico con dos partituras españolas y una italiana interpretadas en el marco musical veneciano más cargado de historia: el Teatro de La Fenice. Abundante presencia de público, transmisión por la RAI, intensas ovaciones y múltiples salidas de intérpretes y compositores son los elementos objetivos que sustentan la altura de la prestación de nuestro conjunto en la que ya era la edición 50 (significativamente titulada

*Va' pensiero*) del Festival Internacional de Música Contemporánea nacido en el seno de la Bienal.

Con la dirección clara y precisa de José Ramón Encinar, la Orquesta de la Comunidad de Madrid llevó a cabo un trabajo pulcro, redondo, en tres obras bien distintas, complejas las tres y las tres con solista de importante papel. Sonó primeramente el *Concierto para acordeón y orquesta* de Jesús Torres, obra honda, hasta se diría que con un punto de desgarramiento, en la que el autor dejó alguna vivencia y toda su clase de compositor, que es mucha. Tocó de

manera admirable, y cautivó, el acordeonista Iñaki Alberdi. La obra de Torres, como la de David del Puerto que cerraría la sesión, constituían estreno en Italia, mientras que fue estreno absoluto la interpretación de *Sentiero in un deserto di lava*, encargo de la Bienal al compositor italiano Massimo Botter. La obra, para clarinete bajo y orquesta, es un recorrido intrincado y sin concesiones que tuvo como esforzado solista a Gareth Davis. Tras el descanso, la *Segunda Sinfonía* de David del Puerto, titulada *Nusantara*, de personalidad sonora y capacidad expresiva tan marcadas,

dio pie a que el pianista Ananda Sukarlan desplegara su conocido y valorado virtuosismo, puesto al servicio de una obra destinada a él y que, desde luego, él demuestra que ama.

Semejante programa fue llevado por Encinar y sus músicos de la Comunidad madrileña con fluidez y seguridad demostrativas de su alto nivel artístico y de un grado de compromiso con la creación actual que, desde luego, es advertido y valorado por los seguidores y los mentores de la prestigiosa Bienal de Venecia.

**José Luis García del Busto**



Primera interpretación moderna de una ópera de Galuppi

## INTERÉS SIN SORPRESAS

Venecia. Teatro Malibran. 13-X-2006. Galuppi, *L'Olimpiade*. Roberta Invernizzi, Franziska Gottwald, Ruth Rosique, Romina Basso, Furio Zanasi, Filippo Adami, Mark Tucker. Director musical: **Andrea Marcon**. Directora de escena: **Dominique Poulange**. Escenografía y vestuario: Francesco Zito.

En el tercer centenario del nacimiento de Baldassare Galuppi se ha representado en el Teatro Malibran, dentro de la temporada de La Fenice, su *Olimpiade*, compuesta en 1747 para el Regio Ducal Teatro de Milán. Entre los muchos compositores que escribieron óperas sobre el texto de *Olimpiade*, obra maestra admiradísima y quizá ejemplar entre los dramas para música de Metastasio, Galuppi no es el más ilustre y no puede ser comparado con Vivaldi o Pergolesi, entre los más grandes que le precedieron, o con Cimarosa, cuya bellísima *Olimpiade* (1784), que lo manipula libremente para adaptarlo a los cambios de gusto y ha sido recuperada recientemente en Venecia en 2001. No era el caso esperar revelaciones extraordinarias en la primera representación moderna de la *Olimpiade* de

Galuppi, pero era interesante conocer una ópera seria de este músico, famoso sobre todo por la colaboración con Goldini en el género cómico y que se ha podido comprobar que en el serio se desenvolvió por los terrenos de la elegancia y la elevada artesanía. Al igual que otros contemporáneos, adapta el texto de Metastasio, cortando unos quinientos versos de los recitativos y sustituyendo arias —tal vez para incluir alguna pieza de éxito pero no pertinente en el contexto—, aunque sin modificar la planta formal acostumbrada, la sucesión de recitativos y arias, con un dúo, el de Megacle y Aristeia al final del primer acto, que es una de las piezas más conseguidas de la obra. El interés musical depende, por lo tanto, de la calidad de cada aria, que en el primer acto apenas superan una elegancia conven-



Michele Crosiera

*L'Olimpiade* de Galuppi

cional y que aparecen más intensas y variadas en el segundo, en especial en el patetismo de *Se cerca, se dice*, y en parte del tercero. La escritura vocal es de un virtuosismo comprometido, que las cantantes femeninas supieron afrontar con digni-

dad: Roberta Invernizzi (Argene), Franziska Gottwald (Licida), Ruth Rosique (Aristeia) y Romina Basso (Megacle). Discretos también Furio Zanasi (Alcandro) y Filippo Adami (Aminta). Mayores dificultades tuvo Mark Tucker como Clistene, parte escrita para un grandísimo tenor. Andrea Marcon —que hizo la revisión de la partitura junto a Claire Genewein— dirigió a la Orquesta Barroca de Venecia de modo apropiado, desenvuelto y puede que un poco sumario. La escenografía elegante y ligera de Francesco Zito —esbozos de paisajes y arquitecturas— y la dirección expeditiva pero pobre de ideas de Dominique Poulange procedían, con adaptaciones, del montaje veneciano de la *Olimpiade* de Cimarosa.

**Paolo Petazzi**

Festival barroco

## JOYA HAENDELIANA

Montefiascone. Iglesia de San Flaviano. 17-X-2006. Haendel, *Tolomeo* (versión de concierto). Ann Hallenbeg, Karina Gauvin, Romina Basso, Piero Spagnoli, Marina Bartoli. Il Complesso Barocco. Director: **Alan Curtis**.

**VITERBO** El festival barroco es una seña de identidad, seguido por un público fiel, culto y curioso. Desde hace años propone rarezas absolutas de los siglos XVII y XVIII, interpretadas por grupos prestigiosos. El concepto una acertada mezcla de arte y música, los conciertos tienen lugar en algunas iglesias viterbenenses de las más bellas cuanto desconocidas.

Este año, una joya en el espléndido San Flaviano de Montefiascone. Se siguió con el proyecto Haendel con la ejecución en versión de concierto de *Tolomeo*, ópera en tres actos con

libreto de Nicola Francesco Haym, en su primera interpretación italiana, bajo la experta batuta de Alan Curtis, el mayor especialista en Haendel. La ópera, la última compuesta para la Royal Academy of Music, se estrenó en el King's Theatre de Londres en 1728, cuando el gusto italiano comenzaba a considerarse anticuado. Esto explica por qué se trata de una ópera de arias: son veintidós. Todas bellas, algunas bellísimas. Alessandro Tolomeo, exiliado por su madre Cleopatra que le ha usurpado el trono, vive de incógnito en Chipre con su esposa Seleuce. Intrigas, amores y

final feliz: recuperado el trono de Egipto. Una delicia desde la primera nota de la obertura.

Curtis evidencia y exalta cada claroscuro, subraya todo sentimiento, que resulta potenciado, puesto a la luz. El Concerto Barocco es de sonidos caleidoscópicos y tiene excelentes solistas. Karina Gauvin como Seleuce enfatizó cada palabra, incluso en los recitativos, dándole alma, emociones a *go go*. Romina Basso (Alessandro), tiene una fascinante voz un poco andrógina, perfecta para el papel. El bajo Piero Spagnoli (Araspe), sobresalió por su voz de gran

potencia y agilidad. Bueno el registro central de Marina Bartoli (Elisa), pero menos controlada en los agudos. Ann Hallenberg (Tolomeo) cantó aunque estaba indispuesta, algo heroico, bien que lo hiciera a media voz. Cuando una lágrima surcó el rostro de una violinista, Gauvin y el propio Curtis se conmovieron, si no se entró en el reino de lo sublime, se estuvo muy cerca, ¡un concierto inolvidable! Pronto saldrá la edición en disco de Deutsche Grammophon, pero con Anna Bonitatibus como Elisa.

**Franco Soda**

Una ópera bufa de Prokofiev inaugura la nueva época del Teatro

## ESTUPENDA DIVERSIÓN

**Theater.** 15-IX-2006. Prokofiev, *L'amour des trois oranges*. Stefan Kocan, Rolf Romei, Rita Ahonen, Andrew Murphy, Karl-Heinz Brandt, Ursula Füre-Bernhard. Director musical: **Armin Jordan/Lutz Rademacher**. Director de escena: **Moshe Leiser, Patrice Caurier**. Decorados: Christian Fenouillat. Vestuario: Agostino Cavalca.

**BASILEA** Cambio de dirección en Basilea: Georges Delnon ha tomado el cetro de Michael Schindhelm e intenta, a pesar de las reducciones financieras, mantener el buen ánimo. El estreno de la nueva producción de *El amor de las tres naranjas* estuvo a punto de malograrse en el último minuto. El director de orquesta Armin Jordan, que regresaba a Basilea después de la gloriosa época Düggelein, sufrió a los pocos minutos de la representación un infarto, a consecuencia del cual fallecería unos días después. Tres cuartos de hora más tarde, el co-repetidor Lutz Rademacher (que habría de dirigir posteriormente algunas de las funciones) se

puso al frente de la orquesta, y la representación continuó sin problemas —con toda la ironía y el sarcasmo que brillan a través de la partitura del compositor ruso.

La obra (que se ofreció en el original francés de su estreno en Chicago en 1921, con sobretítulos en alemán) tiene un maravilloso prólogo, que presenta un carácter casi simbólico para el nuevo equipo. En él, varios grupos de (pseudo)espectadores disputan sobre la verdadera esencia del teatro. Unos quieren una obra que les conmueva, otros una farsa, los terceros desean una tragedia y los últimos se inclinan más bien hacia lo cómico. Al final ganan los "ridículos".

El joven Prokofiev

encontró el cuento y la sátira en la *commedia dell'arte* del escritor del siglo XVIII Carlo Gozzi, logrando la más espontánea e ingeniosa de sus seis obras escénicas, y también la que ha tenido más éxito. En ella hallamos también el espíritu del gran burlón Jacques Offenbach. No es una obra profunda, pero está llena de ideas frescas y picantes. Las fuerzas sobrenaturales se entremezclan en la enrevesada acción en torno a un príncipe melancólico, mientras que en la pareja de los ávidos de poder Leandro y Clarisa encontramos una marcada parodia política.

Debutaba en la Suiza alemana el conocido dúo de directores de escena formado

por los franco-belgas Moshe Leiser y Patrice Caurier, quienes no tuvieron que acudir al distanciamiento porque ya está implícito en la partitura. Más importantes son el *tempo* y el movimiento, y aquí encontraron un magnífico cómplice en el mejor coro suizo de teatro, que llenaba la escena desfilando a los sones de la célebre marcha, creando con ello un auténtico placer visual. A esto último contribuyeron también decisivamente los decorados de Christian Fenouillat (unas enormes paredes que se abrían y se cerraban, junto a una imaginativa utilería) y los coloristas trajes de Agostino Cavalca.

**Mario Gerteis**

Thomas Hampson protagoniza *Doktor Faust* de Ferruccio Busoni

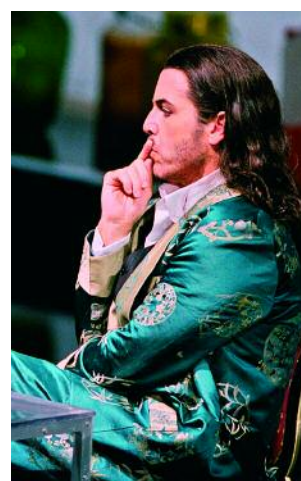
## EN LA CABEZA DEL ARTISTA

**Opernhaus.** 24-IX-2006. Busoni, *Doktor Faust*. Thomas Hampson, Gregory Kunde, Sandra Trattnigg, Reinaldo Macias. Director musical: **Philippe Jordan**. Director de escena: **Klaus Michael Grüber**. Decorados: Eduardo Arroyo. Vestuario: Eva Dessecker.

**ZURICH** La obra más ambiciosa de Ferruccio Busoni, quien, a comienzos del siglo XX, quiso crear un "nuevo clasicismo" a partir del verismo y el postromanticismo, no resulta fácil para el público. Algunas cosas suenan de manera solemne e intelectual, cuando en realidad deberían ser de una gran sensualidad — como la escena de la seducción de la duquesa en la corte de Parma. Busoni no sigue la conocida versión de Goethe, sino la del antiguo teatro de marionetas. En realidad, todo ocurre en la cabeza de un espíritu fáustico en permanente búsqueda, incluyendo su fracaso. Es la tragedia de un artista, en la que la música representa la dimensión más profunda. Esto ha ocurrido en Zúrich de mane-

ra impactante, gracias al joven pero ya muy experimentado director Philippe Jordan. Especialmente en los pasajes más contenidos y en los interludios orquestales alcanzó a crear una emocionante magia sonora.

El mejor cómplice de Jordan fue su protagonista: Thomas Hampson posee — tanto en la voz como en la presencia escénica— todos aquellos atributos que hacen atractivo a este tormentado Doctor Fausto. El artista puede moldear su hermoso timbre baritonal para volverlo dulce o áspero según las circunstancias, emitiéndolo con fuerza o con contención. Así, encontramos al experto liederista que sabe resaltar un momento de directa declamación dentro de las grandes frases cantadas. Su dia-



Thomas Hampson en *Doktor Faust*

bólico *alter ego*, Mefistófeles, no necesita mostrar tantas facetas. El papel exige un tenor con una voz penetrante e incisiva, como pudo demostrar brillantemente

Gregory Kunde.

El aspecto teatral no resultó tan compacto como el musical. El pintor español Eduardo Arroyo ha puesto en escena fuertes imágenes: estantes y elixires en el estudio de Fausto, lujosos candlabros en la corte de Parma, etc. Pero todo resultó demasiado estático, y fueron finalmente los costosos vestidos de Eva Dessecker los que determinaron la acción, antes que la discreta producción de Klaus Michael Grüber. El director alemán trabaja con gusto por el detalle, pero pierde el concepto global, quedándose en lo meramente decorativo. Una vez más en Zúrich, el aspecto musical ha dominado sobre el escénico.

**Mario Gerteis**





## Matthias Goerne, barítono Wolfram Rieger, piano

Obras de G. Mahler, A. Berg y R. Wagner

Teatro Real. Sala Principal  
Enero: 13, 20.00 h.  
Salida a la venta: 19 de diciembre  
Precio: de 6 a 40 euros

## Berlin Comedian Harmonists

*Veronica, der Lenz ist da*  
(Verónica, la primavera está aquí)

Teatro Real. Sala Principal  
Enero: 17, 20.00 h.  
Salida a la venta: 19 de diciembre  
Precio: de 6 a 40 euros

## Wozzeck

Ópera en concierto  
Ópera en un acto (18 escenas y un epílogo) de Manfred Gurlitt  
adaptada a la obra teatral *Wozzeck* de Georg Büchner

Johann Reuter (*Wozzeck*), Anna-Katharina Behnke (*Marie*),  
Darren Jeffery (*Un capitán*), Graham Clark (*Un doctor*),  
David Kuebler (*Andrés*), Konrad Jarnot (*El Tambor Mayor*),  
Cecilia Díaz (*Margret*), Francisco Vas (*Un hebreo*)

Coro y Orquesta Titular del Teatro Real  
Orquesta Sinfónica de Madrid  
Director musical: Jesús López Cobos

Teatro Real. Sala Principal  
Enero: 21, 18.00 h. y 23, 20.00 h.  
Salida a la venta: 19 de diciembre  
Precio: de 14 a 128 euros

## Ute Lemper, voz

Canciones de cabaret berlinés

Teatro Real. Sala Principal  
Enero: 27, 20.00 h.  
Salida a la venta: 9 de enero  
Precio: de 6 a 40 euros

## Concierto de cámara II Cuarteto Casals

Obras de A. Berg, J. Brahms y A. Schönberg

Teatro Real. Café de Palacio  
Enero: 29, 20.00 h.  
Ya a la venta  
Precio único: 11 euros

## Concierto de cámara III

Solistas de la Orquesta Titular del Teatro Real  
Orquesta Sinfónica de Madrid

Obras de A. Berg, R. Strauss, J. Strauss II/ A. Webern,  
J. Strauss II/ A. Berg y J. Strauss II/ A. Schönberg

Teatro Real. Café de Palacio  
Febrero: 14, 20.00 h.  
Ya a la venta  
Precio único: 11 euros

## Orquesta Nacional de España

En colaboración con  
la Orquesta y Coro Nacionales de España

Director musical: Josep Pons

Obras de R. Strauss y A. Schönberg

Anne Schwanewilms, soprano

Auditorio Nacional de Música. Sala Sinfónica  
Marzo: 23 y 24, 19.30 h. y 25, 11.30 h.  
Información y venta en el Auditorio Nacional de Música

## Christine Schäfer, soprano

Solistas de la Orquesta Titular del Teatro Real  
Orquesta Sinfónica de Madrid

Obras de R. Strauss, H. Eisler y A. Schönberg

Teatro Real. Sala Principal  
Marzo: 24, 20.00 h.  
Salida a la venta: 22 de febrero  
Precio: de 6 a 40 euros

## Teatro

En colaboración con  
el Teatro Español de Madrid

*Woyzeck* (1836-37)  
Georg Büchner  
Lectura dramatizada en versión de Alfonso Sastre

Teatro Español. Sala Principal  
Febrero: 19, 20.00 h.  
Información y venta de localidades en el Teatro Español

## Cine

En colaboración con el Teatro Español de Madrid

Proyección de la película *Woyzeck* de Werner Herzog (1979).  
Protagonizada por Klaus Kinski, Eva Mattes y Volker Prechtel

Teatro Español. Sala Principal  
Febrero: 20, 17.00 h.  
Información y venta de localidades en el Teatro Español

## Conferencias y mesas redondas

Ciclo organizado en coproducción con la  
Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid

Conferencia de Juan Lucas: *Wozzeck* de Alban Berg  
Enero: 11, 20.00 h.

Conferencia de Carmelo Di Gennaro:  
"Los dos *Wozzeck* y *Woyzeck*"  
Enero: 15, 20.00 h.

Mesa redonda "El expresionismo alemán".  
Moderador: Juan Ángel Vela del Campo  
Febrero: 16, 20.00 h.

Teatro Real. Entrada libre



Ciclo organizado con motivo de la representación  
de las óperas *Ariadne auf Naxos* (1916) de Richard  
Strauss, *El amor de las tres naranjas* (1921) de  
Sergei Prokofiev y *Wozzeck* (1925) de Alban Berg

En colaboración con la Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta  
y Coro Nacionales de España, Filmoteca Española, Teatro Español  
de Madrid y la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid

### VENTA DE LOCALIDADES EN

Taquilla del Teatro Real • 902 24 48 48 • [www.teatro-real.com](http://www.teatro-real.com)

Las localidades del Café de Palacio (Teatro Real) sólo se podrán adquirir por venta telefónica o en la taquilla del Teatro

Auditorio Nacional de Música: 91 337 01 40 • [www.auditorionacional.mcu.es](http://www.auditorionacional.mcu.es)

Teatro Español: 91 360 14 84 • [www.munimadrid.es](http://www.munimadrid.es)

Filmoteca Española. Cine Doré: 91 369 11 25 • [www.cultura.mecd.es](http://www.cultura.mecd.es)



Joshua Bell

# “VIVIR SOLÓ EL PRESENTE”

Joshua Bell es uno de los violinistas más notables de su generación. Músico inquieto, su actividad reciente le ha llevado a iniciarse en la dirección de orquesta, bien que con conjuntos pequeños y todavía no se considera más que un aprendiz en este terreno. Cree en la condición vocal de su instrumento — es dueño de un magnífico *stradivarius*—, aspecto tratado precisamente por su último disco. Se interesa por la música contemporánea, pero opina que ninguna tendencia moderna puede apartarse del melodismo. SCHERZO le ha entrevistado durante una reciente visita a Italia.





Es usted “uno de los cincuenta hombres más guapos del mundo”, según la revista *People*: atleta, campeón de videojuegos y un excelente músico al que le gustan los coches, sobre todo el *Porsche*. Quiero decir con esto que tiene múltiples facetas: por un lado, es un violinista famoso y por otro le entusiasman muchas cosas que nadie relacionaría con un músico.

No entiendo por qué la gente se sorprende cuando los músicos desarrollan aficiones que nada tienen que ver con la música. Todos los músicos que conozco tienen *hobbies* interesantes. Y por supuesto, como la mayoría, tengo otras aficiones, pero mi mundo es la música, que es lo más importante de mi vida. Creo que la comida sería la segunda cosa más importante. Está hablando conmigo en Italia y una de las razones por las que vengo aquí es la comida, pero lo que más me interesa es que interpreto música y también que me aprecie la comunidad musical. Son cosas más importantes que lo que diga una revista como *People*. Pero también son importantes todas estas frivolidades, como las relaciones públicas, porque vivimos en un mundo donde para llegar al público tienes que dedicarte a esas cosas. No se puede vivir metido en una burbuja únicamente tocando y pasar por alto todo de lo demás. Hace falta encandilar al público. Precisamente estoy intentando hacer eso, sobre todo en los Estados Unidos, y he podido hacer atractiva la música para una serie de personas que no suele asistir a los conciertos y eso ha sido un verdadero reto porque por encima de todo quiero que asista la gente joven.

**Ha dicho que quiere atraer a los jóvenes pero que no quiere dedicarse a la enseñanza. ¿Ha cambiado de opinión?**

No tengo tiempo para la enseñanza. Toco 200 conciertos al año, así que tengo poco tiempo libre para dar clases. De vez en cuando, doy clases magistrales y también visito las escuelas en los Estados Unidos y en otros lugares para hablar con los jóvenes. Me gusta hablar con la gente joven la tarde anterior a un concierto, a veces visito escuelas de música, pero también de tanto en tanto me encanta hablar con los alumnos de escuelas pobres, con chicos que nunca han visto un violín. Les cuento que me entretengo con videojuegos y otras cosas para romper el estereotipo del músico como persona aburrida con quien es difícil relacionarse. Pero sí me interesa la enseñanza. Quería mucho a mi profesor y mis años con él fueron tan grandes, que espero que dentro de algunos años yo pueda ser como él.

**¿Qué aprendió de Josef Gingold?**

Fue mi mayor inspiración musical. Empecé con él a los doce años, cuando era ya un hombre bastante mayor. Pro-

cedía de una generación de músicos; me introdujo a la generación de Jascha Heifetz, Fritz Kreisler y su profesor fue Eugène Ysaÿe del siglo XIX; ya sabe, una celebridad en su época. Así que tengo una especie de vínculo directo con esa celebridad, lo que es muy inspirador. También Gingold dedicaba todo su ser a la música y a través de ella hizo feliz a mucha gente. Por supuesto que podía contarle las cosas que me enseñó sobre el violín, pero lo que más le importaba era la felicidad al hacer música y era como un padre para mí. Eso fue muy importante, fue un buen padre y un modelo a imitar.

**¿Cuándo empezó con la música? ¿Fue cuando su padre le regaló su primer violín?**

Tenía cuatro años cuando mis padres me regalaron un violín. Pero mi casa, incluso antes, era muy musical. Mi madre tocaba el piano y mi padre tenía un violín y todos mis primos y mis hermanas tocaban algo. Cuando tenía cuatro años, mis padres me encontraban colocando gomas elásticas de diferentes tamaños de un picaporte a otro para sacar diferentes sonidos y tocaba melodías con ellas. Inventé este juego, y al ver cómo jugaba creo que mis padres, psicólogos profesionales, acertaron plenamente cuando decidieron comprarme un violín. Se dieron cuenta de que estaba interesado en la música, pero no pensaban que fuera a convertirme en músico profesional.

**Antes de convertirse en músico profesional, ¿qué significaba el violín para usted?**

Cuando empecé a los cuatro años, significaba algo bien diferente de lo que representa hoy. Entonces era como un juego y un reto: me gustaban los rompecabezas como a todos los niños. Las dos cosas que más me interesaban entonces eran las matemáticas y los rompecabezas. Y el violín se convirtió en un rompecabezas para mí, eso es lo que significaba para mí. Era una especie de profesional, no paraba de experimentar con el instrumento. Más tarde, el violín adquirió otra dimensión. Fui un chico tímido, no me gustaba hablar ni hacer nada delante de los demás y fue una forma de liberación que me permitía expresarme en público. Me sentía cómodo con el violín y me ayudó a superar mi timidez. Luego, cuando cumplí los once años, el mundo de la música se transformó en algo mucho más significativo y profundo. Me di cuenta entonces que no sólo me gustaba, sino que quería dedicar mi vida a la música.

**¿Quiénes eran sus ídolos? ¿Qué músicos le inspiraban?**

Tuve muchos ídolos, el primero fue mi profesor. Gingold era un violinista increíble y su sonido ha sido el más hermoso que he oído en mi vida. Tuvo

un *stradivarius* como lo tengo yo ahora; el primer *stradivarius* que escuché fue el suyo. Fue mi ídolo. Y sus ídolos llegaron a ser mis ídolos también... gente como Jascha Heifetz, Fritz Kreisler, Arthur Grumiaux... violinistas de antaño. Si mira la lista de nombres, están todos muertos. Es porque a través de mi profesor se convirtieron en mis ídolos cuando era un niño, aunque hay otros vivos que me gustan mucho.

**¿Qué importancia tiene para usted un *stradivarius* y por qué quería el *Gibson* en particular?**

Tuve tres *stradivarius* antes de comprar el *Gibson*, que encontré hace cinco años. Un *stradivarius* es algo muy especial, es famoso por su dulce sonido, un sonido de soprano... ideal para el violín. Pero otros *stradivarius* tienden más hacia un sonido más grave y profundo. El *stradivarius* es muy femenino y hermoso, y repito, posee el sonido ideal para un violín. Un *stradivarius* del “período dorado” como el mío tiene los dos tipos de sonidos, por eso me gusta tanto. Me enamoré de este violín en particular, digamos que fue un amor a primera vista. Por pura casualidad, estaba en Londres visitando por otras razones a alguien dedicado comercialmente a los violines y me dijo: “Tenemos el *Gibson*”, que también se conoce como el Huberman, por uno de los violinistas más famosos del siglo XIX. Famoso también porque fue robado en 1926. ¡Tiene toda una historia detrás! Así que lo cogí y en seguida dije: “Tengo que encontrar la manera de comprarlo”. Así que vendí mi otro *stradivarius* que también era muy hermoso... ¡ojalá hubiera podido quedarme con los dos! Pero eso era imposible. Ahora llevo cinco años con el *Gibson*.

**¿Tiene miedo de que alguien pudiera robarlo?**

Bueno, es mejor no pensar en esas cosas. La gente siempre me pregunta si tengo miedo. Sólo puedo contestar una cosa: “Haga esa misma pregunta a una madre sobre su bebé”. Creo que al cabo de algún tiempo uno va superando la preocupación y un bebé, claro, es tan valioso como este violín. Al igual que un bebé, puede ser robado o puede caerse. Uno aprende a vivir con ese problema y desde luego no suelto el instrumento nunca.

**¿Para usted es la música más cerebral o instintiva? ¿Le gusta arriesgarse?**

La verdad es que me gusta arriesgarme... forma parte del hecho de hacer música. Me gusta escuchar a intérpretes que se arriesguen también. Eso es porque la actuación en vivo, si está demasiado calculada y no suena espontánea, no es interesante. Así, en primer lugar, la música debe ser instintiva y luego cerebral, aunque ambas

cosas son igualmente importantes. Cuando era joven, el instinto primaba, y eso es algo que no se puede ni explicar ni enseñar. Ahora que soy mayor, encuentro el lado intelectual más atractivo y estudio las partituras de forma más cerebral, pero no se debe intelectualizar demasiado, porque siempre se pierde algo con un análisis excesivo. Por lo tanto, lo maravilloso de la música es su perfecto equilibrio, que podría llamarse "el cerebro derecho y el cerebro izquierdo". Opino que la música es la más grande de las artes, porque resulta atractiva al cerebro en todos los niveles y por eso tiene tanta fuerza.

**¿Por qué compositores como Corigliano y Nicholas Maw han escrito piezas para usted? ¿Qué significa que haya una música escrita especialmente para usted?**

Me gusta interpretar nueva música y trabajar con compositores; me encanta. Soy muy especial en cuanto a la nueva música, porque hay mucha con la que no puedo conectar. Por eso, tengo mucho cuidado antes de pedir a alguien que escriba música para mí, no quiero encontrarme con algo que no entienda, porque luego se hace muy difícil de interpretar. Pero he encontrado a algunos compositores que hablan un idioma que creo que puedo entender. Me gusta sentirme involucrado en el proceso del nacimiento de una nueva pieza, es muy emocionante. Cuando digo involucrado, quiero decir como consejero y para ayudar en el proceso de composición. Me gustaría poder componer, escribo mis propias cadencias para todos los conciertos importantes y poco a poco espero llegar a ser compositor.

**¿Ha compuesto alguna pieza?**

Estoy trabajando en algo, pero por ahora mi contribución consiste más bien en arreglos de algunas cosas y en escribir mis propias cadencias. Cuando era muy joven, escribí mi primera cadencia para el *Concierto* de Brahms; y por cierto nuestra generación de músicos no suele usarla desde hace unos quince o dieciséis años. Pero me gustaba tanto que quiero componer. Casi da miedo ser compositor.

**¿Sólo le interesa componer música para violín?**

Sí. Escribo muy de vez en cuando, cuando encuentro cinco minutos libres, trabajo en una pieza para violín solo. Por supuesto, me siento cómodo escribiendo para mi instrumento. Y todos mis héroes, Kreisler, Ysaÿe, eran compositores también. Esa es una tradición que hoy casi no existe, pero quedan algunos músicos que siguen manteniéndola. Admiro a los compositores que son a la vez intérpretes.

**¿Tiene tiempo para componer? Supongo que sus ídolos tuvieron más tiempo libre,**

**ya que no estaban viajando por todo el mundo como usted.**

No sé si eso de viajar es tan nuevo. Ysaÿe, primero, y luego Michael Hellman tocaban unos 200 conciertos al año. Pero claro que los viajes quitan tiempo. Para componer, la tranquilidad y el tiempo libre son necesarios, no los viajes constantes en avión. Y, al parecer, nunca hay suficiente tiempo libre. Siempre estoy pensando en tomar un descanso sabático, un año libre para intentar terminar de verdad algo. Hasta hoy no he podido... ¡tengo que pagar las facturas!

**¿Le interesa la música contemporánea? ¿Ve que exista alguna tendencia en particular?**

Por supuesto que me gusta la música contemporánea y también me gusta el camino que están tomando ciertas tendencias. Hay tanta variedad en la música de ahora, se puede escuchar muy fácilmente la música del sello discográfico que produce mis grabaciones. Para el año que viene, he encargado una pieza a un joven compositor que tiene un CD que Sony acaba de sacar este mes. Se llama Jay Greenberg, tiene quince años y el CD que Sony saca ahora es su *Quinta Sinfonía*. Hay mucha gente que dice que es uno de los mayores genios de los últimos dos siglos. ¡Y lo creo!

**¿Dónde vive?**

En los Estados Unidos, escribió su *Sinfonía n.º 5* cuando tenía doce años. Y suena tan madura, me refiero al nivel de complejidad y emoción de la sinfonía. Es extraordinario, después de oírla le encargue inmediatamente una pieza nueva, porque dentro de unos años creo que va a estar muy atareado con muchos encargos. Me entusiasma, y la semana que viene voy a estrenar una nueva pieza de Edgar Meyer, que es el contrabajista con quien he tocado muchas veces, procede del mundo del *American Blue Grass*, el jazz y el clásico. Es un músico increíble, ha compuesto una sonata para violín y piano para mí que es espectacular.

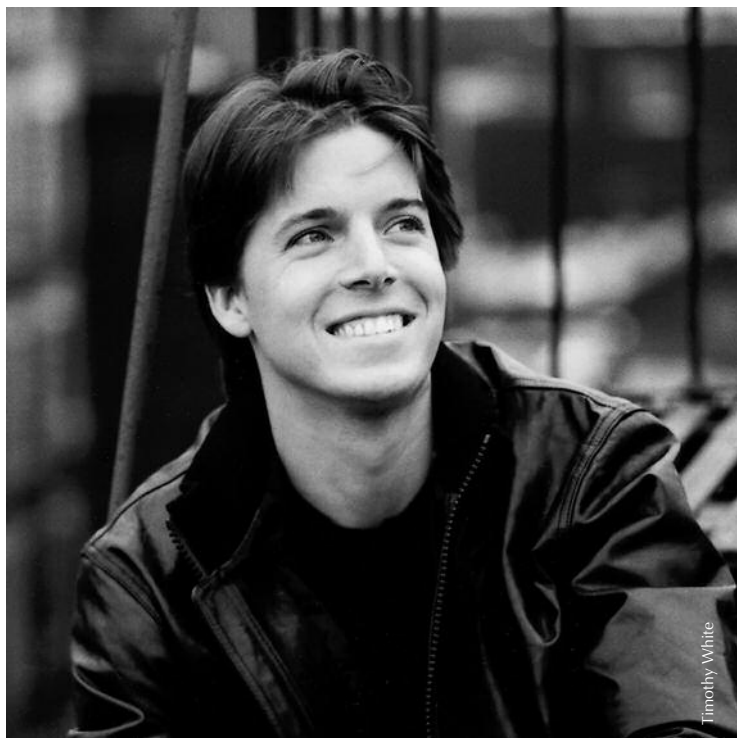
**¿Serán melódicos los compositores del futuro?**

Me inclino siempre hacia la melodía. Al ser violinista, opino que el violín es un instrumento

tan melódico como la voz humana, así que para mí todo es melodía. Los ritmos son muy importantes también, pero prefiero los profesionales que utilizan el violín para lo que hace mejor, es decir extraer melodías. Incluso mi último CD de Sony se llama *La voz del violín*. Son transcripciones nuevas del repertorio vocal, de óperas y canciones, que he transcrito para violín porque opino que el violín es un instrumento de una clase decididamente vocal. Y en mi nuevo CD, acompaño a Anna Netrebko, la maravillosa soprano, que canta *Morgen* de Richard Strauss en una de las pistas.

**¿Qué significa crossover para usted? ¿Le gusta? Parece que está de moda...**

Depende. *Crossover*... puede ser bueno o malo. Mucho es malo. Hay también un *crossover* que es auténtico, es como con la comida... hay mezclas exóticas que tienen mucho éxito. Funcionan y la comida puede ser más interesante así, pero tiene que haber inspiración. A veces, cuando son los ejecutivos de los sellos discográficos los que se empeñan en hacer *crossover*, las cosas no salen muy bien. Ahora bien, puede ser un producto genuino; por ejemplo, uno de mis proyectos favoritos fue el trabajo que hice con Edgar Meyer y con su amigos de *Blue Grass*. Conocí a Edgar a los doce años; diseñó proyectos pensando en un instrumentista concreto y aprendí mucho con esa experiencia. De verdad, disfruté mucho con él. También creo que la música de cine es muy interesante y es *crossover*. El trabajo que hice para la película *El violín rojo*, cuya banda sonora ganó un *Oscar*, fue fascinante y la música era







Chris Lee

espléndida. Y ahora Corigliano la ha transformado en un nuevo concierto: el *Red violin Concerto*. Así que el *crossover* puede ser muy fascinante y en este caso tuvo mucho éxito. No olvide que la música clásica ha tenido también sus influencias externas, Mozart aprovechó melodías populares, por ejemplo la música turca, en sus conciertos; Brahms, la música folclórica y luego Ravel utilizó *Blues* en su *Sonata para violín*. El *Crossover* no es tan nuevo.

**También dirige. Una vez me comentó Georges Prêtre que un solista no logra dirigir a una orquesta. ¿Qué opina?**

No lo creo es absoluto. Algunos de los directores más grandes de hoy antes eran solistas. Para mí, algunas de mis experiencias concertísticas más grandes han ocurrido sin la intervención de director, pero todavía no me considero un director sino un pequeño dirigente. Hay un ambiente magnífico a veces cuando no hay director, digamos con una orquesta de música de cámara. Por supuesto que me gustaría llegar a ser director en toda la extensión de la palabra. Dirigí mi primera *Sinfonía n.º 7* de Beethoven, y fue muy emocionante, Pero también toco solo muchas veces.

**¿Hay algún proyecto con el que sueñe, pero que aún no ha podido realizar?**

Hay muchas cosas que me interesan pero no sé si voy a tener tiempo para hacerlas. Hay piezas que quiero

tocar, composiciones que quiero encarar... y por supuesto música que quiero intentar escribir. Pero nunca hay tiempo. Así que sigo adelante y ya veremos qué me depara el futuro. No tengo ningún plan, sólo seguir mi camino... vamos a ver hacia dónde me lleva la música.

**¿No hay realmente nada que ambicione hacer?**

Bueno, hay cosas, pero de nuevo el problema es la falta de tiempo. Me gustaría tomarme un año para dedicarme únicamente a estudiar y hacer cuartetos para cuerda. Poder estudiar los últimos cuartetos de cuerda de Beethoven, por ejemplo. Interpreto mucha música de cámara, pero normalmente el cuarteto de cuerda está reservado a los especialistas; sí, me gustaría poder tener un año libre para eso. Algún día, tal vez. Y también quiero interpretar las sonatas para violín más grandes del repertorio. Es también una de mis metas.

**¿Ha sido muy importante su experiencia en Spoleto?**

¿Spoleto?

**Sí, aquí en Italia, se considera que su estreno europeo fue en el Festival dei Due Mondi.**

¿De verdad? No sé, no creía que fuera en Spoleto.

**¿No estuvo en Spoleto por primera vez cuando tenía veintitrés años?**

Tenía diecinueve. Estuve tres veranos en Spoleto, tocando casi siempre

música de cámara. No diría que fuera muy sobresaliente, fueron actuaciones discretas. Es un festival maravilloso y tengo muy buenos recuerdos de los veranos que pasé allí. Al estar aquí en Cortona, me trae a la memoria varias sensaciones de aquellos veranos.

**Pero es muy diferente aquí.**

Muy diferente. Esto es más pequeño, porque no hay una orquesta residente de jóvenes como en Spoleto, pero es muy interesante, Cortona es un pueblo muy hermoso y el ambiente italiano es algo que he echado de menos desde mis veranos en Spoleto, así que estoy encantado de estar aquí y poder disfrutar de la comida italiana.

**¿Cuál es el lema de su vida?**

Mi lema es, pues no sé. Supongo que es la idea de que la vida es muy corta, así que disfruta el momento.

**¡Carpe diem!**

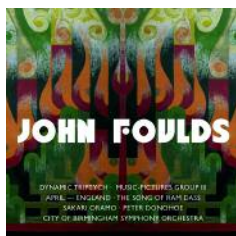
Carpe diem, bueno está un poco trillado pero es la verdad. Vivo el momento, no hay duda. Porque cuando uno está siempre viajando, tiene amigos por todo el mundo, y vive en un lugar nuevo todas las semanas, no le queda más remedio que vivir sólo el presente. Es algo que todos los músicos que viajan mucho tienen que aprender hacer.

**Franco Soda**

**Traducción: Barbara McShane**

# LOS DISCOS EXCEPCIONALES DEL MES DE NOVIEMBRE DE 2006

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.



**FOULDS: Dymanic Triptych op. 88. Music-Pictures Group III op. 33. e.a.** PETER DONOHOE, piano. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA CIUDAD DE BIRMINGHAM. Director: SAKARI ORAMO. WARNER 2564 62999-2.

Si el anterior disco con obras de Foulds a cargo de Sakari Oramo fue una sorpresa, éste es una confirmación rotunda. **C.V.W.** Pg. 99



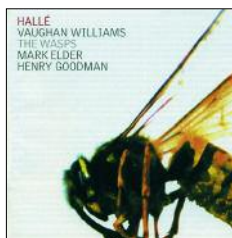
**SCELSI: La obra para piano, vol. 3.** AKI TAKAHASI, piano. MODE 159.

Giacinto Scelsi bien podría tener un sitio entre los compositores mayores del siglo. Al igual que la interpretación de Aki Takahasi, la filmación es ejemplar. **P.E.M.** Pg. 108



**LANG: Das Theater der Wiederholungen.** LES JEUNES SOLISTES. KLANGFORUM WIEN. Director: JOHANNES KALITZKE. 2 CD KAIROS 0012532KAI.

La más lograda obra de carácter dramático de toda esta generación de compositores. **F.R.** Pg. 82



**VAUGHAN WILLIAMS: Las avispas.** HENRY GOODMAN, narrador. CORO Y ORQUESTA HALLÉ. Director: MARK ELDER. 2 CD HALLE HLD 7510.

Este disco es un descubrimiento. Mark Elder hace un trabajo admirable, lleno de luminosidad. **C.V.W.** Pg. 93



**LUTOSLAWSKI: Sinfonías n.ºs 3 y 4. Partita para violín y orquesta.** ROMAN LASOCKI, violín; ANTONI BROZEK, piano. ORQUESTA FILARMÓNICO-SINFÓNICA DE SILESLIA. Director: MIROSLAW JACEK BLASZCZYK. DUX 0506.

Disco imprescindible para todo aquel que se declare devoto del autor. **E.B.** Pg. 83



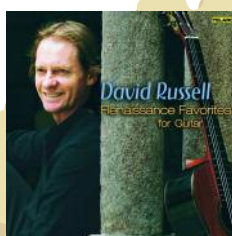
**VIVALDI: Griselda.** MARIE-NICOLE LEMIEUX, VERÓNICA CANGEMI, SIMONE KERMES, PHILIPPE JAROUSKY, STEFANO FERRARI, IESTYN DAVIES. ENSEMBLE MATHEUS. Director: JEAN-CHRISTOPHE SPINOSI. 3 CD NAÏVE OP 30419.

Spinosi defiende la obra con su vigor e incisividad habituales al frente de su magnífico conjunto y de un elenco fabuloso. **P.J.V.** Pg. 94



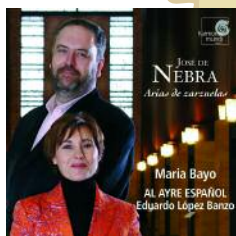
**MOZART: Conciertos para piano n.º 17, K. 453 y n.º 21, K. 467.** ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA. Director y piano: MAURIZIO POLLINI. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 5795.

Lo rectilíneo y proporcionado del discurso convierten estas versiones en una de las más estimulantes de los últimos tiempos. **A.R.** Pg. 84



**DAVID RUSSELL: Renaissance Favorites.** Guitarrista. Obras de Mudarra, Narváez, Byrd, Anónimo, Dowland, Canova Da Milano, Borrono y Dalza. TELARC CD-80659.

El contenido del presente compacto es de un encanto irresistible. Ineludible para muchos. **J.P.** Pg. 97



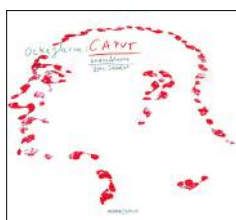
**NEBRA: Arias de zarzuelas. BOCCHERINI: Sinfonía op.12, n.º4 "La casa del Diavolo".** MARÍA BAYO, soprano. AL AYRE ESPAÑOL. Director: EDUARDO LÓPEZ BANZO. HARMONIA MUNDI HMI 987069.

Al Ayre Español suena como nunca, con un refinamiento en el fraseo y una fuerza expresiva formidables. **P.J.V.** Pg. 88



**EDICIÓN GÜNTER WAND. Vol. 6. Mozart: Serenatas K. 239 y K. 320. Concierto para flauta K. 313.** WOLFGANG RITTER, flauta. SINFÓNICA DE LA NDR. SINFÓNICA DE LA RADIODIFUSIÓN BÁVARA. Director: GÜNTER WAND. PROFIL PH05006.

Una auténtica delicia. A destacar, dentro de un raro nivel de excelencia, la extraordinaria *Serenata del Postillón*. **E.P.A.** Pg. 100



**OCKEGHEM: Misa Caput. Ritual del Mandatum.** GRAINDELAVOIX. DIRECTOR: BJORN SCHMELZER. GLOSSA Platinum GCD P32101.

Los resultados son de una sorprendente exuberancia, de una sugerente vitalidad y una agitación expresiva casi continua. **P.J.V.** Pg. 88



# schërzo DISCOS

Año XXI – nº 213 – Noviembre 2006



Eric Manas

Nuevos nombres

## DESDE EL PIANO

Pianistas jóvenes, algunos más veteranos y, sobre todo, muchos nombres aún poco conocidos se incorporan en los próximos meses a la oferta discográfica en torno al teclado.

Entre estos últimos, el israelí Iddo Bar-Shaï publica en Mirare (Harmonia Mundi) un recital haydniano que incluye la *Sonatas Hob. XVI, n.ºs 23, 24, 40 y 49* junto con las *Variaciones XVII, n.º 6*. La venezolana Gabriela Montero edita su segundo disco para EMI, *Bach and Beyond*, con improvisaciones sobre temas del músico alemán. En Naïve, François-Frédéric Guy consagra su último registro a Beethoven: *Sonatas n.ºs 8 "Patética", 19 y 29 "Hammerklavier"*. Markus Groh, Primer Premio del Concurso Reina Elisabeth de 1995, ofrece en Avie (Gaudisc) un recital lisztiano con la *Sonata en si menor*, la *Fantasia y fuga sobre B.A.C.H.* y *Totentanz*. Del mismo compositor pero esta vez para Sony, Bertrand Chamayou, uno de los más firmes valores del nuevo pianismo francés, se atreve –y además en directo– con sus *Doce estudios de ejecución trascendental*. Otro intérprete galo, Cédric Thibergien, agrupa en su nuevo disco (Harmonia Mundi) las *Cuatro Baladas* de Chopin y las *Cuatro Baladas, op. 10* de Brahms mientras que el mediático Lang Lang da a la luz en DG sus *Dragon Songs*.

Dos nuevas versiones de los *Cuadros de una exposición* musorgskianos se incorporan al mercado: las debidas a Peter Jablonski (Alta; con obras de Liszt, comentado en este mismo número) y Lilia Zilberstein –otrora artista de DG–, que completa su registro para Hänssler con los *Seis Momentos musicales, op. 16* de Rachmaninov. Dentro también del repertorio ruso, Lev Vinocour (MDG), Plamena Mangova (Fuga Libera) y Diana Baker (Stradivarius) dedican sus respectivos recitales a Chaikovski –*Las estaciones* y otras piezas breves–, Shostakovich –*Sonata n.º 2 y 24 Preludios, op. 34*– y Gubaidulina.

Y mientras Eric Le Sage comienza en Alpha una integral pianística Schumann (*Papillons, Davidsbundlertänze, Intermezzi*), Paolo Giacometti (Channel) y Stefan Irmr (MDG) añaden un nuevo volumen (el séptimo en ambos casos) a sus colecciones rossinianas para tecla.

La integral de *Sonatas* de Arnold Bax por Michael Endres (Oehms) y el valioso y desconocido pianismo del romántico polaco Juliusz Zarebski (a cargo de Marian Mika en CPO) completan una oferta a la que se suman los más veteranos Nicholas Angelich (*Opp. 116 a 119* de Brahms en Virgin), Pierre-Laurent Aimard (*Carnaval y Estudios sinfónicos* de Schumann para Warner) y Gerhard Oppitz (*Sonatas n.ºs 12 a 15* de Beethoven en Hänssler).

## SUMARIO

### ACTUALIDAD:

Desde el piano. . . . . 65

### ESTUDIOS:

Mahler en DVD. *E.P.A.* . . . . . 66

### BREVES:

Brittania moderna. *C.V.W.* . . . . . 67

Voces de las islas. *C.V.W.* . . . . . 67

### REEDICIONES:

Doremi. *R.O.B.* . . . . . 68

BBC Legends. *C.V.N.* . . . . . 69

Gala. *A.V.* . . . . . 70

Stradivarius Echo. *P.E.M.* . . . . . 70

Myto. *A.V.* . . . . . 71

Ponto. *A.V.* . . . . . 72

GOP. *F.F.* . . . . . 73

DISCOS de la A a la Z . . . . . 74

DVD de la A a la Z . . . . . 104

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS. . . . . 111

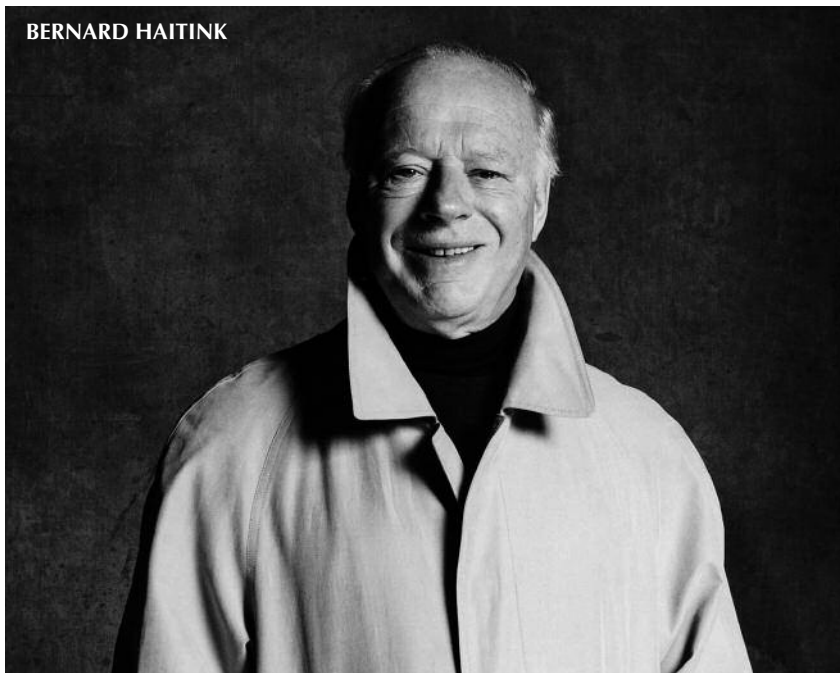
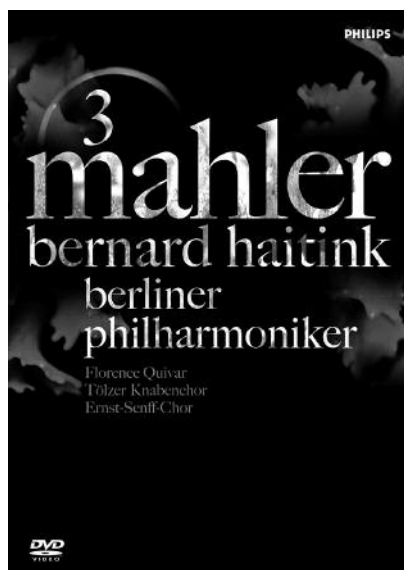
NEGRO MARFIL. *P.E.M.* . . . . . 112

Bernard Haitink

## FASCINANTE DEMOSTRACIÓN ORQUESTAL

**MAHLER: Sinfonías n.ºs 1-4, 7.** SILVIA MCNAIR, soprano; JARD VAN NES, contralto; FLORENCE QUIVAR, contralto. CORO ERNST SENFF. NIÑOS CANTORES DE TOLZ. ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: BERNARD HAITINK.

3 DVD PHILIPS 074 3131/074 3132/074 3133. 152', 106' y 140'. Grabaciones: Berlín, Philharmonie, 1991-1994; Berlín, Schauspielhaus, 1991 (n.º 4). Formato imagen: 4 : 3. Formato sonido: LPCM Stereo, DTS Digital 5.1 Surround. Código región: 123456. Coproducción de Brilliant Media, Philips Classics y la Sender Freies Berlin. Distribuidor: Universal. N PN



Snowdon

se quedó en la *Séptima* y que ahora, dados los tiempos que corren para la fonografía clásica, no creemos ni en sueños que pueda tener continuidad. Las películas recogen de la *Primera* a la *Cuarta* y terminan con la *Séptima*, pero no incluyen ni *Quinta* ni *Sexta* que sólo se grabaron en CD.

Las versiones son irreprochables, faltaría más, con una Filarmónica de Berlín que todavía conservaba la opulencia sonora y el refinamiento de su director de tantos años Herbert von Karajan, entonces recientemente desaparecido (1989). Es una de las demostraciones orquestales más brillantes y fastuosas que hoy se pueden encontrar, con equilibrio, cohesión, belleza y precisión indiscutibles. A nuestro juicio, sin embargo, la Concertgebouw era entonces una orquesta más apta para este autor, ya que independientemente de la tradición mahleriana, su idioma, penetración y su ocasional acidez y crudeza de timbres eran la característica seña de identidad para recrear todas estas músicas (recurran al primer ciclo citado, o esperen a ver en DVD cuando se publiquen las versiones de *Cuarta* o *Novena*). De ahí que, por ejemplo, las dos *Nachtmusiken* en la *Séptima* nos parezcan ahora más refinadas de lo deseable, y el fantasmagórico *Scherzo* en la misma obra carezca de ese acento mórbido tan especial que Bernstein, Kubelik, Maazel o Abbado II han sabido traducir admirablemente, incluso el propio Haitink se ha acercado mucho más a la esencia del movimiento en otras de sus muchas versiones (Philips I, RCO Live). Sin embargo, la *Séptima* está tan bien concebida y planificada que cualquier observación crítica es totalmente

inoperante, teniendo que tener en cuenta también que el Adagio final de la *Tercera* (¿se ha tocado alguna vez mejor este movimiento?) o la *Cuarta* en su totalidad, una de las mejores versiones de la discografía, compensan con creces los aparentes puntos discutibles de estas recreaciones. Excelentes solistas, especialmente McNair en la *Cuarta* y Quivar en la nietscheana canción de la *Tercera*. Las filmaciones son precisas y adecuadas, profesionales a carta cabal, pero sin la imaginación de las de Humphrey Burton para Bernstein. Tomas sonoras claras, espaciosas y contrastadas que captan espectacularmente el maravilloso sonido de la orquesta alemana.

En fin, soberbias interpretaciones que en su línea objetiva, brillante y de perfecta realización forman una opción muy a tener en cuenta en la filmografía dedicada a Gustav Mahler. El criterio del firmante es que Bernstein (DVD DG), a pesar de que sus tomas sonoras no tengan la perfección y nitidez de las que ahora se comentan, es preferible tanto por interpretación como por filmación, sin contar con otros detalles (traducciones de los textos cantados, ensayos, *Sinfonías* completas más *La canción de la tierra*) que claramente inclinan la balanza a su favor. De todas formas, estamos ante un complemento idóneo al álbum de Bernstein que los mahlerianos de pro tienen que conocer obligatoriamente, especialmente *Cuarta* y *Séptima* sin olvidar la *Tercera* con su emotivo Adagio final, tres bellas recreaciones que seguro que no decepcionan a nadie.

Enrique Pérez Adrián



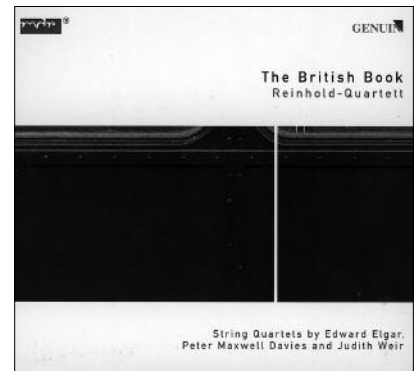
NMC, Toccata, Genuin

## BRITANNIA MODERNA

La firma NMC (distribuidor: Diverdi) realiza desde hace años un trabajo benemérito como divulgadora de la música británica de hoy. Su última entrega ofrece diversas variedades de esa modernidad que no se limita a los nombres más conocidos sino que indaga en otros que viven a su sombra. Entre los primeros están, sin duda, Judith Weir y Gerald Barry. De éste se nos da su ópera *The Intelligence Park*, una obra, con muy agudo libreto de Vincent Deane, hecha pensando en la música del XVIII pero más como pauta formal no como evocación sonora. El habla, el gesto expresivo tienen una gran importancia aquí y la pieza demanda mucho a cantantes y orquesta. Entre aquéllos destacan Richard Jackson, Paul HARRY o Nicholas Clapton y ésta, el Almeida Ensemble, es dirigida con entrega por Robert Houlihan (2 CD NMC D122). De Judith Weir, *Blond Eckbert*, una ópera breve basada en el libro de Ludwig Tieck. La compositora consigue una partitura que sabe trasladar con enorme pericia esa aparente linealidad de una historia llena de sugerencias, justo lo que quería según sus palabras en el libreto que acompaña al disco. Los intérpretes vocales —Nicholas Folwell, Anne-Marie Owens, Christopher Ventris y Nerys Jones— responden plenamente, como la directora Sian Edwards al mando del Coro y la Orquesta de la English National Opera (NMC D106). Lo mejor del disco con obras de Anthony Gilbert son las canciones que conforman el ciclo *Certain Lights Reflecting* —con la soprano Susan Bickley y la Sinfónica de la BBC dirigida

por Sir Andrew Davis— y *On Beholdin a Rainbow*, un seductor concierto para violín y orquesta que negocian muy bien Anthony Marwood y la Orquesta del Royal Northern College of Music dirigida por el excelente Garry Walker. El RNCM Brass Ensemble está a cargo de los más previsibles... *Into the Gyre of a Madredance* y *Unrise* (NMC D105). A música escrita para piano, metales y percusión se dedica un disco con obras de Nicholas Sackman —*Meld*—, Diana Burell —*Gold*— y Geoffrey Poole —*Lucifer*. Las tres obras tienen el interés de su contingente instrumental, de la búsqueda de ideas aunque ninguna llame especialmente la atención. Las versiones, a cargo del pianista Philip Mead —impulsor de estas piezas— y del RNCM Brass Ensemble son muy solventes (NMC D099).

Un nombre nuevo para muchos aficionados será el de Matthew Taylor, un discípulo de Robert Simpson que sabe unir muy bien la formación sólida con un lenguaje suficientemente personal, como hacía, por cierto, su maestro. Estupendo trabajo de desarrollo formal en su *Trio con piano, op. 17* y en el *Cuarteto n.º 3*, con versiones adecuadas a ello del Lowbury Piano Trio y el Cuarteto Schidlöf. El disco se completa con *Conflict and Consolation*, una obra para metales, timbal y percusión en la tradición ecléctica de mucha música británica (Toccata Classics TOCC 0015. Distribuidor: Toccata). Buenísimo de veras el disco —llegado de Alemania— con música de cámara a cargo de esa excelente formación que es el Cuarteto Reinhold —procedente



nada menos que de la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. En él encontramos el muy bello y muy emocionante *Cuarteto* de Judith Weir —una de las obras camerísticas más interesantes escritas en el Reino Unido en los últimos años—, los intensos y agudos *Pequeños cuartetos* de Maxwell Davies y el amplio y demasiado preterido *Cuarteto* de Elgar. Muy recomendable (Genuin GEN 86065. Distribuidor: Gaudisc).

Claire Vaquero Williams

Hyperion, Quartz, Harmonia Mundi

## VOCES DE LAS ISLAS

Tres discos nos ofrecen música coral británica del siglo XX en un reflejo de lo que es una tradición viva, en parte porque sigue igualmente activa la política de encargos para el uso litúrgico y la vitalidad de los conjuntos de las Islas. Magnífico es el que protagoniza la formidable Schola Cantorum de Oxford dirigida por Jeremy Summerly con base en los cinco *Negro Spirituals* que Michael Tippett integrara en su oratorio *A Child of Our Time*. Se añaden obras de Brychmore, Edgley Smith —sobre poemas de e. e. cummings—, Pitts, Pott, O'Neill y Rodríguez —un compositor portugués—, que ofrecen una calidad general excelente y forman un conjunto realmente apetecible. Un disco a conocer por cualquiera que se interese por el canto coral (Hyperion, distribuidor Harmonia Mundi, CDA67575). Las mejores intenciones presiden el titulado *Voices of Exile*, una composición de Richard Blackford cuyo título

lo dice todo. Se trata de una sucesión de referencias a lugares como Somalia, Tibet, Chile, Nigeria, Austria, Turquía, Bengala, Zaire, Bosnia, Macedonia, Argelia, Grecia, Kurdistán y Angola, con textos de la misma procedencia y un prólogo y un epílogo sobre poemas de Tony Morrison y el uso, a veces, de la cinta con canciones autóctonas a la que se suman las voces de los solistas —nada menos que Catherine Wyn-Rodgers, Gregory Kunde y Gerald Finley. Pero si el anhelo es digno de encomio el conjunto peca de exceso de oficio, de una cierta ampulosidad que acorta su mensaje estético. David Hill dirige muy bien el Bach Choir, el New London Children's Choir y la Orquesta Philharmonia en una grabación técnicamente sensacional (Quartz, distribuidor LR Music, QTZ2018). Grayston Ives se mueve en un terreno plenamente tradicional en la música para la liturgia que ofrece *Listen Sweet Dove*, un ejemplo de pro-



fesionalidad compositiva pero también de apego a las formas y a su funcionalidad y, por ello, de escaso interés fuera del devocional. Ejemplo de ello todo pero más claramente la *Missa Brevis* y el *Edington Service*. Ninguna sorpresa, pues, aquí, más que la que ofrece el fantástico Coro del Magdalene College de Oxford dirigido por el ex King Singers Bill Ives (Harmonia Mundi, HMU 907420).

Claire Vaquero Williams

Doremi

## DE LEYENDA

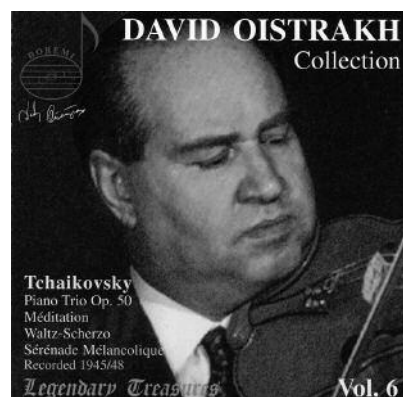
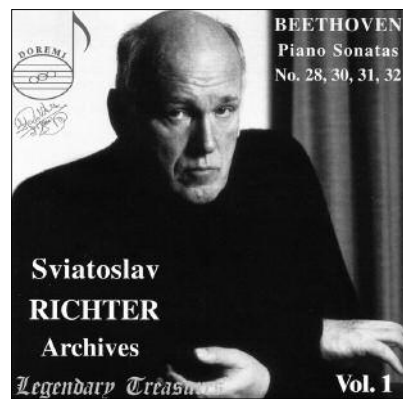
De la mano de Gaudisc nos llegan muestras de sabrosas colecciones de grabaciones históricas (que no necesariamente “antiguas”) de artistas legendarios. De Sviatoslav Richter nos han llegado los vols. 1, 4, 5, 7 y 9. Ignoro por qué no nos han llegado los demás, pero para los interesados, ahí va la información de lo que falta: los volúmenes 2 y 3 están dedicados a Chopin (recitales entre 1954 y 1977 el primero y entre 1954 y 1990 el segundo); el volumen 6 contiene un recital en Szeged (Hungría) en 1972 con la *Sonata D. 958* de Schubert, una selección de *Romanzas* de Mendelssohn, el *Nocturno op. 9, n.º 1* de Chopin y obras de Debussy (*Hommage à Haydn, L'isle joyeuse*); el 8 contiene un recital en Savona (Italia) en 1990 con obras de Mozart (*Sonata K. 570*), Prokofiev (*Sonata n.º 4*) y Debussy (selección de *Estudios y Preludios*); el volumen 10 es un álbum de seis discos dedicado a los recitales en el Carnegie Hall en 1960. Independientemente de esta colección, existe también en este sello una grabación de las *Sonatas para violonchelo y piano* de Beethoven con Rostropovich (en vivo, 1964).

En cuanto a lo que nos ocupa, ya se pueden imaginar que cuando el pianista estaba inspirado, y en muchas de estas grabaciones lo está, era capaz de interpretaciones sencillamente magistrales. El primer volumen de la serie (DHR 7718), un monográfico Beethoven nada menos que con las 3 últimas *Sonatas*, más la n.º 28. Tiene un sonido claro pero un tanto entubado, del que uno rápidamente se olvida porque la interpretación es incommensurable en lo técnico y en lo artístico. Y para cuando llega el último tiempo de la *Op. 109* estamos ya sin respiración. Qué maravilla de sonido, de intensidad expresiva, de colorido, de capacidad de enganchar con esta música sublime. El disco cita Ohrid, en Macedonia, como el lugar de grabación, aunque la bien documentada web [www.trovlar.com](http://www.trovlar.com) menciona Dubrovnik y fecha el registro unos días antes, el 19 de julio de 1971. En cualquier caso, creo que se trata de una grabación que no ha llegado antes por estos lares, o si lo ha hecho ha sido de puntillas. Sensacional también (aunque con el sonido asimismo algo entubado) la interpretación de la *Op. 110* de una emotividad irresistible (¡qué último tiempo!). El volumen 4 (DHR 7746) contiene una interpretación apasionada del *Segundo Concierto* de Brahms —con la Sinfónica de Bucarest, dirigida por George Enescu—, que brilla sobre todo en un tercer tiempo de inefable nostalgia, aunque el sonido en esta ocasión no pasa de lo mediocre y el acompañamiento es sólo discreto. El gran interés viene dado por una interpretación sensacional, épica y poderosa, de las *Variaciones op. 24* de Brahms, el único registro de esta obra por Richter. El sonido no parece de 1988 y al técnico del piano

habría que darle alguna colleja, pero en todo caso el espectacular resultado interpretativo borra de la memoria bien pronto todo lo demás. Sensacionales los registros de Prokofiev en el volumen 5 (DHR 7758), tanto el del *Concierto n.º 5* —Sinfónica del Estado de la URSS, dirigida por Evgeni Svetlanov— como los de las *Sonatas* y *Visiones fugitivas*, obras todas ellas que han sido carta de naturaleza en el repertorio del ucraniano y que obtienen, como en otras ocasiones en que las grabó, interpretaciones formidables de fuerza y tensión, aparte de estar ejecutadas con una brillantez pasmosa. En el volumen 7 (DHR 7786), dedicado a los Schumann, destacan una segunda *Novellette* pasmosa y una *Fantasia op. 17* que se acerca mucho a la tensión conseguida en la interpretación de los 60 para EMI, con una efusión lírica extraordinaria y un final del segundo tiempo de los de ponerle a uno al borde de la silla. Y para cerrar, una memorable, contundente y apasionada lectura del *Quinteto op. 44* junto al Borodin, una interpretación sensacional que rivaliza, pese al peor sonido, con la de estos mismos intérpretes para Teldec. Interesantes como documentos los dos *lieder* (uno de Robert y otro de Clara) grabados con su compañera Nina Dorliac. Sonido simplemente discreto, mejor en la toma del *Quinteto*. El último volumen que nos ha llegado de esta serie recoge un recital del 22 de diciembre de 1974 (DHR 7806), con obras de Miaskovski, Shostakovich y Prokofiev. Muy bien de sonido (de los mejores de la colección), se trata de un disco absolutamente excepcional. Desde el brillantísimo y monumental Miaskovski hasta la *Octava Sonata* de Prokofiev, pasando por la asombrosa lectura de la selección de *Preludios y fugas* de Shostakovich, se trata de un disco que no tiene desperdicio. Escuchen el *Preludio y fuga n.º 21* de este último y entenderán bien lo que digo. Y el n.º 20 no es para menos. De quedarse sin respiración.

En resumen, una serie del mayor interés, muy recomendable, en la que quizá cabe destacar los volúmenes 4, 7 y 9, bien por el carácter único del registro (*Op. 24* de Brahms), bien por el carácter especialmente memorable de las interpretaciones (Schumann y recital de 1974).

Para los tres discos de David Oistrakh valen en general los mismos comentarios, desde el punto de vista técnico. El volumen 1 (DHR 7701) contiene interpretaciones sensacionales, tanto del *Cuarteto op. 11* de Chaikovski —con Piotr Bondarenko, violín; Mikhail Terian, viola y Sviatoslav Knushevitski, chelo— como del *Trío op. 67* de Shostakovich, ésta sencillamente memorable, con el compositor al piano y Milos Sádlo en el chelo; una lectura sobrecogedora, y del Andante del *Cuarteto “La muerte y la doncella”*. El sonido es muy variable, plausible en la obra de Chaikovski (aun-



que con sus oscilaciones) e incluso en la de Shostakovich (pese a ser de 1946) y bastante malo en la de Schubert, que procede de la misma época pero de un disco de 78 rpm. Bastante mejor funcionan las cosas en el volumen 6 (DHR 7742), con un soberbio *Trío* de Chaikovski —con Sviatoslav Knushevitski, chelo, y Lev Oborin, piano— que se oye muy aceptablemente para proceder de 1948. Las otras tres obras del mismo autor (*Meditación op. 42, n.º 1; Vals-Scherzo op. 34; Serenata melancólica op. 26*) obtienen traducciones memorables, ante las que uno disculpa las deficiencias de la técnica sonora. La *Serenata melancólica*, con la Sinfónica del Estado de la URSS y Kiril Kondrashin, es, sencillamente, sublime. Formidable de afinación, de belleza de sonido, de emotividad, de melancolía. Una verdadera maravilla. Por último, en el volumen 10 (DHR 7800) encontramos tres *Sonatas* de Beethoven —*Op. 12, n.ºs 1 y 3* y *Op. 96*— portentosas interpretaciones junto a Richter. Téc-



nica y musicalmente sensacional, con un impulso contagioso y una elegancia y expresividad extraordinarias. Lástima que el sonido resulte más que mediocre para ser de los 70. En resumen, documentos que en lo sonoro resultan pobres pero que en lo artístico no admiten objeción. Si se es generoso con el primer aspecto no hay que dudar en cuanto al segundo. Para no perderse los.

Por fin, los discos dedicados al Cuarteto Juilliard en la Biblioteca del Congreso tienen similar valor histórico, con la ventaja añadida de que la calidad técnica de las grabaciones monofónicas es superior (las cosas a nivel tecnológico circulaban bastante mejor en aquellos momentos a este lado del telón de acero), con lo que no encontramos las osci-

laciones de nivel ni las opacidades que hallamos en las grabaciones soviéticas de ese periodo. El primer álbum (DHR 5701/2) tiene el interés suplementario de encontrar a Claudio Arrau en un repertorio, el camerístico, que apenas está presente en su discografía. Versiones sensibles y especialmente vibrante la del *Quinteto* de Franck, verdaderamente electrificante. Sin embargo, no todo son luces, como la entonación a menudo no perfecta en el primer violín (así en el primer tiempo del *Trio K. 548* mozartiano, pero también en algunos momentos de *La trucha* y del *Quinteto op. 81* de Dvůřák). El segundo volumen (DHR 5703/4), dedicado a los *Quintetos K. 515, 516, 406, 593 y 614* de Mozart, con el viola Walter Trampler, tiene similares

virtudes y limitaciones. A destacar el muy buen cantable de los tiempos lentos, por lo demás un tanto románticos. El sonido es aceptable, aunque algo más opaco que en el primer álbum. Mejor el tercer volumen (DHR 5705), con notables, intensas lecturas de los *Sextetos* de Brahms (con Walter Trampler, viola, Leslie Parnas, chelo y Bernard Greenhouse, chelo), en un disco que tiene la mejor toma de sonido de las escuchadas hasta ahora en esta serie. En resumen, discos que no constituyen especial referencia pero que tienen interés, siempre y cuando se ejerza cierto grado de tolerancia con las tomas sonoras y con la entonación de alguno de los intérpretes.

Rafael Ortega Basagoiti

BBC Legends

## HISTÓRICOS DE LA RADIO

La impagable serie BBC Legends (Diverdi) presenta seis nuevas referencias en el mercado con interesantes aportaciones. Una de ellas es la *Novena Sinfonía* de Mahler a cargo de Bruno Maderna (BBCL 4179-2) grabada en el Royal Festival Hall el 31 de marzo de 1971. Una versión que es perfecto reflejo de la fascinante personalidad del director y compositor italiano. En ella trasmite su inmensa capacidad de análisis, la vívida disección de los estados de ánimo, la conjunción orquestal perfectamente tramada. Es una visión que anticipa ya la llegada de Schoenberg y de su revolución. Descarnada e insolente, es una versión de una tremenda modernidad que aún hoy, 35 años después, se mantiene fresca.

Sus principales cualidades hay que buscarlas en la intensidad de su desarrollo y en el diseño del juego de tensiones. Y todo ello a pesar de que la búsqueda de una aparente objetividad, que no está reñida con lo anteriormente expuesto. Sólo hay que escuchar el estremecedor Adagio final o el inicio del Andante, que abre todas las posibilidades expresivas de la pieza.

Otro cantar estilístico es el Haydn de Eugen Jochum (BBCL 4576-2), de quien se incluye las *Sinfonías n.ºs 100 y 101*. Clasicismo de la vieja escuela, sin excesiva preocupación sobre la densidad del sonido, el estilo o la ligereza de los planos sonoros. El alemán era un músico con evidente percepción de la musicalidad, como demuestra en los movimientos más danzantes de las sinfonías. Podía ser todo efervescencia a pesar de su avanzada edad (aquí contaba con 76 años de edad), y la Filarmónica de Londres le secundaba con entusiasmo. A los 79 años dirigió estas *Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Carl Maria von Weber*, de Paul Hindemith. Una interpretación que acentúa los aspectos más virtuosísticos desde el punto de vista orquestal. Y lo logra sin descuidar el dramatismo de la partitura de su compa-

triota a pesar de cierta tendencia a una estructura granítica.

En el apartado concertístico, de Clifford Curzon se han agrupado tres interpretaciones de Delius, Mozart y Beethoven tomadas en un espacio de once años (BBCL 4181-2). El concierto de Delius, acompañado por un especialista como John Pritchard, posee el clima adecuado, aunque dada su avanzada edad (74 años) los pasajes más virtuosísticos adolecen de la falta de precisión necesaria. No obstante, el pianismo personal y único del británico se impone sobre todo lo demás para ofrecer una lectura de intenso lirismo y personalidad. Lo mismo le ocurre al *Concierto n.º 24* de Mozart, una lectura tardía, pero muy personal. Exquisita en su concepción, opta por unos *tempi* amplios, de una morosidad cadenciosa en el *Larghetto*. Además, la dirección de Haitink le imprime más consistencia que el anterior. La *Fantasia para piano, coro y orquesta* de Beethoven es la más antigua de las tomas (1970) y la más perfecta desde un punto de vista meramente técnico, pero al mismo tiempo es la menos sugerente.

Otra pianista representada es Myra Hess. La casi olvidada pianista británica muestra aquí su capacidad para adaptarse a los más variados repertorios, aunque en los tiempos de madurez redujo considerablemente el abanico. Obras de Beethoven, Schumann y Bach (BBCL 4178-2) grabadas en sus últimos años conforman este recital. Hay que reconocer que llegó hasta el final en una envidiable forma, como atestigua el *Concierto n.º 2* de Beethoven grabado cuando contaba con 70 años de edad, pleno de virtuosismo, o el *Concierto* de Schumann, de una rara intensidad. La dirección orquestal, a cargo de Alexander Gibson y Malcolm Sargent, respectivamente, resulta solvente e intrascendente. Cierra el disco la *Tocata BWV 916* de Bach en una lectura ligera y algo precipitada.



El último pianista de esta serie es Rudolf Serkin, cuyo Bach está en las antípodas de la anterior (BBCL 4177-2). El *Capriccio BWV 993* es sosegado y reflexivo, tendente a un romanticismo en desuso pero de gran belleza formal. Al igual que las *Variaciones sobre un tema de Bach*, de Max Reger es, quizás, el espejo donde se mira el pianista para la obra anterior. Por último, dos sonatas para piano de Beethoven, la *n.º 24* y la *Waldstein*. Ejecuciones en las que prima lo poético, aunque suponga una cierta pérdida de coherencia estructural.

El último disco corre a cargo del histórico Cuarteto Smetana con el *Primer Cuarteto* de Janáček, el *n.º 14* de Dvůřák y el *Terceto* de este último (BBCL 4180-2). Versiones marca de la casa en un repertorio que dominaban a la perfección y en el que eran prácticamente imbatibles. Tanto la conjunción de sus músicos, como la exquisita musicalidad, realzan unas lecturas magníficas, a las que no se le puede poner un pero. Resultan brillantes, a la vez que pueden ceñirse a la más acogedora intimidad, sobre todo cuando se trata de Dvůřák. El Janáček es desolador, inquietante (qué Adagio final...), sin concesiones a la galería. Unas lecturas soberbias, en fin.

Carlos Vílchez Negrín

schetzo

Gala

## LA SEGUNDA FILA

El mundo de las grabaciones procedentes del teatro está llegando a una cierta saturación, donde después de publicarse las noches memorables de los principales coliseos, se están editando funciones con cantantes de segunda línea, sin que ello tenga carácter peyorativo, ya que se trata en general de cantantes profesionales, algunos de los cuales los quisiéramos hoy en día. La nueva oferta de Gala (Diverdi) es una mezcla de nombres famosos y otros de carrera menos espectacular, como ocurre en la versión del 8 de octubre de 1977, de *I Capuleti e I Montecchi* procedente de Viena, (GL 100.767) donde destaca la presencia de Agnes Baltsa, en un rol que grabó años más tarde con Muti, que sabe contrastar los momentos más románticos con los de mayor densidad, con una voz bella, redonda, homogénea en todos los registros y segura en las agilidades y en la zona alta. A su lado, Sona Ghazarian es una cantante musical y delicada, que sabe dar el aire juvenil, aunque le falta una mayor identificación con el estilo, completando el reparto los correctos Ottavio Garaventa y Kurt Rydl y el discreto Tugomir Franc, bajo la dirección del efectivo Giuseppe Patané. Como bonus se incluyen tres arias belcantistas por Agnes Baltsa, donde se muestran sus cualidades.

Donizetti está representado por dos obras: *La figlia del reggimento*, en versión italiana, dada el 9 de noviembre de 1978 en Ginebra, (GL 100.766) con un reparto con el gran estilista Luigi Alva, quizá algo ligero para el rol, que muestra su gran capacidad expresiva y su sentido del texto y aunque echemos en falta una mayor brillantez. Reri Grist es una soprano correcta, con ductilidad, pero le falta capacidad de comunicación y su Marie queda algo sosa. Junto a ellos

el efectivo Vladimiro Ganzarolli y la correcta Ana Di Stasio, acompañados por una dirección genérica de Bruno Martinotti. En el bonus tenemos unos fragmentos del primer acto de *L'elisir d'amore*, donde junto a Reri Grist, encontramos el efusivo Nemorino de Luciano Pavarotti. La segunda ópera es *Lucrecia Borgia*, en una versión en concierto del 16 de julio de 1972, en París (GL 100.763), donde destaca la presencia de un juvenil José Carreras, en un rol que había cantado en el Liceu el año anterior, donde muestra la belleza de su voz y su estilo apasionado, a veces poco belcantista, con su fraseo claro y explícito, junto a Vasso Papantoniou, soprano que tiene referencias al estilo de Maria Callas, que es una buena cantante con una prometedora carrera que luego se fue diluyendo, con un timbre homogéneo, un canto seguro y una visión bastante donizettiana, que podía profundizar. Junto a ellos la impecable expresión de José van Dam, reflejando el espíritu vengativo del Duque y la correcta Cora Canne-Meijer, en una versión discreta de Pierre-Michel LeConte. Para ampliar el conocimiento de Vasso Papantoniou se incluyen unos fragmentos de *Il corsaro*.

En el bello marco del Teatro Petruzzelli, de Bari, es esta función de 1972, de *Turandot*, (GL 100.782), donde el rol protagonista está asumido por Marion Lipfert, soprano alemana que cantó esta obra en el Metropolitan de Nueva York y nos presenta una versión correcta, que supera las dificultades, pero a la que falta una mayor brillantez y sentido dramático, estando muy expresiva en el dúo final. Le acompañan Flaviano Labó, tenor seguro y valiente, Lydia Marimpietri, musical aunque algo distante Liu y el correcto Antonio Zerbini, dirigidos por Napoleone



Annovazzi en una versión de oficio.

Una de las mejores voces españolas es la de Ángeles Gulín que hizo una importante carrera en un repertorio siempre difíciles, de la que solo hay algún registro comercial de zarzuela, pero de la que se han recuperado algunas representaciones en vivo, aunque falten obras tan representativas como *La Gioconda* o algunos grandes títulos verdianos. Afortunadamente nos proponen dos óperas (una completa y otra en selección) de la primera época del genio italiano, y así en *Alzira*, de la RAI el 2 de enero de 1973, (GL 100.783) podemos oír su timbre, mucho más impactante al natural, y su canto valiente, pero también matizado, con un fraseo claro y explícito, y esa capacidad de integrar al público y de definir un personaje, estando acompañada por el efectivo Gianfranco Cecchele y el buen fraseo de Mario Sereni, dirigidos con discreción por Maurizio Rinaldi. La selección de *Stiffelio*, procedente de Parma en 1968 está cuidadosamente dirigida por Peter Maag y Ángeles Gulín sabe marcar las situaciones y la evolución del personaje, con su estilo comunicativo, acompañado por Gastone Limarilli, voz y poco más y Walter Alberti, discreto Stankar.

Albert Vilardell

Stradivarius Echo

## ECOS DE UNOS PRIMEROS PASOS

Más allá de la proeza técnica, de la consecución de la belleza del sonido o de la maestría (a veces ya adquiridas o por venir, eso no importa) todo era entonces menos afirmado, más cuestionable. ¿Defectos de juventud? ¿Cualidades?

Las músicas, las conocemos: fondo o base de cedeteca, fáciles, elegantes, ora campechanas ora aristocráticas, melancólicas y robustas a la vez, siempre (bien) escritas para los instrumentos, para la voz; tienen en ocasiones la galante desenvoltura de la frivolidad o se agitan en una suerte de delirio místico en el que el amor hacia Dios no esconde la angustia, luego conocen momentos tranquilos, serenos, para poder finalmente elevarse, liberadas de toda carne y de su peso.

Los intérpretes, los conocemos, sal-

vo (acaso ignorancia mía) los Antichi Instrumenti que hacen estallar con sus oboes, fagotes, clarines y timbales los colores de Graupner (Stradivarius STR 11011, Diverdi). Todos son hoy verdaderas stars: Cantica Symphonica de Maletto ofrecía un Dufay algo meditabundo, algo alejado de la visión triunfal de sus últimos CDs (*Misas Ave Regina* y *Resvellies vous con la ballata*. STR 11013); Monica Huggett, soberbia, nos descubre a un conmovedor Bagio Marini preso de una enfermedad cuyo nombre no existía todavía, la nostalgia (*Curiose invenzioni*. Galatea. Paul Beier STR 11006); el mismo Paul Beier es el solista de la música para laúd de Francesco Da Milano (STR 11010); Laura Alvini, radiante fortepiano, en la versión para cuarteto del *Concierto K. 466* de Mozart (STR 11012, con un *Réquiem* intimista en versión muda,



excelente, para cuarteto, el también excelente Aglàià); el Insieme Romano con el *Opus 2* del demasiado secreto (y demasiado célebre) Tomaso Albinoni (STR 11009); Miatello, Cavina, Naglia, etc. que fueron las voces del Concerto Italiano de Rino Alessandrini antes de formar La Venexiana de hoy (Carissimi. *Motetes, Misa y Cantata "Scolto havean"*. Le Istituzioni Harmoniche. Marco Longhini. STR 11008). Y mientras



Myto

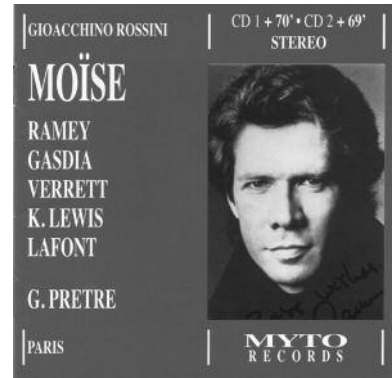
# GEOGRAFÍA LÍRICA EUROPEA

La serie Myto continúa su recorrido por los principales teatros, en esta ocasión europeos, y nos presenta un abanico de ofertas. La mejor de todas es sin duda *Moïse* de Rossini (2 MCD 083.326), dado en la Ópera de París en 1975, en su versión francesa, que cuenta con un reparto en el que destaca por encima de todos la presencia del barítono norteamericano Samuel Ramey que deleita por su sentido del canto rossiniano, por su fraseo lleno de detalles y por la prestancia de su voz, acompañado por Cecilia Gasdia, interesante soprano que tuvo un lanzamiento excesivo, pero cuando actúa con tranquilidad muestra su delicada musicalidad y su técnica, y Shirley Verrett que a pesar de la brevedad de su rol muestra su fuerza interpretativa y su identificación con el personaje de Sinaïde. Keith Lewis es un buen tenor y cumple, pero está más adecuado en otro tipo de repertorio, manteniendo su profesionalidad Jean-Philippe Lafont, al que quizá falta un cierto empaque, todos bajo la dirección de Georges Prêtre, que muestra capacidad de contrastes, cohesión y sabe expresar las distintas situaciones.

Procedente de Turín es la versión de *Falstaff* (2 MCD 062.323) de 1966, protagonizado por Tito Gobbi, artista que a pesar de no estar dotado de unos medios muy bellos, sabe adentrarse en el fondo del ridículo personaje, remarcando su afán de conquistador, fracasado, y en el fondo su carácter iluso, pero con gran humanidad. Está acompañado por la efectiva Ilva Ligabue, como Alice, los musicales Lidia Marimpietri y Agostino Lazzari, dando vida a los jóvenes enamorados, quedando Walter Alberti como discreto Ford, y dirigidos con oficio por Mario Rossi. Como bonus se

incluyen fragmentos de *La forza del destino*, por el buen hacer de Ilva Ligabue, la lección de canto de Carlo Bergonzi y la nobleza de Nicolai Ghiaurov, en la inauguración de la Scala en 1965.

Las dos siguientes propuestas también proceden de la Scala. La primera fue *Anna Bolena* (2 MCD 062.324) que aunque no se indica, creo que es de 1982, estando el papel protagonista a cargo de Montserrat Caballé, en un rol que el público milanés había visto por María Callas y sus seguidores desgraciadamente lo recordaron. Ello coincidió además que la soprano catalana anuló la primera representación y como se evidencia en estos discos cuando finalmente actuó no estaba del todo recuperada. Los resultados fueron irregulares, con momentos en que se notaba su situación y en otros surgía la gran cantante, como ocurre en la escena final. El resto del reparto está integrado por Elena Obraztsova con su bella e impactante voz, en un repertorio que no es el suyo, Paul Plishka, correcto, pero con una prestación genérica y Antonio Savastano que supera las dificultades de su papel, todos bajo la cuidada batuta de Giuseppe Patané. El otro registro es la versión de *Tannhäuser* (3 MCD 062.325) en 1967, con Wolfgang Sawallisch en el foso, que muestra su profundo dominio de una obra que dirigió muchas veces, sabiendo contrastar los momentos más expansivos, con los más intimistas, los más alegres junto a los más tristes y apoyando a los cantantes. Entre estos destacan Sena Jurinac, que sabe evolucionar desde la alegría a la pena, remarcando su carácter inocente, pero también sereno y su total entrega, y Martti Talvela que impacta no sólo por la potencia vocal, sino por la nobleza y calor de su



línea. El protagonista está a cargo de Hans Beirer, tenor con una voz plena y un registro agudo brillante, aunque en esta ocasión luce menos, con un estilo algo superficial, completando el reparto la sensual Janis Martin, como Venus, y Victor Braun, más interesante por su fraseo que por sus medios. Se incluye como complemento una interpretación, en su estilo, de fragmentos del primer acto de *Stegfried*.

De otra ciudad italiana, Roma, proceden las dos últimas propuestas, en las que destacan nuevamente los directos. En *Aida* (2 MCD 062.327) dada en 1966, Oliviero de Fabritius muestra su dominio de la partitura, su capacidad de sacar lo mejor de la orquesta y su conocimiento del mundo verdiano, fraseando en aquellas escenas más líricas, dando fuerza en las más dramáticas y ampulosidad a los momentos de masas. Leontyne Price ha sido una de las mejores Aidas de su generación, como se puede comprobar en esta función donde la voz surge plena, densa y bella y es capaz de remarcar la evolución del personaje, con sus miedos y deseos, brillando tanto en la expresión como en los momentos más comprometidos. Del resto del reparto, lo más interesante es el Amonasro de Mario Zanasi, bien definido, completando el reparto Giorgio Casellato-Lamberti, bien vocalmente, pero lineal en la expresión y Mirella Parutto-Boyer, correcta sin más. La otra interesante dirección la encontramos en *Der Freischütz* (2 MCD 061.322) el año 1973 en Roma y corre a cargo nuevamente de Wolfgang Sawallisch, que diferencia claramente los momentos líricos y alegres, de aquellos de mayor densidad dramática, contrastando las situaciones. El reparto mantiene una alta calidad con Margaret Price, elegante y con una descripción de la enamorada Agathe, Helen Donath, risueña y divertida Ännchen, James King, atormentado y brillante Max y Karl Ridderbusch, profundo y envolvente Kaspar. Se complementa la visión sobre Sawallisch con unos fragmentos del inicio de *Tannhäuser*, muy sensual, con René Kollo y Mignon Dunn.

las *Sonatas* de Haendel (STR 11007) encuentran con Triple Concordia a sus intérpretes —exactos, con buen gusto, saben ser discretos y a la vez mantener la tensión y la atención— la muy secreta y muy misteriosa diva del barroco, Roberta Invernizzi (*Lucrezia*. Cantatas y sonatas de cámara. Con el Retablo Barocco. STR 11002), devuelve a Haendel la juventud de sus años italianos, reinventa ese Haendel que no había adquirido la barriga inglesa y cervecil, ese autor de una música sin traza alguna de *bodybuilding*, irradiando una belleza ambigua (la música y el compositor) capaz de hacer zozobrar el corazón del cardenal Pamphili, convertido en poeta para la ocasión. El placer de la escucha es total; misterio de la memoria, todo aparece intacto, como si el tiempo, sobre tales acontecimientos, no tuviera poder.

Asentado su éxito popular, las marionetas *burattini* saltaron desde las plazas a la escena (por primera vez en el Teatro Angelelli de Bolonia en 1610) y a

las villas aristocráticas (las venecianas de Palladio ofrecían la más suntuosa de las arquitecturas para esa nueva forma de espectáculo). Banchieri fue uno de los primeros en desarrollar, en realidad crear, esa ópera ambulante y fácilmente desmontable. Su CD (*Pazzia senile Saviezza giovanile*. Delitix Musicæ. Marco Longhini. Stradivarius STR 35704) relata las aventuras y desgracias amorosas de Pantalone dei Bisognosi: bonito *tour de force* de estructura (narrativa y musical) en la que Pantalone forma pareja con otro personaje de esa *commedia dell'arte* quien a su vez se empareja con otro en el número siguiente y eso sigue hasta el reencuentro con Pantalone que cede su puesto a su pareja y etc. en un sinfín de combinaciones sutiles y complicadas, fantásicamente inteligentes, inteligentemente frenéticas, frenéticamente alegres, alegremente irónicas, irónicamente delicadas, delicadamente fantasiosas...

Pedro Elías Mamou

 Albert Vilardell  
 scherzo

Ponto

## EN OTRA LENGUA

Los comentarios que hacía en las reediciones de Gala son también aplicables a esta propuesta, con el añadido de las óperas que no están en su idioma original, lo que diluye algo el espíritu de la obra. Este es el caso de *Dialogues des carmelites* cantada en alemán en Viena el 8 de noviembre de 1961 (PO 1041) donde, a pesar de contarse con cantantes de mérito, el carácter místico e intimista de Poulenc queda algo desleído y además a la versión de Berislav Klobucar le falta una mayor profundización y dominio de la ópera francesa de la época. Entre los cantantes, hay que destacar la musicalidad de Emmy Loose como Blanche, el carácter de Elisabeth Höngen como Piora y la entrega de artistas como Hilde Zadek, Christel Goltz, Rosette Anday, Anneliese Rothenberger y Murray Dickie.

También de Viena es *Idomeneo, re di Creta*, en la función del 14 de marzo de 1971 (PO 1044), donde destacan las protagonistas femeninas, con la musical Ilija de Lisa della Casa y la densa Elettra de Sena Jurinac, que años antes había cantado el personaje de Ilija, que sabe reflejar el carácter vengativo de la joven. El protagonista masculino está a cargo de Waldemar Kmentt, que cumple pero no domina el estilo, junto al también tenor Werner Krenn, en Idamante, rol que cantan mezzos, simplemente correcto, siendo destacable el Gran Sacerdote de Manfred Jungwirth, con una dirección profesional de Jaroslav Krombholc.



*La vestale* es una obra que hasta su recuperación por Maria Callas era poco representada y a partir de entonces algunas sopranos, como Leyla Gencer o Montserrat Caballé, la introdujeron en su repertorio, contribuyendo todo ello a su mayor difusión. La función que ahora se edita procede de la RTF y se dio en París en 1976 (PO 1038), destacando La Grande Vestale de Nadine Denize, que convence por fraseo y estilo. La protagonista está a cargo de Michele Le Bris, soprano musical y correcta, pero limitada tanto en sentido dramático como en la diferenciación evolutiva de la sacerdotisa, estando acompañada por los discretos

Robert Dumet y Claude Meloni y la buena línea de Jacques Mars, con una dirección cuidada aunque algo homogénea de Roger Norrington. Como bonus se incluyen unos fragmentos de la misma obra, a cargo de María Casula, dueña de una voz más adecuada y mayor comunicabilidad.



Antonietta Stella ha sido una interesante soprano *spinto*, cuya carrera quedó algo oscurecida por las dos grandes divas italianas de la época. En 1949 triunfó en el Concurso de Spoleto y ya en 1951 era protagonista de *La forza del destino* en Roma y esta producción de Amsterdam de 3 de septiembre del mismo año (PO 1037). Estaba en sus primeros años de carrera y ya mostraba las virtudes que le hicieron triunfar en los grandes teatros, si bien le faltaba redondearlas, su técnica era buena pero la zona alta mejoró después. Ya da aquí carácter a la protagonista, pero le falta una mayor profundización, aunque su versión es interesante para ver la evolución de una cantante. José Soler era un tenor uruguayo seguro y valiente, con un canto algo extrovertido, mientras que Rolando Panerai, con una voz algo lírica muestra su capacidad de fraseo. Completan el reparto los discretos Amalia Pini, como Preziosilla, y Enzo Feliciati, como Padre Guardiano, y el buen estilo de Melchiorre Luise como Fra Melitone, siendo dirigidos con oficio por Argeo Quadri. Se complementa el álbum con fragmentos de dos versiones de la misma obra, una en alemán donde destaca Helge Rosvaenge y otra de Londres con la interesante Gilda Cruz Romo y el tenor verdiano por excelencia, Carlo Bergonzi.

*Rienzi* es la tercera ópera de Wagner y su catálogo discográfico es limitado y por ello es interesante una nueva grabación como la que nos ocupa, procedente de la BBC North, de fecha 27 de junio de 1976 (PO 1040). Lo más interesante de esta versión es la dirección de Edward Downes que consigue un importante equilibrio entre los momentos descriptivos y los más dramáticos, en una obra que tiene una cierta influencia de la *grand opéra* francesa y el reparto



está integrado por un conjunto de profesionales correctos, donde John Mitchinson es un protagonista valiente y expresivo, al que le falta mayor densidad, Lois McDonald canta Irene con musicalidad, pero falta una cierta fuerza y Lorna Haywood da vida al infortunado Adriano con una válida línea, pero con un sentido dramático excesivamente contenido.



La última propuesta incluye dos obras de Weber, *Der Freischütz* y *Oberon*, (PO 1045). En la primera, dada en Roma el 27 de enero de 1973 y que ha sido recientemente editada por Myto, encontramos un reparto interesante con Margaret Price, que sabe reflejar los miedos y el amor de forma muy expresiva, Helen Donath, que capta el carácter juvenil y algo alocado de Anchen, mientras que James King da vitalidad a Max, expresando sus dudas y miedos y Karl Ridderbusch da vida al atormentado y rencoroso Kaspar, todos dirigidos por Wolfgang Sawallisch con su habitual conocimiento de las partituras. *Oberon* es la última obra del compositor y su vida teatral no ha tenido la fortuna que merece, ya que tiene momentos muy bellos, aunque el lastre de un libreto fantasioso, pero con acción limitada, le priva de un mayor éxito. El reparto de esta versión del 7 de febrero de 1973, en Roma, tiene cantantes correctos, pero con voces excesivamente líricas para la obra, como es el caso de Werner Hollweg y Joseph Hering, destacando la correcta Rezia de Ingrid Bjoner y la musical Fatima de Julia Hamari, con una dirección profesional de George Alexander Albrecht.

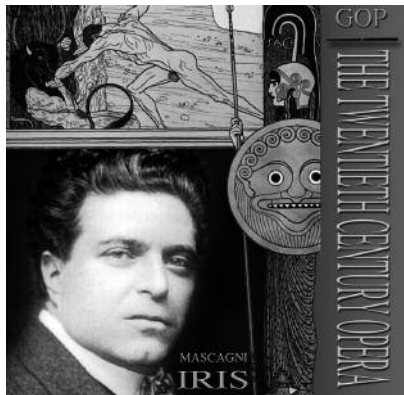
Albert Vilardell



Great Opera Performances

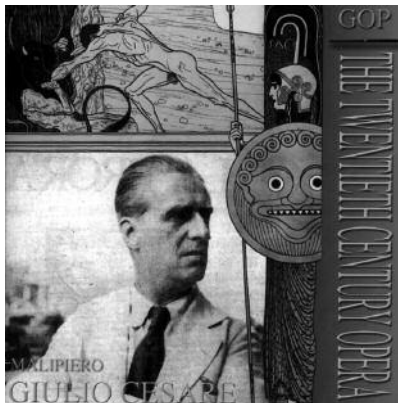
# CUATRO COMPOSITORES ITALIANOS

Propone GOP (distribuidor: LR Music) cuatro óperas de igual número de músicos que abarcan cuarenta años compositivos de la contemporaneidad

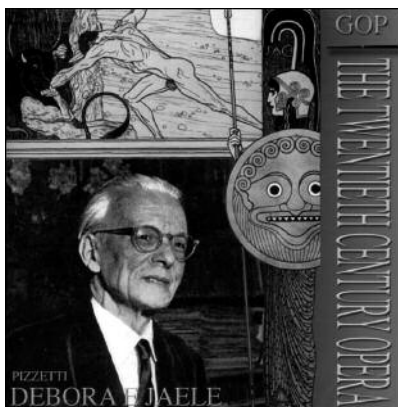


lirica italiana. *Iris* de Mascagni (GOP 66.257), estrenada en 1898, responde a la moda orientalista, en este caso "japonesista" que culminará un lustro después con la *Butterfly* pucciniana. Nada que ver esta historia de seducción con otros títulos mascagnianos precedentes como *Cavalleria* o *L'amico Fritz* ni sucesivos como *Amica* o *Il piccolo Marat*. Teatralmente algo inerte, la partitura cuenta con momentos muy ambiciosos, como al *Himno al sol* que la abre (donde el Coro de la Ópera de Roma de 1956 no está a la altura de lo exigible), y otros dentro de la mejor tradición operística italiana, como la bonita serenata de Osaka o las intensas páginas solistas destinadas a la protagonista. Dirigida por Gavazzeni con un interés y un mimo apreciables, la versión cuenta con tres elementos que la distinguen: Clara Petrella, tan italiana de colores y personalidad, el calidísimo Giuseppe Di Stefano que, aunque acusando ya un registro agudo problemático es capaz de dar a cada frase un contenido sustancioso, y la imponente presencia de Boris Christoff, el padre ciego de Iris que da un relieve inusitado, como era de esperar, a su parte. Merece la cita el sinuoso *Kyoto*, de acuerdo a su negativa personalidad, de Saturno Melletti. Es la única de las cuatro óperas que ha merecido registros discográficos "oficiales".

Veinte años más joven que Mascagni y con quien compartió casi seis décadas de existencia, Giovanni Malipiero compuso numerosas óperas, muchas inspiradas en autores relevantes, entre ellas este *Giulio Cesare* estrenado en Génova en 1936 (GOP 66.358), sobre un propio libreto a partir de la obra de Shakespeare. El lenguaje vocal del compositor sigue de cerca el texto original exigiendo de sus cantantes una dicción nítida, siendo a menudo la cuidada elaboración orquestal la encargada de transmitirnos con mayor ahínco el desarrollo y los acontecimientos del drama. Magnífico el trabajo de Nino Sanzogno al frente de la RAI milanesa de 1956 y aceptable la



labor vocal de su protagonista baritonal Anselmo Colzani (a quien la entrega dedica el bonus con fragmentos de varias óperas verdianas). Silvana Zanolli da a Calpurnia unos climas que recuerdan a menudo los que podría dar la Olivero y, en medio de un extenso reperto de figuras bien conocidas de la época, destacan el soberano Bruto de Renato Capecchi y el Cassio de Afro Poli. Aldo Bertocchi aprovecha moderadamente su importante soliloquio del acto II *Possente Cesare*.



El lenguaje de Ildebrando Pizzetti recuerda al de su casi contemporáneo Malipiero (se llevaban entre sí casi tres décadas), aunque sea más austero y menos complaciente, sin que resulte nunca monótono ni agobiantemente plúmbeo. Su *Debora e Jaele* de 1922, con libreto propio a partir de la *Biblia*, no ha alcanzado la difusión (relativa) de otras obras posteriores en treinta años como *Assassinio nella cattedrale* o *La figlia di Jorio*. Una oportunidad que se nos ofrece (GOP 66.254) de acercarnos a una música honestamente escrita, fiel a sus ideales artísticos y que es capaz de infundir en los oyentes tanto interés como rechazo. Gavazzeni fue uno de los defensores más ardientes del maestro parmesano y encontrarlo aquí al frente de la RAI milanesa de 1952 es una garantía de profesionalidad e interés por la labor. En el amplio reperto, donde de

nuevo encontramos a viejos conocidos como Melletti, Calabrese, Campi, Caselli, Maionica, Amadini, destacan la soberbia mezzo Cloe Elmo como Debora y la otra vez estupenda Clara Petrella, intensa en el canto y en el decir, como Jaele. Gino Penno, tantas veces compañero de Callas en cometidos que le sobrepasaban un tanto, demuestra su siempre buen hacer, con medios líricos de cierto impacto sonoro, como Sisera.



Riccardo Zandonai, tres años menor que Pizzetti y que moriría cinco años antes que Mascagni, es el que mejor supo anar tradición italiana del s. XIX con la impuesta modernidad del XX. Más decidida o convencionalmente "operístico" que Pizzetti o Malipiero, de más exuberante melodismo, sus dos obras más destacadas, *Francesca da Rimini* y esta reedición que propone GOP, *Giulietta e Romeo* (66.352), merecerían mayor difusión de la que tienen. La correcta lectura de la RAI milanesa dirigida por un profesional del oficio de Angelo Questa encuentra en Anna Maria Rovere una protagonista digna y en Angelo Lo Forese un compañero no tan a su altura pese a que reincidiera como Romeo en otra versión discográfica posterior, realizada en 1961. Papel que fuera estrenado por Miguel Fleta, ofrece al protagonista grandes oportunidades como cantante y como *diseur*, que no desaprovecha del todo Lo Forese, pese a su algo ingrato timbre, volcando todo su interés en el *Giulietta son io*, tan querida de Mario del Monaco y que, últimamente, nos recordó Roberto Alagna. Igualmente la soprano Rovere, que tiene *in* mente a Tebaldi sin duda, con la que comparte un timbre hermoso y cálido en el registro centro-grave, hace creíble su personaje. Impone su presencia, como suele hacer siempre, Renato Capecchi como Tebaldo. Ninguna grabación viene con el libreto, ni siquiera el original italiano, lo cual dificulta sin duda su difusión. Lástima: la experiencia merece la pena, dado que además la toma sonora de la cuatro óperas es aceptable.

DISCOS  
CRÍTICAS de la A a la Z**BACH:**

**Fantasia cromática y fuga en re menor BWV 903. Coral Num komm, der Heiden Heiland BWV 659. Toccata en re mayor BWV 912. Coral Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ BWV 639. Preludio y fuga en la menor BWV 543. LISZT: San Francisco de Paula caminando sobre el agua S. 175, nº 2. Soneto 104 de Petrarca. La góndola lúgubre. Vals Mefisto nº 1.** LISA DE LA SALLE, piano.

NAÏVE V 5006. DDD. 75'32". Grabación: Sion, XII/2004. Productor: Jean-Pierre Loïsil. Ingeniero: Jean-Claude Gaberel. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Con tan sólo diecisiete años de edad, la pianista gala intenta hacerse un hueco en el panorama internacional. Y lo hace con la frescura y desparpajo de la juventud. Su primer disco, dedicado a Ravel y Rachmaninov, fue publicado hace tres años y ya mostraba las cualidades técnicas que refrenda aquí. Su pianismo es elegante, matizado. Deudor en muchos sentidos de su compatriota Hélène Grimaud, aunque todavía le quede un largo camino que recorrer hasta madurar del todo.

Bach, canónico en su concepción, resulta transparente y poco afectado. Poco tendente al dramatismo, como se puede comprobar en los dos corales incluidas, de los que mantiene cierto distanciamiento afectivo. Estructuralmente está muy bien resuelto, aunque carezca de la grandeza de otras opciones.

A Liszt le dedica lo mejor de su virtuosismo. Una articulación precisa y una técnica depurada le permiten exhibir unos medios espectaculares, aunque, en el fondo, no dejan de ser fuegos de artificio. La *Góndola*, por ejemplo, carece de la brumalidad y misterio necesarios. No se aprecia una lectura entre líneas. Todo resulta demasiado plano, demasiado obvio.

Carlos Vilchez Negrín

**BACH:**

**Oratorio de Pascua. Oratorio de la Ascensión.** YUKARI NONOSHITA, soprano; PATRICK VAN GOETHEM, contratenor; JAN KOBOW, tenor; CHIYUKI URANO, bajo. BACH COLLEGIUM DE JAPÓN. Director: MASAOKI SUZUKI.

BIS SACD-1561. 70'28". Grabación: Kobe, V/2004. Productora: Marion Schwebel. Ingeniero: Jens Braun. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Tras los excelentes resultados logrados en el de *Navidad* hace siete años (véase SCHERZO, nº 135, pág. 81), se esperaba con interés los otros dos que completan la integral de oratorios bachianos, paralela (junto con muchas otras obras corales, orquestales e instrumentales) de la de las cantatas. Como sucede en esta última, los solistas han ido cambiando con el paso del tiempo: de hecho, de los del oratorio mayor ninguno repite y la incorporación de los dos occidentales a la empresa es muy reciente. Y precisamente por este lado se produce la mayor flaqueza del disco, pues en las sendas arias que le corresponden pero muy especialmente en la del *Oratorio de la Ascensión* (más tarde el *Agnus Dei* de la *Misa en si menor*) el contratenor Patrick Van Goethem, ni por timbre afalsetado, ni por afinación, ni por musicalidad, acaba de dar la talla a que Robin Blaze, por ejemplo, nos tiene acostumbrados. Sin llegar tampoco a los niveles de un Gerd Türk, Jan Kobow halla mejor acomodo en unas versiones en las que de todos modos lo realmente glorioso lo aportan unos coros y una orquesta a los que Masaaki Suzuki extrae prestaciones llenas de energía festiva. Como en la *Pasión según San Juan* y según parece es norma en él, en el *Oratorio de Pascua* ha escogido la última redacción, también de 1749.

Alfredo Brotons Muñoz

**BALADA:**

**Sinfonía nº 5 "Americana". Prague Sinfonietta. Divertimentos. Quasi un pasodoble.** REAL ORQUESTA SINFÓNICA DE SEVILLA. Director: EDUARDO ALONSO-CRESPO. NAXOS 8,557749. DDD. 63'29". Grabación: Sevilla, I-II/2005. Productora e ingeniera: Eleanor Walton. Distribuidor: Ferysa. **PE**

Este compacto nos presenta dos obras que se graban por primera vez, ambas de 2003, la *Sinfonía nº 5 "Americana"* y la *Prague Sinfonietta*, dos obras que para el propio compositor "representan en su estructura básica, una transformación a la manera surrealista". En la primera, el lenguaje es, según Balada, "una simbiosis que mezcla la vanguardia con sonidos tradicionales y étnicos", algo que el oyente capta de inmediato nada más empezar a escuchar el intensamente dramático primer movimiento (un

**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 €



recuerdo a las víctimas de los atentados del once de septiembre en Estados Unidos). Después, en el segundo movimiento hay ecos de un canto espiritual negro tal como reconoce Balada, un fragmento éste que expresa la esperanza tras la tragedia, mientras que el tercero es ya la expresión de una "felicidad apoteósica", de claro carácter danzable y con sonoridades muy americanas. Para Balada, esta obra "es como un viaje de lo abstracto a lo étnico", y aún añadiríamos que vendría a ser un trayecto que parte del caos más devastador para llegar a la felicidad y a la esperanza. Especialmente interesante resulta el tercer movimiento, muy colorista y, sin duda, punto álgido de esta muy interesante sinfonía.

La *Prague Sinfonietta*, destinada a una orquesta checa que la estrenó en la localidad ampurdanesa de Torroella de Montgrí, representa un curioso encuentro entre la música de Mozart (autor de la célebre *Sinfonía "Praga"*) y Vicenç Bou, popularísimo compositor de sardanas. La convivencia de estas dos músicas tan distintas se explica, pues, por las circunstancias que rodearon su estreno, ya conocidas de antemano por Balada. La obra es una pura delicia, casi neoclásica y casi popular, pero sin ser del todo ni lo uno ni lo otro, pues es una composición muy personal con esos dos referentes bien presentes en todo momento y siempre tratados con gran originalidad y más allá del *pasticcio* o del mero *collage*.

Algo anteriores son los tres *Divertimentos*, de 1991; cada uno de ellos presenta una particularidad en cuanto a la emisión del sonido por parte de los arcos: el primero, *pizzicato*; el segundo, con armónicos; y el tercero, con arco. Entronca, por una sonoridad cercana al neoclasicismo (especialmente en el primer movimiento) y por la claridad en lo constructivo con la obra anterior, si bien una y otra pertenecen a mundos sustancialmente distintos. Y termina el programa con *Quasi un pasodoble*, de 1981, "un divertimento orquestal en donde la sugerencia del pasodoble es intermitente" y en el que conviven, característica del Balada de los últimos años, "lo nuevo y lo viejo". Muy interesante y variado este compacto magníficamente interpretado por una orquesta cuyo prestigio va consolidándose tal como merece.

Josep Pascual

#### BEETHOVEN:

**Sinfonías n.ºs 2 y 3.** ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE SAARBRÜCKEN. Director: STANISLAV SKROWACZEWSKI. 2 CD OEHS OC 522. DDD. 32'40" y 49'32". Grabaciones: Saarbrücken, I/2005 (la n.º 3 en vivo). Productor e ingeniero: Thomas Raisig. Distribuidor: Galileo MC. **PM**

Es una verdadera lástima que este par de compactos tenga una duración que, en estos tiempos que corren, no dudáramos en considerar como impresentable, porque lo que contienen es muy bueno a pesar de que, evidentemente,

no sea originalísimo ni suponga una aportación fundamental ni a la discografía en general ni a la beethoveniana en particular. Ciertamente se trata de una versión más de dos sinfonías de Beethoven y las referencias —y las preferencias de cada uno— no se mueven, pero estamos ante interpretaciones de primera fila. Por lo primero (la duración de cada uno de los compactos) y por lo segundo (por el repertorio, trilladismo, elegido), es lógico que este par de discos pase inadvertido entre las montañas de versiones que existen de una y otra sinfonías. El propio Skrowaczewski explica en las notas adjuntas a la grabación su concepción del repertorio en aspectos tales como los *tempi* elegidos a partir de las ya casi eternamente discutidas indicaciones metronómicas, del equilibrio entre las distintas secciones y familias de la orquesta, sobre la conveniencia o no del empleo de instrumentos "modernos" (que lo resuelve muy brevemente) y alguna cosilla más, aunque lo que importa es el resultado y, lo dicho, se trata de dos versiones estupearas de estas dos sinfonías magistrales. En cuanto al estilo, y como ya viene siendo habitual, Skrowaczewski opta por una claridad casi clásica en la *Segunda*, mientras que la *Tercera* resulta más densamente sinfónica y dramática. En todo caso, el clasicismo de una y el aliento romántico de la otra se relacionan, como no puede ser de otra manera, en estas versiones que se deben a un director que, sin duda, las concibe no como entes aislados sino como parte de un ciclo.

Josep Pascual

#### BRAHMS:

**Tríos opp. 36 y 40.** TRÍO ABEGG. STEPHAN KATTE, trompa. TACET 147. DDD. 65'31". Grabación: Bad Krozingen, 2005. Productor: Andreas Spreer. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Este disco, sin duda, es un buen ejemplo de cómo las obras pueden cambiar, dependiendo de los *tempi* y del carácter y nervio que los ejecutantes puedan imprimir en las partituras. El caso que nos ocupa es el del Trío Abegg y sus interpretaciones de Brahms. Esta formación utiliza instrumentos históricos que permiten la audición de las obras de diferente manera. Aunque su manera de ver al compositor de Hamburgo, al menos en las obras aquí incluidas, no es ágil ni ligera, sino más bien pesante y poco dinámica. Nos explicaremos, ya que todos los componentes de la formación parece que adolecen de lo mismo. Los *tempi* escogidos por los intérpretes, raramente enérgicos, no acaban de avanzar, bloqueando el espíritu de la música, impidiendo que ella se desarrolle naturalmente. Y claro, esto influye en el carácter de la misma. Parece que los músicos entienden a un Brahms conformista (insistimos, tras la escucha de este CD), lo que no tendría que confundirse con nostálgico ni ensoñador. Este es un

Brahms sin aspiraciones, sin un fuego interior como espíritu conductor. Aparte de lo dicho, es de justicia decir que la calidad de los músicos participantes es más que buena, tanto individualmente como en grupo. Destacamos el sonido del trompista Stephan Katte que es dulce, sobrio, cálidamente expresivo, al igual que su fraseo, que es bello. La formación constituye un conjunto sólido, eso sí, aunque estas no sean unas versiones para quitar el sueño.

Emili Blasco

#### BRAHMS:

**Cuartetos con piano n.ºs 1-3.** ISABELLE FAUST, violín; BRUNO GIURANNA, viola; ALAIN MEUNIER, violonchelo; DEREK HAN, piano. 2 CD BRILLIANT 93040. DDD. 71'53" y 45'34". Grabación: Sion, VIII/1996. Productor e ingeniero: Judith Sherman. Distribuidor: Cat Music. **PE**

**Cuartetos con piano n.º 1-3.** TRÍO BEAUX ARTS. WALTER TEMPLER, viola. 2 SACD PENTATONE PTC 5186 151. SACD. 72'49" y 48'38". Grabación: La Chaux de Fonds, VI/1973. Productor: Wilhelm Hellweg. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Fuera de un precedente mozartiano, la verdad es que cuando en 1860 Brahms emprendió la composición de su *Cuarteto con piano n.º 1 en sol menor, op. 25* no contaba con muchos modelos que le sirvieran de guía. Quizá por eso mismo se decidió a abordar tan infrecuente combinación musical, pues bien sabida es la resistencia del maestro hamburgués a abordar aquellas formas consagradas por la tradición, como la sinfonía y el cuarteto de cuerda, en las que veía demasiados "gigantes" marcándole el paso, Beethoven el primero. Tan a gusto debió sentirse con este primer cuarteto con piano, que casi de inmediato escribió un segundo, en la tonalidad de la mayor y con el número de *Opus 26*, que fue acabado en 1861. Cuarteto con piano que, como es habitual en Brahms, quien solía escribir paralelamente obras para la misma formación, pero de carácter contrapuesto, abandona la extroversión y dinamismo del primero para hacerse más poético en cuanto a expresión. Aun llegaría una tercera partitura de estas características, en 1875, el *Cuarteto con piano en do menor, op. 60*, una de esas obras maestras de la madurez brahmsiana que sobresalen tanto por su magisterio técnico y constructivo como por su aliento poético, contenido al mismo tiempo que cálido y lleno de sentimiento, pero sin abandonarse nunca al sentimentalismo.

Coinciden ahora en el mercado dos integrales muy diferentes, y ello en todos los sentidos (económico incluido), de estas tres creaciones. En el fondo, se trata de dos formas distintas de abordar esta música: por un lado, la del Trío Beaux Arts, reforzado por el viola Walter Templer, que aporta un sonido denso, poderoso, bien empastado, que en algunos momentos adquiere un aliento sinfónico; por otro, el del con-

junto formado por la violinista Isabelle Faust, el viola Bruno Giuranna, el violonchelista Alain Meunier y el pianista Derek Han, que opta por un enfoque en el que las líneas instrumentales aparecen más individualizadas, el sonido es más cortante, las texturas más ligeras y los tiempos más vivos, otorgándose un mayor relieve al ritmo que a la pura melodía. Son dos formas contrapuestas de entender unos mismos pentagramas, ni mejores ni peores, simplemente diferentes. En este caso, la decisión de escoger una u otra dependerá en última instancia del gusto personal de cada cual. Puesto en esa disyuntiva, quien esto suscribe seguramente se inclinaría por la segunda de las lecturas, sin duda menos expansiva y pasional que la primera en el plano expresivo, pero precisamente valiosa por eso, por "ir más al grano" y no olvidar el componente puramente formal de las composiciones, ese magisterio en la construcción instrumental que es una de las claves de Brahms. El que el estuche cueste, como es tradicional en Brilliant, menos de cuatro chavos, puede ser otro aliciente... Aunque en cuanto a sonido, la versión de Pentatone gana claramente, si bien aquí cabe hacer una pequeña aclaración, pues estamos ante un SACD grabado en la década de 1970. O, mejor dicho, ante un disco grabado por Philips Classics con un, entonces, innovador sistema de cuatro canales que garantizaba una calidad sonora muy superior a la del estéreo, pero que fue incapaz de imponerse a causa de unos sistemas de reproducción domésticos que iban muy por detrás de los de grabación. Pentatone ha rescatado las cintas originales, y eso es lo que nos ofrece aquí. El trabajo realizado por los técnicos del sello discográfico es excelente, por lo que sólo cabe felicitar por la recuperación de estos cuartetos tal y como fueron concebidos por los ingenieros de Philips y los miembros del *Beaux Arts*. Lo dicho, aunque uno acabe inclinándose hacia la versión de Brilliant, ambas interpretaciones son muy dignas de ser tenidas en cuenta.

Juan Carlos Moreno

#### **BRASS:**

**Música de cámara, vol. 1.** MONIKA STÖHR, piano; HUGO NOTH, acordeón; SUSANNE SCHÜTZ, violín; KRISTI BECKER, piano; GEOFFRY WHARTON, violín; ROMAN GUGGENBERGER, violonchelo.

COL LEGNO WWW 20235. DDD. 74'31".

Grabaciones: 1999-2004. Productor: Wulf Weinmann. Ingenieros: Wilfried Hauer, Winfried Mesmer. Distribuidor: Diverdi. **PM**

La música del compositor norteamericano Morton Feldman y las filosofías orientales, son los elementos clave para comprender la obra de Nikolaus Brass (1949). Estas influencias se traducen en una música estática y enigmática, que fluye con pocos sobresaltos, y que tiene como objeto principal el absorber al oyente

mediante sus largos y lentos procesos discursivos. Es por lo tanto la mayor predilección de este compositor nacido en Lindau, la de crear un efecto hipnotizador con su música ayudado muchas veces del poder de la reiteración.

El presente disco de Col Legno, recoge una muestra de las obras del compositor escritas entre 1999 y 2003. Se trata de tres obras para plantillas reducidas y de marcada voz personal, en donde se aborda la composición desde diferentes puntos de vista aunque siempre dejando en su música una impronta propia de estructuras interrumpidas y de frases entrecortadas.

*A due*, compuesta en el 2003, constituye la pieza más interesante del disco. En ella, las sonoridades de un acordeón y de un violín pugnan por fundirse en una misma sustancia sonora. Una música queda e insistente estructurada en cuatro movimientos encabezados por títulos de carácter poético extraídos de la novela de Yasushi Inoue *My mother*. Son las suyas, notas tenidas susurrantes, silbidos —en la segunda de las piezas de nombre *Bajo el resplandor de la luna*—, así como sonoridades huecas y planas que concentran su mayor logro en la evocadora tímbrica resultante.

La pieza con que comienza el disco, *Void*, para piano solo (1999), se despliega en repeticiones de frases intermitentes, construidas a partir de vacíos sonoros. Una confrontación entre la vacuidad y la presencia, que despliega su mayor tensión en amplios *clusters* en fortísimo que acaparan gran parte del espacio sonoro. Un momento de especial interés es aquél en que la dialéctica se hace más intensa cuando tras violentos y abruptos estallidos de sonoridad, unas pocas notas, en un plano sonoro inferior, permanecen constantes evocando, paradójicamente, el vacío.

En *Trío*, escrito en 1991, para piano, violín y violonchelo, Brass establece dos partes, divididas a su vez en veintidós micro-secciones, en donde se exponen retazos de material musical que pugnan por aunarse. Con una duración de treinta y seis minutos, constituye la pieza de mayor duración del disco. En ella se propone la experiencia de vivir un tiempo estático, paralizado, con una fuerte presencia de silencios como elemento generador de tensión entre el sonido y la ausencia del mismo.

Todas las piezas del disco requieren tiempo y paciencia para su escucha. Una escucha atenta y repetida para poder adentrarse en el universo de Nikolaus Brass, en donde se prefiere la sencillez a la grandilocuencia y la concentración al puro artificio.

Miguel Morate

#### **BRUCKNER:**

**Sinfonía nº 5.** ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÚNICH. Director: GÜNTER WAND.

PROFIL PH 06012. DDD. 75'41". Grabación: Múnich, 29-XI y 1-XII-1995 (en vivo).

Producción: Filarmónica de Múnich. Distribuidor: Gaudisc. **PM**

#### **BRUCKNER:**

**Sinfonía nº 8. SCHUBERT: Sinfonía nº 8.**

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÚNICH. Director: GÜNTER WAND.

2 CD PROFIL PH 06008. DDD. 61'54" y 54'40".

Grabación: Múnich, 13/16-IX-2000 (en vivo).

Producción: Filarmónica de Múnich. Distribuidor: Gaudisc. **PM**

No sabemos si ésta es otra *Edición Günter Wand* distinta a la que Profil Hänssler venía publicando hasta la fecha, ya que estos dos volúmenes llevan los números 1 y 2 que anteriormente correspondían a CD de Mozart (vol. 1) y Messiaen-Webern-Fortner (vol. 2). Igual es una publicación enteramente dedicada a Bruckner que lleva su numeración propia. En fin, sea como fuere, aquí tenemos dos espléndidas recreaciones de los últimos años del viejo maestro, en esta ocasión al frente de una orquesta singularmente bien preparada para este autor, nada menos que la orquesta de Celibidache, todavía vivo cuando se interpretó la primera de las obras reseñadas. Ambas, *Quinta* y *Octava*, siguen las pautas de otras versiones de Wand con diversas agrupaciones que ya hemos comentado desde estas páginas (WDR de Colonia, NDR de Hamburgo, SWR de Stuttgart y Filarmónica de Berlín, de todas existen grabaciones en CD y DVD), esto es, lecturas claras, ligeras, luminosas, coherentes, orgánicas, intensas e impecablemente concebidas y tocadas. La Filarmónica de Múnich responde de modo admirable a los dictados de Wand (que siempre exigía más ensayos de los habituales y siempre le eran concedidos) hasta el punto de parecer su orquesta de toda la vida, y aunque en algún momento puntual (codas finales de ambas *Sinfonías*) se echa de menos el supremo refinamiento y la pasmosa claridad del máximo recreador de las obras (Celibidache, naturalmente), se nota una especial afinidad o *química*, para expresarlo en lenguaje cinematográfico, entre obras, director, orquesta y público, y por supuesto que salta la chispa en estos dos soberbios conciertos brucknerianos imprescindibles para cualquiera que disfrute con el "mayor sinfonista de todos los tiempos", como el propio Wand y Celibidache acostumbraban a repetir. Sobria e impecable realización de la *Incompleta* schubertiana. Tomas sonoras impecables, comentarios en alemán e inglés y precio medio. Excelentes publicaciones que merecen toda la atención del buen aficionado.

Enrique Pérez Adrián

#### **CHARPENTIER:**

**Misa a 8 voces H. 3. Domine salvum fac regem H. 283. Te Deum H. 145.** LE

CONCERT SPIRITUEL. Director: HÉRVÉ NIQUET.

GLOSSA GCDSA 921612. DDD. 79'40".

Grabación: París, IX/2005. Productor: Dominique Daigremont. Ingeniero: Manuel Mohino.

Distribuidor: Diverdi. **PM**

Hervé Niquet, uno de los más conspicuos frequentadores de los pentagramas de Marc-Antoine Charpentier, ofrece aquí un programa con dos obras de




extraordinaria suntuosidad en las que el compositor parisino hace uso de la polifonía: son la *Misa H. 3* escrita para ocho voces, ocho violines y flautas y el *Te Deum H. 145* para ocho voces con flautas y violines. No se trata del *Te Deum* más conocido del músico (el *H. 146*), que Niquet ya registró en un anterior disco de Glossa, ni del *H. 147* (que grabó para Naxos), sino del menos frecuentado (junto al *H. 148*) de los cuatro conservados del compositor. En cuanto a la *Misa H. 3*, es también de las menos interpretadas y grabadas, aunque en 2002 György Vashegyi dejó en Hungaroton una versión muy notable.

Música majestuosa y solemne, sin duda, pero que, como siempre en Charpentier, deja espacio para los pequeños detalles llenos de encanto y de delicadeza. En esta doble naturaleza (la suntuosidad del gran espectáculo público y el refinamiento intimista del camerismo) descansa el poder sugestivo de esta música, y eso lo entiende Niquet a la perfección, con unas interpretaciones de dinámicas siempre bien modeladas, en progresiones que rehúyen el efectismo. Los pasajes instrumentales están tocados con la brillantez característica del estilo italiano y los solistas del doble pequeño coro resultan siempre de una franca y directa expresividad. El bajo Benoît Arnaud merece mención destacada por el arranque del *Te Deum* y las dos sopranos (Stéphanie Révidat y Hanna Bayodi) nos hacen recordar por la claridad y sensualidad de sus timbres a las más grandes intérpretes francesas de este repertorio, de Mellon a Piau, pasando por Gens o Massis.

Pablo J. Vayón

### CHERUBINI:

**Les abencerages.** MARGHERITA RINDALI, soprano (Noraïme); FRANCISCO ORTIZ, tenor (Almanzor); JEAN DUPOUY, tenor (Gonzalve); ANDREA SNARSKI, bajo (Alamir); JACQUES MARS, bajo (Kaled). CORO Y ORQUESTA DE LA RAI DE MILÁN. Director: PETER MAAG. 2 CD ARTS Archives 43066-2. ADD. 126'43". Grabación: Milán, I/1975. Productor: Gian Andrea Lodovici. Distribuidor: Diverdi.  PE


Luigi Cherubini es uno de esos autores que deben gran parte de su reconocimiento a una única obra, en su caso a la ópera *Medea*, revivida por Maria Callas allá por la década de los cincuenta. *Les abencerages*, estrenada en París en 1813, fue en su momento admirada por el público y alabada por músicos ilustres como Hector Berlioz y Felix Mendelssohn; aun así, como otras tantas obras, pronto descendería al silencio. Carlo Maria Giulini propuso en el florentino Mayo Musical la versión italiana de la ópera en 1956, con la Noraïme de la espléndida soprano Anita Cerquetti, pero no fue hasta 1975 cuando Peter Maag, al mando de las fuerzas de la RAI milanesa, se enfrentó a las páginas de la original francesa.

En *Les abencerages* Cherubini se asoma al romanticismo partiendo de un

libreto más bien flojo, basado en la novela de René de Chateaubriand, que no termina de perfilar a los personajes. La orquesta adquiere un rol relevante ya desde la interesante obertura, y tiene junto al coro números especialmente logrados, como la pomposa y triunfal escena *Grenade est libre* que cierra el segundo acto. La dirección de Maag es dramática, precisa y abierta al juego teatral de Cherubini, y el suizo se hace inmediatamente con el protagonismo de una grabación que, sin duda, lleva impuesta su sello. Margherita Rinaldi era entonces una gran dama del *belcanto* y hace una Noraïme acaso algo ausente del drama, pero canta bien, la voz tiene un color bastante atractivo y tiene un digno apoyo en el Almanzor de Francisco Ortiz. Las prestaciones de los demás miembros del equipo vocal oscilan entre lo discreto y lo meramente correcto, aunque todos ellos se benefician en buena medida del espléndido trabajo de Maag. En definitiva, se trata una versión muy bien dirigida de una ópera que en su momento deslumbró a casi todos.

Asier Vallejo Ugarte

### CHOPIN:

**Concierto para piano y orquesta nº 1 en mi menor op. 11. Fantasía en fa menor. Bolero op. 19. Fantasía-impromptu op. 66. Polonesa en la bemol mayor.** OLGA KERN, piano. ORQUESTA FILARMÓNICA DE VARSOVIA. Director: ANTONI WIT. HARMONIA MUNDI HMU 907402. DDD. 71'47". Grabaciones: Irvine, California, XI/12004; Londres, II/2005. Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Brad Michel.  PN

A bote pronto, el primer comentario que provoca este monográfico Chopin firmado por la pianista estadounidense Olga Kern es "¿para qué una enésima grabación de su *Primer Concierto para piano*?" Con la cantidad casi innumerable de referencias, ¿a quién podría interesar a estas alturas este compacto si no es a la familia y a los amigos próximos de su protagonista? Por otra parte, el acompañamiento mil veces repetido de la Filarmónica de Varsovia con Antoni Wit es de sobra conocido por casi todos: los registros del *Primer Concierto para piano y orquesta* de Chopin del veterano director polaco superan ya con amplitud la decena, y algunos son tan admirables como la fragante y elegante versión firmada junto al pianista Kun-Woo Paik para el sello Decca.

Sin embargo, Olga Kern, artista de méritos, avalada desde 2001 por la medalla de oro del Premio Van Cliburn, destierra pronto esa primera impresión. Su toque es generoso y amplio; canta y se explaya con decisión apoyada en un *rubato* y unos usos métricos que saben mantener el difícil equilibrio entre el exceso y la rigidez. Por otra parte, su mecanismo, como no podía ser de otra manera en una vencedora del Van Cliburn, es poderoso y le permite volcarse con comodidad en el meollo de la música.


ca. Estas últimas cualidades asoman particularmente en el hermoso y hermosamente dicho *Larghetto* central del *Concierto*. La Filarmónica de Varsovia con Antoni Wit suena tan bien como siempre.

Es cierto que, pese a estas virtudes, el compacto no alcanza a despertar pasiones, pero sí respeto y reconocimiento a lo bien hecho. Sus 74 minutos se completan con cuatro piezas para piano solo. En ninguna de ellas Olga Kern logra sentar cátedra, pero sí asentar su condición de pianista de fuste capaz de penetrar y de decir con autoridad y criterio lo siempre intrincados pentagramas chopinianos, especialmente en una coloreada lectura de la *Fantasia en fa menor* y en la vivaz *Fantasia-impromptu*. La fiel calidad de la toma sonora —la del *Concierto* procede de una grabación en vivo—, la lograda presentación del compacto y los escuetos pero precisos comentarios de George Gelles son datos a añadir al interés intrínseco del compacto.

Justo Romero

### CORIGLIANO:

**Phantasmagoria. To Music. Fantasía on an Ostinato. Three Hallucinations.**

ORQUESTA FILARMÓNICA DE TAMPERE. Director: ERI KLAS. ONDINE ODE 1058-2. DDD. 58'41". Grabación: Tampere, XI/2004. Productor: Seppo Siirala. Ingeniero: Enno Mäemets. Distribuidor: Diverdi.  PN

En las obras que contiene este compacto tenemos más del Corigliano habitual. Ya saben: una música de impecable factura, muy bien hecha desde cualquier punto de vista, heterogénea en afectos e influencias y a menudo atractiva, con esos momentos, a veces fugaces, de cierto vuelo poético entre un ordenado conjunto en el que prevalece el efecto y, en muchas ocasiones, el efectismo. Hay aquí, en las distintas obras, citas de composiciones del propio autor pero también de ilustres colegas de otro tiempo, como Schubert en *To Music*, Albéniz en *Three Hallucinations* y Beethoven en *Fantasia on an Ostinato*. Esto último, por cierto, debe ser una versión orquestal de la obra pianística homónima que el que suscribe escuchó hace dos años en el Festival de Lucerna interpretada por Hélène Grimaud, y de la cual, la verdad, no es que guarde un recuerdo especialmente grato (de la obra, por supuesto, pues la interpretación tuvo lugar en el marco de un recital inolvidable) por desmerecer bastante en medio de un repertorio mucho más interesante y sustancial. Y como sucedió con el concierto de Grimaud en la ciudad suiza, en este compacto pasa otro tanto: la interpretación es sensorial y supera lo interpretado, de modo que lo que aquí escuchamos sirve más para reivindicar una vez más el buen hacer de los músicos convocados que para llamar la atención acerca de la actividad de Corigliano.

Josep Pascual

**COUPERIN:**

**Lecciones de tinieblas.** *Más obras de Marais y Visée.* LA SFERA ARMONIOSA.

Director: MIKE FENTROSS.

CHANNEL CCS SA 20306. DDD. 62'. Grabación: Deventer, I/2003. Productor e ingeniero: Jared C. Sacks. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**



Del ciclo completo de *Lecciones de tinieblas* compuestas por François Couperin sólo han sobrevivido las tres del Miércoles Santo. Escritas para voz de soprano (primera y segunda, para voz solista; tercera, para dúo) y bajo continuo, se trata de piezas de carácter italianizante, delicadas y refinadísimas. Muy bien representadas en la discografía, en esta nueva interpretación puede admirarse la belleza tímbrica y la potencia expresiva de Anne Grimm y Johanne Zomer, que consiguen versiones de sugerente sensualidad, con un extremo cuidado en los aspectos ornamentales y una fusión entre sus voces de resonancias casi operísticas, lo que, dada la temática de las obras, provoca una sensación transgresora de notable interés. El disco se completa con *Les voix humaines* de Marais, que toca de manera acaso demasiado lánguida Paulina van Laarhoven a la viola da gamba, y con una pieza de Robert de Visée interpretada a la tiorba con una flexibilidad rítmica admirable por Mike Fentross. Menno van Delft completa con un órgano positivo de precioso sonido el continuo, muy medido, elegante y discreto siempre. Para los que no conozcan la obra, la ocasión de acercarse a ella es estupenda; los que tengan las versiones de William Christie (Erato) o Christophe Rousset (Decca) van ya bien servidos, aunque esta interpretación no les molestará en absoluto.

Pablo J. Vayón

**DEBUSSY:**

**Obras orquestales.** VARIAS ORQUESTAS.

DIRECTORES: BARBIROLI, BÜSSER, COPPOLA, DESORMIÈRE, INGHELBRECHT, LEVIN, MONTEUX, REINER, STRARAM Y TOSCANINI.

4 CD ANDANTE AN1200. ADD. 73'45", 67'26", 71'46" y 73'58". Grabaciones: 1929-1951.

Distribuidor: Diverdi. **PN**

Con la exquisita presentación y la calidad de reprocesado habitual de la casa, el modélico sello francés ha recopilado en esta ocasión una serie de interpretaciones históricas de la obra orquestal de Debussy grabadas entre 1929 y 1951 por directores tan variopintos como Barbirolli, Desormière, Monteux, Reiner o Toscanini, entre otros. Pero el director con más presencia es Piero Coppola, de quien casi nadie se acuerda ya, pero que fue un firme defensor de la música francesa y de la de su tiempo en general.

Resulta curioso escuchar en un mismo disco tres versiones distintas de *La*

*mer*. En ellas se puede distinguir el preciosismo y el clima de Desormière, la perfecta estructuración de Toscanini o la expresividad del citado Coppola. Son lecturas complementarias que permiten apreciar lo poliédrico del lenguaje del autor de *Pelléas et Mélisande*. Sucede lo mismo con los *Nocturnos* a cargo de Inghelbrecht y Coppola, o la comedia *Iberia* de Coppola junto a la arrolladora de Fritz Reiner.

Otros directores de primera fila, como Barbirolli o Monteux, están representados por una efervescente *Primera Rapsodia para clarinete y orquesta* (en el caso del maestro inglés) y por una exquisita *Gigues*, extraída de las *Imágenes*. Se trata, en fin, de un documento imprescindible para apreciar la tradición interpretativa debussyana de la primera mitad del pasado siglo.

Carlos Vilchez Negrín

**DOHNÁNYI:**

**Suite en vals op. 39a. Vals op. 3.**

**BARTÓK: El mandarín maravilloso.**

MONIKA EGRI Y ATTILA PERTIS, pianos.

HUNGAROTON HCD 32321. DDD. 63'20".

Productor: Tibor Alpár. Ingeniero: István Berényi.

Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Es muy interesante esta reducción para dos pianos de *El mandarín maravilloso*, ballet o suite que sigue siendo excitante, incluso vanguardia. Pero no deja de ser una evocación de algo que conocemos de otro modo. Una proeza, una hazaña, y en cierto sentido una caricatura. Eso sí, Egri y Pertis están magníficos, ágiles, de una musicalidad agresiva y, si se terciara, con una poética sutil y sugerente. Donde de veras escuchamos música como fue es en esas partituras que, en comparación, son menores, pero que tienen encanto de época, de tiempo que se fue, que nos hace evocar el período de entreguerras húngaro, época dolorosa, época absurda, época de monarquía sin rey, de jefe de estado que es almirante en un país sin mar, de dictablanda que tiene a raya a la izquierda e impide el paso al nazismo, todo eso... No es que al oír los *Valses* de Dohnányi oigamos todo eso, desde luego que no, pero es ese mundo que ya no cree en el fasto valseador y sin embargo valsea como si no hubiera habido tratados de posguerra. Es un valseo amargo, porque en rigor es una suite de cuando ese mundo ficticio se ha hundido del todo. Sándor Márai nos habla de él. Estos *Valses op. 39a* podrían servir de fondo a su libro *¡Tierra, tierra!* Muy anterior a los desastres diversos es el *Op. 3*, otro vals, pero de otra creencia, de otra ingenuidad. Este sí es para bailar. No como los del *Op. 39a* o como *La valse* de Ravel. Que se bailan, sí, pero de aquella manera, vestidos de muertos. El contraste de Egri y Petris en ambos números de opus sirve de oposición entre esos mundos evocados. Porque aquí, en este recital, lo que hay sobre todo es evocación. Evocación como vida. Evocación con algo de inquietante, tanto en el *Op. 39a* como

en *El mandarín*. Un disco de mucho interés.

Santiago Martín Bermúdez

**DOWLAND:**

**Canciones.** STING, voz; EDIN KARAMAZOV, archilaúd.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 06025 170 3139.

DDD. 48'41". Grabación: Italia y Londres, s. f.

Productores: Sting y Edin Karamazov. Ingeniero:

Donal Hodgson. Distribuidor: Universal. **PN**

De este disco quedarán las piezas instrumentales a solo tocadas excelentemente, aunque innecesariamente potenciadas en la mesa de mezclas, por Edin Karamazov, notabilísimo laudista. El resto es completamente olvidable. Sting se muestra incapaz de transmitir un solo matiz de la maravillosa música de Dowland, aplastada por su voz rasposa, plana, tosca, leñosa, irregular en color y ayuna del mínimo refinamiento exigible. Y no, no es que Sting se acerque a Dowland desde la perspectiva del cantante popular, es que ni el antiguo timbre (sugere) de sus años con The Police aparece aquí salvo en contadísimas ocasiones (arranque de *Clear or cloudy*, acaso). No se trata ya sólo de que el estilo sea por completo ajeno a la música del período, sino de que Sting canta rematadamente mal y de que su inglés resulta en general incomprensible. Hay que escuchar su inútil esfuerzo por salvar los melismas y los ascensos al agudo de *Have you seen* de Robert Johnson (única obra del CD que no pertenece a Dowland) para darse cuenta de que todo es un quiero y no puedo que roza lo patético. Si a ello añadimos los coros y las segundas voces (no se nos informa cómo se han hecho) de *Can she excuse my wrongs*, *Fine knacks for ladies* o *Come, heavy sleep* el resultado global termina rozando lo grotesco: su mejor símbolo puede ser el *In darkness let me dwell* que cierra el disco en una tremebunda versión cantada sin asomo alguno de delicadeza, absolutamente plagada de irregularidades (hay finales de frase que uno tiene que intuir, porque el cantante llega a ellos con un balbuceante y casi imperceptible hilo de voz, como en "The ground shall Sorrow be") y detalles de pésimo gusto (por ejemplo, ese *crecendo* sin sentido, que roza el grito más destemplado, de "My music hellish jarring sounds").

Pablo J. Vayón

**FOERSTER:**

**Sinfonía nº 4 op. 54. Obertura festiva op. 70. Mi juventud op. 44.** ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO ESLOVACA. Director:

LANCE FRIEDEL.

NAXOS 8.557776. DDD. 72'33". Grabación:

Bratislava, IX/2004. Productor: Emil Niznansky.

Ingeniero: Hubert Geschwandtner. Distribuidor:

Ferysa. **PE**

De la generación anterior a la de Suk y Novák, y en rigor coetáneo, algo más



joven, de Fibich y Janáček, Josef Bohuslav Foerster fue longevo, nacido al final del neabsolutismo austriaco posterior a la Revolución de 1848 y fallecido en pleno proceso Slánsky. Su estro es postromántico y tradicional, pero es un compositor inspirado, riguroso y muy dado a lo mismo que otros compatriotas checos, la música como expresión de elementos dramáticos o sugerencias extramusicales. Este CD nos ofrece una obra de circunstancias, lo que se le daba como hongos a estos compositores; un poema sinfónico de pretexto autobiográfico, y una sinfonía más o menos bruckneriana en toda regla. Son obras anteriores a la primera guerra mundial y a la independencia nacional, que situaría a Foerster en el *establishment*. La *Obertura festiva* tiene mucho de "maestros cantores" y de música al aire libre o para la celebración de algo (en este caso, la apertura de un teatro en Praga). *Mi juventud* es un poema sinfónico bello cargado de resonancias de Smetana, y no exageramos; quien acaso exageraba era Foerster. La *Sinfonía n.º 4* es de 1905, pero Foerster no volvió a componer ninguna otra. Es una pieza magistral, obra de plena madurez de un compositor de 46 años, una obra plena de equilibrio entre lirismo y dramatismo, de la que acaso habría que destacar ese Andante sostenuto más breve que los otros tres movimientos.

Se trata, en fin, de obras muy interesantes, que en algún caso tal vez desmerezcan en comparación con los grandes compositores checos y a veces con el propio Foerster. Muy bien leídas por la Sinfónica de la Radio Eslovaca, muy bien dirigidas por la batuta fiel, rigurosa e inspirada de Lance Friedel, que busca y halla sobre todo en el terreno de lo lírico, ahogado a menudo por lo dramático de Foerster, cuando no por cierta tendencia a lo heroico.

Santiago Martín Bermúdez

#### GOUNOD:

**Messe solennelle de Sainte-Cécile. BIZET: Te Deum.** ANGELA MARIA BLASI, soprano; CHRISTIAN ELSNER, tenor; DIETRICH HENSCHEL, barítono. CORO MOTETE DE MÚNICH. SINFÓNICA DE MÚNICH. Director: HANS RUDOLF ZÖBLEY. PROFIL PH05028. DDD. 60'21". Grabación: Múnich, III/1996 (en vivo). Productor: Wilhelm Meister. Ingeniero: Peter Jütte. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Entre Palestrina y la ópera francesa, impregnada de cecilianismo y de romanticismo de gran expresividad a la vez que de remarcable equilibrio y de la definitiva elegancia de su autor, la misa de Gounod que aquí escuchamos es una de esas obras que atrapan de inmediato al oyente y una de esas que uno nunca se cansaría de escuchar. Y es que la música de Gounod es de las que gustan (o podrían gustar si se divulgara más y mejor) a todo el mundo, y hay quien (como el que suscribe) tiene especial debilidad por ella aun reconociendo que su autor, obviamente, no era ni Bach, ni Mozart ni Beethoven, pero su audición

## Peter Donohoe y Sakari Oramo LIBRE Y EXCÉNTRICO

**FOULDS: Dynamic Triptych op. 88. Music-Pictures Group III op. 33. April-England op 48, n.º 1. The Song of Ram Dass. Keltic Lament op. 29, n.º 2.** PETER DONOHOE, piano. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA CIUDAD DE BIRMINGHAM. Director: SAKARI ORAMO. WARNER 2564 62999-2. DDD. 61'05". Grabación: Birmingham, I/2006. Productor: Tim Oldham. Ingeniero: Jean Chatauret. **PN**

Si el anterior disco con obras de Foulds a cargo de Sakari Oramo fue una sorpresa, éste es una confirmación rotunda. El aventurero, excéntrico y peculiar ser humano que fue John Foulds (Manchester, 1880-Calcuta, 1939) resultó, además, un compositor de una personalidad incuestionable, de una libertad de planteamientos insólita en la música inglesa del siglo XX, de una originalidad sorprendente. Su obra no se ofrece en las salas de concierto pero gracias a discos como estos su presencia debiera ser insoslayable a la hora de revisar la música de los últimos cien años. Qué variedad y qué ingenio revela lo que ahora nos llega. Desde el lírico *Keltic Lament*, de 1912, con su poso popular, hasta el orientalismo trascendido de *The Song of Ram Dass* (1935), pasando por el dinamismo, la modernidad asumida y quintaesenciada de *Dynamic Triptych* (1926-1929), donde el piano circula imparable y luminoso o por la idílica *April-England* (1926-1932), donde el sabor de la tierra aparece trascendido en una orquestación



llena de sabiduría y de colorido. Y las evocaciones pictóricas de *Music-Pictures Group III* (1912), donde el pretexto plástico alcanza una traducción de enorme eficacia en la variedad de los acercamientos a sujetos bien distintos. Como en la ocasión anterior Oramo — qué gran director — y los sinfónicos de Birmingham, con el añadido de un excelente Peter Donohoe, realizan un trabajo impecable. Los dos discos firmados por ellos, más el de los cuartetos a cargo del Endellion (Pearl) y el de la música para piano por Kathryn Stott (BIS) ofrecen al aficionado una visión impagable de Foulds. Una pena que no se importen en España los discos de la firma británica Lyrita, pues ahí está una excelente miscelánea a cargo de Barry Wordsworth que completaría la imagen de este grandísimo compositor.

Claire Vaquero Williams

nos hace sumamente felices. Las melodías se suceden, como en la mayoría de obras de Gounod, con asombrosa naturalidad y uno no sabe si la que escucha en determinado momento le cautiva más que la anterior. Pero además está la exquisita instrumentación, la hermosa y aparentemente sencilla escritura armónica... En fin, sólo falta que halle unos intérpretes sensibles y capaces para que podamos disfrutar con esta maravilla. Y aquí tenemos a esos intérpretes, que nos ofrecen una versión totalmente acorde con el espíritu de esta deliciosa composición. Bravísimo por todos, estamos ante una versión de los más recomendable como primera opción, y probablemente se trate de una referencia a añadir a las ya conocidas, con la inolvidable de Lorengar, Hoppe y Cras como solistas bajo la dirección de Jean-Claude Hartmann, que ha aparecido en diversas ocasiones en el catálogo de EMI, como imprescindible.

El interés del complemento, el *Te Deum* de Bizet, es evidente (y para más de uno será el auténtico gancho de este compacto). Bizet y Gounod pertenecen a un mismo mundo estético y es muy adecuada la inclusión de este *Te Deum* en el presente compacto. Se trata de una obra de juventud, creada cuando su

autor contaba veinte años de edad, y en ella se aprecia su talento y su buen oficio aunque no es una gran obra, como sí lo es la de Gounod, pues ésta es una composición de madurez y de marcada personalidad. El peso del italianismo entonces tan en boga se aprecia claramente en el *Te Deum* aunque no faltan detalles que apuntan al Bizet posterior. Podrá considerarse como una obra convencional, previsible incluso, pero no puede discutir su interés por venir de quien viene y por algún que otro momento realmente interesante. La interpretación es magnífica y supone una entusiasta defensa de las bondades de este juvenil *Te Deum*. Excelente disco en todos los sentidos y oportunísima su reedición.

Josep Pascual

#### GURIDI:

**El caserío.** VICENTE SARDINERO (Santi), ANA RODRIGO (Ana Mari), EMILIO SÁNCHEZ (José Mari), FELIPE NIETO (Chomin). SOCIEDAD CORAL DE BILBAO. ORQUESTA SINFÓNICA DE BILBAO. Director: JUAN JOSÉ MENA. NAXOS 8.557632. DDD. 78'33". Grabación: Vitoria, VIII/2001. Productor: Peter Newble. Ingeniero: Andrew Lang. Distribuidor: Ferysa. **PE**

La sutil vena teatral del alavés Jesús Guridi quedó bien plasmada en las páginas de *El caserío*, sin duda la zarzuela más popular de cuantas compuso. La obra respira aires vascos ya desde las primeras líneas, resolviendo a partir de un imaginativo colorido orquestal un universo sonoro lleno de vida, que huye de cualquier suerte de nostalgia provinciana para decidir una síntesis ideal de colores y ambientes.

Hay que decir que la lectura de Atalúfo Argenta, de un extraordinario empuje lírico, no ha sido aún superada desde que viera la luz allá por los cincuenta. No obstante, el alavés Juanjo Mena aporta ímpetu y una conveniente fluidez narrativa a la obra, la orquesta y el coro responden bastante bien y los cantantes cumplen en general con justa profesionalidad. Así, Emilio Sánchez, tenor de voz sana y emisión algo irregular, propone un José Mari viril y apasionado, mientras Ana Rodrigo es una soprano lírica de cuidada línea que, sin embargo, nos resulta una Ana Mari un tanto inexpresiva. Se impone con fuerza el noble, emotivo, intenso y sensible Santi de Vicente Sardinero, muy bien cantado, variado, matizado y definitivo. Recordamos que el barítono catalán se despedía con esta parte de los estudios de grabación, apenas seis meses antes de fallecer en Madrid recién cumplidos los 65 años.

Por supuesto, desde el punto de vista técnico la grabación es muy superior a la de los registros anteriores de la obra, y además las documentadas notas de Santiago Gorostiza juegan en favor de las opciones de este buen disco.

Asier Vallejo Ugarte

#### HAENDEL:

**Cantatas Tra le fiamme (Il consiglio) HWV 170, Pensieri notturni di Filli (Nel dolce dell'oblio) HWV 134, Il delirio amoroso (Da quel giorno fatale) HWV 90 y Figlio d'alte speranze HWV 113.**

ROBERTA INVERNIZZI, soprano. LA RISONANZA. Director: FABIO BONIZZONI.

GLOSSA GCD 921521. DDD. 66'14". Grabación: Brescia, X/2005. Productora: Tini Mathot. Ingeniero: Adriaan Verstijnen. Distribuidor: Diverdi. **PN**



Si Haendel se hubiera quedado en Italia, seguramente habría sido un músico diferente, pero no menos grande. En cantidad, los cuatro años que pasó allí, donde llegó con apenas veinte años a finales de 1706 y de donde partió para Inglaterra en 1710, fueron desde luego tan productivos como los casi cincuenta que le quedaban de vida, y en calidad más prometedores aún que los primeros que pasó al otro lado del canal. Su

imponente catálogo inglés ha dejado sin embargo en la sombra al italiano, y esta es la laguna que la integral de cantatas que con este disco se inicia viene a cubrir en el terreno discográfico. No del todo, pues ya hay bastante grabado, pero si los intérpretes mantienen sus prestaciones en torno al elevado nivel de excelencia técnica y expresiva que aquí alcanzan, el éxito puede ser más que bastante importante. Roberta Invernizzi apenas presenta una cierta debilidad en la colocación de las notas agudas, pero que queda con creces compensada por un dominio impecable de la coloratura, un timbre uniforme en toda la gama y una comprensión sensible de hasta los más mínimos detalles de inflexión que enriquecen el fraseo. En cuanto a La Risonanza, colectivamente se constituye en una riquísima paleta, con la que la vitalista dirección de Fabio Bonizzoni no deja una sola zona del espectro cromático sin llenar con el matiz, claro u oscuro, más apropiado. Y cuando se piden contribuciones individuales (los *obbligatos* abundan), ninguno de sus solistas se muestra menos que excelente, con mención de mérito especial debida al violinista David Plainter.

Alfredo Brotons Muñoz

#### HASSLER:

**Obras para clave.** LEON BERBEN, clave. RAMÉE RAM 0501. DDD. 79'37". Grabación: Múnich, II/2005. Productor e ingeniero: Rainer Arndt. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Este disco tiene como protagonista el clave construido por Franciscus Patavinus sobre el año 1561, que se conserva en el Deutsches Museum de Múnich, lugar donde se llevó a cabo la grabación. No solamente es notable la conservación en excelente estado de un instrumento de esa época, lo realmente fantástico es la calidad de su dulce sonido, nada agresivo, sin provocar la sensación de cansancio a que da lugar muchas veces este tipo de instrumentos. Es posible que este soberbio ejemplar perteneciera a los Fugger, la célebre familia de banqueros de Augsburgo y a cuyo servicio trabajaron durante unos años los hermanos Hassler, Hans Leo y Jacob.

El CD está aprovechado al máximo, pues dura casi 80 minutos y su calidad sonora es irreprochable. La primera parte contiene seis obras de Jacob, de las que la mitad son fugas o ricercar, formas que parece ser constituyen la mayor parte de su obra. Las recogidas aquí conservan la influencia italiana de sus años de estudio y estancia en aquel país, precep-

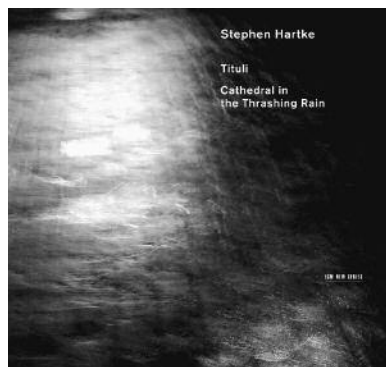
Donald Crockett

## OLEAJES SONOROS

**HARTKE: Tituli. Cathedral in the Threshing Rain.** MICHELLE MAKARSKI, violín; LYNN VARTAN, JAVIER DÍAZ, percusión. THE HILLIARD ENSEMBLE. Director: DONALD CROCKETT.

ECM New Series 1861 4760512. 60'28'. Grabación: 2003. Productor: Stephen Hartke. Ingeniero: John Newton. Distribuidor: Nuevos Medios. **PN**

Los romanos eran unos verdaderos amantes del *graffiti* urbano, y no perdían oportunidad de dejar por doquier inscripciones de carácter indistintamente civil, sacro o hasta pornográfico en paredes y monumentos. Algunos de estos antiguos rastros en la piedra, llamados *tituli*, han sido traducidos a música por el americano Stephen Hartke, quien ha seleccionado con todo las inscripciones menos sicalípticas (celebración de cierta victoria en las Guerras Púnicas, textos oraculares, recuerdo de ofrendas a los dioses...). Así nos ofrece una inspirada composición en siete movimientos, *Tituli*, de planeantes y hasta cierto punto arcaicas armonías, que cuenta en el capítulo interpretativo con un Hilliard Ensemble generador de evanescentes líneas vocales, de oleajes sonoros de sutil cromatismo, como si las palabras despertaran dulcemente del océano temporal que las encierra (*Lapis niger*) y flotan por unos instantes en el aire para volver de nuevo a su sueño eterno. Otras veces los textos parecen querer



abordarnos con mayor urgencia e intensidad (*Columna rostrata*), o servir de conmovedor aunque enigmático lamento (*Elogium parvuli*, epitafio por un niño muerto a los seis años). Todos estos efectos de sinuosa materialidad sensorial se apoyan en la tarea de la espléndida violinista Michelle Makarski, cuyas suaves disonancias se entrecruzan muy bien con el tejido vocal, y del percusionista Javier Díaz, que construye telones de fondo tan lacónicos como detallados. Una obra, pues, de misterioso poder evocador, bastante mayor que el de *Cathedral in the Threshing Rain*, para contratenor, dos tenores y barítono, pieza de entidad armónica algo artificiosa que debe algún ocasional encanto a sus fieles citas al *organum* medieval.

Javier Palacio Tauste



to de obligado cumplimiento para todo aspirante a músico y especialmente notable es la *Fantasia noni toni*. La segunda parte contiene las *Variaciones sobre "Ich geing einmal spatieren"* del hermano mayor y más conocido Hans Leo. Suponemos que esta canción, que podría traducirse por "fui una vez de paseo" y sobre la que montó nada menos que 31 variaciones, sería muy popular en su época y es la que da título al disco. La obra dura más de 42 minutos y Hans Leo hizo con ella todo un monumento, compacto pero no pesado, pues las variaciones son de muy diversos tipos y es obra que tanto más gusta cuanto más se escucha. Aunque sea un recurso fácil, es obligado decir que es un notabilísimo precedente de las *Goldberg*, por no entrar en otros ejemplos ya alejados de la estética barroca. Cuánta soberbia música queda todavía por descubrir o al menos por dejar constancia sonora de ella. Esta obra de Hassler es un ejemplo claro de recuperación. Se encuentra recogida en los fondos Foà-Giordano de la Biblioteca Universitaria de Turín (¿tienen fondo estos fondos?) y podemos acceder a ella gracias a esta grabación, realizada además en un instrumento de la época, que hasta es posible hubieran tocado los propios compositores y provisto de un maravilloso sonido. Nada arqueológico, pura música y un éxito cultural de Ramée, otra editora de las que merecen la pena.

José Luis Fernández

### J. M. HAYDN:

**Serenata en re mayor. HOFFMEISTER: Sinfonía en re mayor "La chasse". J.**

**HAYDN: Arias.** URSULA FIEDLER, soprano. CONCILIIUM MUSICUM WIEN. Director: PAUL ANGERER.

CAVALLI CCD 449. DDD. 77'43". Grabación: Viena, X/2005. Distribuidor: Gaudisc. **PN**



A pesar de haber vivido durante siglos a la sombra de la de colosos como Mozart o su hermano Joseph, la música de Johann Michael Haydn respira una humanidad capaz de envolvernos en un delicioso manto de alegría tejido de armonías transparentes, ritmos reconocibles y melodías que fluyen naturalmente. Su extensa (alcanza los 42 minutos) *Serenata en re mayor* tiene aires marciales ya desde el inicio, deja cantar, nunca críspala y la escritura es tan limpia que casi se puede disfrutar de sus líneas sin apenas prestarles atención. Otro autor reivindicado en este disco es el muy aplaudido en vida Franz Anton Hoffmeister (1754-1812), de quien se incluye la *Sinfonía en re mayor "La chasse"*, moldeada al uso de la época, con su apacible Adagio, su candoroso Minueto con trío y sus briosos movimientos extremos.

Volvemos a los Haydn, ahora a Joseph, al mayor, pues el registro acoge tres arias compuestas por el austríaco para su inserción en representaciones en Esterházy de sendas óperas de Domenico Cimarosa (*L'impresario in angustie*), Pasquale Anfossi (*La Matilde ritrovata*) y Giovanni Paisiello (*La Frascatana*), ideadas para la voz de su amante, la napolitana Luigia Polzelli. La vena lírica del autor de *La Creación* recorre estos pentagramas con perfecta lucidez, y la soprano Ursula Fiedler la sigue con gusto y sentido musical, si bien la dicción resulta a veces algo dura. Por lo demás, Paul Angerer y el Concilium Musicum de Viena, de instrumentos originales, firman unas lecturas estilistas y al tiempo vivificantes, prestándose al juego de estas páginas tan divertidas.

Asier Vallejo Ugarte

### HOLST:

**Los planetas. MATTHEWS: Plutón.**

**SAARIAHO: Asteroid 4179: Toutatis.**

**PINTSCHER: Towards Osiris.**

**TURNAGE: Ceres. DEAN: Komarov's**

**Fall.** CORO DE LA RADIO DE BERLÍN. ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: SIR SIMON RATTLE.

2 CD EMI 3 59382 7. DDD. 94'51". Grabación: Berlín, III/2006. Productor: Stephen Johns. Ingeniero: Mike Clements. **PN**

Este disco reúne la segunda grabación que Sir Simon Rattle hace de *Los planetas* de Holst con obras encargadas a compositores contemporáneos a las que se añade la ya conocida de Colin Matthews dedicada a Plutón, recientemente rebajada de categoría astronómica. La versión de la obra maestra de Holst decepciona desde su arranque con un *Marte* algo anémico que marcará la pauta de una lectura a la que le falta energía, compromiso, cuidado con los mil detalles de una partitura extraordinariamente rica en ellos a la que tampoco sirve una toma de sonido carente de relieve. El segundo disco del álbum —complementado con imágenes sobre el origen de los planetas— resulta mucho más interesante, pues ofrece obras de cuatro compositores de entre los más dotados de hoy y que plantean una diversidad de acercamientos al tema astronómico unidos por una impecable sabiduría formal. Por una vez, dos no son mejores que uno y lo que hubiera sido una estupenda muestra de música de nuestros días queda rebajada por la presencia de unos *Planetas* rutinarios que no se acercan ni de lejos a las grandes referencias de la obra: Steinberg (DG), Boulton (EMI Studio Plus) y Karajan (DG).

Claire Vaquero Williams

### J. y J.-M. HOTTETERRE:

**La boda campesina.** ENSEMBLE LE BERGER FORTUNÉ.

HUNGAROTON HCD 32334. DDD. 67'07".

Grabación: Budapest, IX/2004 y V/2005.

Productor: Pál Németh. Ingeniero: István Berényi.

Distribuidor: Gaudisc. **PN**

El apellido Hotteterre está vinculado a una familia francesa de constructores de instrumentos de viento, de la que algunos fueron compositores de mérito, muy en especial Jacques-Martin (1674-1763), conocido como *el romano*, quien fue el editor en 1722, y a título póstumo, de *La noþce champêtre ou l'bimen pastoral*, una especie de suite programática de danzas compuesta por su hermano Jean, que había muerto en 1720. La obra requiere el empleo de instrumentos pastorales (*musette*, zanfoña, flauta), gran especialidad de los Hotteterre, junto a un violín y continuo (viola da gamba, clave, tiorba). La segunda parte del disco está dedicada a obras de cámara de Jacques-Martin: una sonata en trío de la *Op. III*, una suite para dos instrumentos de la *Op. VIII*, cuatro preludios para flauta de *El arte de preluar* (uno de ellos con continuo) y una obra de carácter descriptivo titulada *La guerre*, interpretada con zanfoña y *musette*, especie de gaita.

El Ensemble Le Berger Fortuné es un trío formado por Jean-Christoph Maillard (*musette*), Róbert Mandel (zanfoña) y Pál Németh (flauta travesera), a quienes se unen otros cuatro intérpretes (violín y continuo) para completar el elenco de este CD, que presenta obras en primera grabación discográfica. La música de Jean Hotteterre carece, como puede suponerse, de toda trascendencia, pero es divertida y está interpretada de forma impetuosa, lúcida y muy colorista, pese al sonido más bien áspero del violinista Piroška Vitárius. Muy contrastadas las obras de Jacques-Martin, entre el carácter de estudio de los preludios, la elegancia introspectiva de la sonata en trío (traverso y violín como voces superiores), el delicado tejido contrapuntístico de la suite *de piezas* (interpretada con dos travesos) y el desenfado descriptivo cercano al de *La noþce champêtre* en *La guerre*.

Pablo J. Vayón

### KRIEGER:

**Sonatas para violín, viola da gamba y**

**continuo op. 2, vol. I: n.ºs 1-6.** KERSTIN

LINDER-DEWAN, violín; JORDI COMELLAS; viola

da gamba; ALBERTO MARTÍNEZ MOLINA, clave.

ARSIS 4193. DDD. 61'51". Grabación: Bolea

(Huesca), s. f. Productor: Fernando Paz.

Distribuidor: Diverdi. **PN**

Prácticamente en su primera aproximación a la figura y la obra del compositor alemán Johann Philipp Krieger (1649-1725), quien suscribe ha quedado absolutamente deslumbrado. Si tiene muchas más obras como las que aquí se presentan, ¡qué descubrimiento! Como suele suceder, sí compuso mucho, pero se conserva poquísimo: de unas dos mil cantatas (que se dice pronto) sólo se conservan setenta y cuatro, de dieciocho óperas apenas un puñado de arias... ¿a qué seguir? Y uno en estos casos no puede evitar preguntarse: ¿son grandes todos los "grandes" o sólo aquellos de los que conservamos suficiente obra? Krieger

desempeñó importantes y duraderos cargos en el corte de Wissenfels tras haberse formado primero en Alemania y en Dinamarca, luego en Italia. Aunque globalmente Kerstin Linder-Dewan tiene razón cuando en la carpetilla califica de alemán el estilo del *Opus 2* (publicado en 1693), las seis muestras reunidas en esta primera entrega no ocultan que, al menos en condición de superadas en el sentido hegeliano del término, las enseñanzas recibidas a orillas del Mediterráneo dejaron huella profunda en el compositor: entre las más importantes, sin duda la maestría para jugar con la posición entre voz cantante y refuerzo del bajo que adopta la viola *da gamba*. Versiones impecablemente ejecutadas y registradas. Debe conocerse.

Alfredo Brotons Muñoz



### MAHLER:

**Sinfonía nº 4 en sol mayor.** ANU KOMSI, soprano. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE STUTTGART. Director: ROGER NORRINGTON. HÄNSSLER CD 93.164. DDD. 52'49". Grabación: Stuttgart, 22, 23-IX-2005 (en vivo). Productor: Dietmar Wolf. Ingeniero: Friedemann Trumpp. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

La interesante labor de Norrington de limpieza de las grandes obras del repertorio sinfónico llega ahora a Mahler. El director británico plantea la ingenua *Cuarta* desde una obvia perspectiva clásica, y en este sentido pocas veces ha estado la obra tan cerca de Mozart como en esta lectura. El primer movimiento surge alegre y bienhumorado, pero no sólo se mueve por ese terreno, sino que son igualmente notables los aspectos tímbricos y de color, como en el famosísimo hallazgo mahleriano del unísono de las cuatro flautas que parecen producir un nuevo instrumento. Muy cantable el segundo movimiento, pese a algunas

sombras anunciadas en el motivo secundario; incurre posiblemente en algo de melosidad, pero ello desde luego procede de la propia música. De enorme temura el Ruhevoll, con una sensacional transición al clímax, donde se denuncia en fortísimo el tema del Finale. En éste se pinta un mundo tan dulce como imaginario. Komsí contribuye con su emisión añeja a crear esa impresión de fantasía. Una versión, en definitiva, atípica y atractiva.

Enrique Martínez Miura

### MASCAGNI:

**In filanda.** ROSSELLA REDOGLIA, soprano (Ninetta); MASSIMILIANO FICHERA, barítono (Capo fabbrica); ANTONIO DE PALMA, tenor (Beppo). CORO Y ORQUESTA I SOLISTI DI NAPOLI. Directora: SUSANNA PESCIOTTI. Bonus: Fragmentos de Guglielmo Ratcliff y Silvano. BONGIOVANNI GB2374-2. DDD. 62'52". Grabación: Nápoles, 6-IV-2003 (en vivo). Distribuidor: Diverdi. **PN**

Johannes Kalitzke

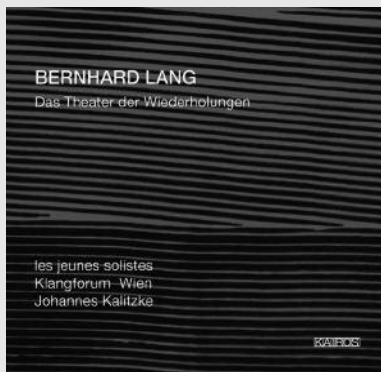
## ESTADO DE TRANCE



**LANG: Das Theater der Wiederholungen.** LES JEUNES SOLISTES. KLANGFORUM WIEN.

Director: JOHANNES KALITZKE.  
2 CD KAIROS 0012532KAI. DDD. 105'45".  
Grabación: Graz, XI/2003. Productora: Barbara Franzen. Ingeniero: Norbert Satdlhofer.  
Distribuidor: Diverdi. **PN**

A lo largo del último decenio, han proliferado, en los países de lengua alemana, las obras pertenecientes al género del teatro musical. Aparte de Lachmann, compositores como Furrer, Kalitzke, Haas y Neuwirth han frecuentado la ópera con éxito desigual, sin que el peso del lenguaje derivado del expresionismo haya desaparecido nunca de sus propuestas. Solamente, de entre estos autores nacidos en el período 1953-1968, Bernhard Lang (n. 1957) ha sabido, al menos hasta ahora, desligarse de la losa que para los compositores de este ámbito geográfico ha supuesto la huella del expresionismo. Lang, del que ya se conocía su interés por el fenómeno de la repetición en música, ha llevado esta constante a su primera obra de teatro musical (*Das Theater der Wiederholungen*, compuesta entre 2000 y 2002) con especial fortuna. Se trata, de entrada, de la más lograda obra de carácter dramático de toda esta generación de compositores. Al contrario que sus colegas, Lang propone una simultaneidad de voces con la que consigue efectos de auténtico frenesí. El tejido instrumental, en lugar de confiarse a un ensemble de tipo estándar, se concibe como una banda de jazz-rock. La unión entre el vértigo de las voces, en su recitado de pesadilla, y el irregular e imprevisible comportamiento de la masa instrumental,



rica en fognazos y momentos de auténtico caos (especialmente memorable es la sección décima, "The baron says these things", con la omnipresente guitarra eléctrica y los sintetizadores), llevan a forjar una pieza que está llamada a ser un capítulo importante en la producción operística contemporánea.

A veces, el delirio que exhalan las convulsas e inescuchables voces puede pesar en la escucha, pues se necesita una gran concentración para asimilar todo el flujo de información que la obra transmite. El estar al borde de la pura histeria es el gran problema con el que se enfrenta este lenguaje propuesto por Lang, pero a veces el riesgo que supone llevar hasta sus últimas consecuencias un proyecto estético como éste es mejor solución que plegarse a los cánones.

Estructurado en tres actos, cantados en francés, inglés y alemán (mucho más convincente el manejo de las voces en la lengua inglesa, que es más dúctil, se acomoda mejor al cúmulo de palabras cortas del texto) y con un total de 21 piezas, *Das Theater der Wiederholungen* parte como un "Himno a la razón cíni-

ca", por medio de textos tomados del Marqués de Sade y Huysmans, prosigue con textos de Burroughs, como figura que simboliza los años 60 y una percepción nueva de la sociedad, para terminar con los protocolos del juicio de Nuremberg y algunos testimonios procedentes de distintos campos de concentración.

La pertinaz repetición de los textos y el nervioso discurrir de la masa instrumental puede por momentos remitir a las disposiciones polifónicas de un Robert Ashley en la escena americana, pero es en la rica trama formal y en el ambicioso corpus textual empleado donde la obra de Lang no admite comparación posible. La base literaria, el motor que mueve a la obra entera no es tema baladí. Lang parte de las reflexiones de Gilles Deleuze sobre las nociones de diferencia y repetición, pero la repetición no significa para Lang necesariamente explotar una idea simple, sino que, al contrario del minimalismo, la repetición puede generar un entramado formal extremadamente complejo, como queda demostrado en esta *Das Theater der Wiederholungen*. Lang lleva a sus últimas consecuencias el concepto de olvido que un musicólogo como Daniel Charles aplica a la música repetitiva. Antes que plantearse como un discurso convencional en el que la memoria cobrase un sentido capital, *Das Theater* adopta la repetición precisamente para que el receptor, con cada nueva secuencia, olvide lo que ha oído. Sólo así, privilegiando el presente y la insistente repetición de los motivos, se consigue que la escucha de *Das Theater der Wiederholungen* pueda conducir a un estado de trance.

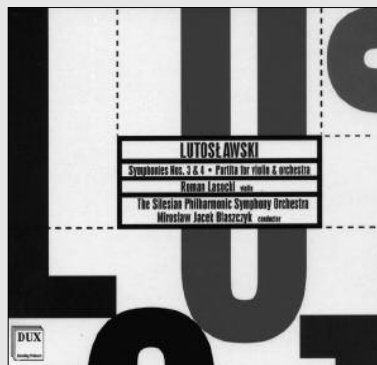
Francisco Ramos



Miroslaw Jacek Blaszczyk

**RAZÓN DE SER****LUTOSLAWSKI: Sinfonías n.ºs 3 y 4. Partita para violín y orquesta.** ROMAN LASOCKI, violín;ANTONI BROZEK, piano. ORQUESTA FILARMÓNICO-SINFÓNICA DE SILESIA. Director: MIROSLAW JACEK BLASZCZYK. DUX 0506. DDD. 70'06". Grabación: Katowice, XI/2004. Ingenieros: Malgorzata Polanska, Lech Tolwisniki. Distribuidor: Diverdi. **PN**

La evolución del lenguaje de Witold Lutoslawski (1913-1994) a lo largo de su vida es muy clara y evidente. En este disco se presentan tres de sus obras de madurez en las que su escritura denota grandes cromatismos y una desarrollada técnica de oposición entre texturas aleatorias y métricas (vale la pena subrayar que la *Sinfonía n.º 4* data de dos años antes de su muerte, es decir cuando el compositor tenía 79 años). Lutoslawski trabajó a lo largo de su vida arduamente para mantener una personalidad y un criterio propio que le han convertido sin duda en uno de los autores del siglo pasado más emblemáticos e independientes. Como decimos las obras que contiene este disco son presas de un lenguaje a veces obsesivo y desgarrador que no distrae de la idea musical, sino que la potencia y de qué manera. La música se sirve de los recursos para existir, aún a pesar de que su razón de ser no tenga sus fundamentos en éstos propiamente. Ambas sinfonías, en un solo tiempo, expresan con seriedad y trascendencia su razón de ser. Los intérpretes del compacto bordan unas versiones imaginativas y brillantes, poderosas y recias. La batuta de Blaszczyk es viva e inquieta; la perso-



nalidad de este gran músico (en Polonia goza de un extraordinario prestigio) aporta a sus interpretaciones veracidad y vocación, maestría y pericia a las partituras. Gran conocedor y admirador de la obra de su compatriota, imprime a las versiones brío y temperamento, dotando a la equilibrada Orkiestra Filharmonii Slaskiej (de la cual es director artístico desde 1998) de mordientes colores en cada una de secciones: cuerda, vientos y percusión, además del piano. También merece especial atención la *Partita para violín y orquesta* (1988), en la que Roman Lasocki se encuentra con lógica comodidad, tras haberla interpretado cerca de setenta veces (!). La interpretación de este conocido violinista polaco es mordaz y viva, cuidada y sabiamente refinada, teniendo en cuenta las características de la música. En fin, disco imprescindible para todo aquel que se declare devoto del autor.

Emili Blasco

este autor). El estilo de Moreno-Buendía se inscribe en la intemporalidad característica de algunos compositores de su generación que han ignorado deliberadamente las vanguardias y han optado por permanecer fieles en lo esencial a la tonalidad y a lo que podríamos llamar inteligibilidad. Estamos pues, ante un autor que gusta de la melodía, de las armonías claras (aunque nunca exentas de refinamiento) y, en general, de la obra bien hecha. Entre un neoclasicismo prudente y un cierto pintoresquismo folclorizante que manifiesta evidentes deudas con Rodrigo, Moreno Torroba y autores estéticamente afines a estos, la música de Moreno-Buendía tiene interés y uno intuye que aspira, con el mejor de los propósitos y con la seguridad que da el ser dueño de un buen oficio, a la creación de belleza. En este sentido, los momentos más líricos del *Concierto del buen amor* y el poético Andante calmo del *Concierto goyesco* son excelentes muestras de ello. En las partes más rápidas apreciamos cierta originalidad y alguna que otra audacia en la escritura rítmica que no plantea mayores problemas (al menos en apariencia pues los resuelve con autoridad) al guitarrista Gabriel Estarellas, indiscutible protagonista de este compacto. Estarellas, además, está excelentemente acompañado por una orquesta que suena estupendamente a las órdenes de Edmon Colomer.

Josep Pascual

**MOZART:****Tríos con piano K. 496, K. 542 y K. 548.**

TRÍO GUARNERI DE PRAGA.

PRAGA PRD/DSD 250 226. DDD. 64'27".

Grabación: Bratislava, IX/2005. Productor: Milan Slavick. Ingenieros: Václav Roubal y Karel Soukenik. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

De los seis tríos con piano de Mozart, aquí escuchamos tres. Estas obras superan ya el habitual esquema, presente en obras anteriores de su autor para esta misma formación, del violonchelo que dobla la mano izquierda del piano y de un violín que se limita casi en exclusiva a un papel secundario que oscila entre el acompañamiento o, simplemente, doblar la voz aguda a cargo del piano. En la primera de las obras contenidas en este compacto, el espléndido *K. 496*, los tres instrumentos dialogan desde el principio, casi como iguales, y ahí empieza el camino que conduce hasta el *K. 548*, considerado por algunos como un avance de la *Sinfonía "Júpiter"* y, sin duda, una de las cimas del camerismo mozartiano. Y entre uno y otro tríos se sitúa el no menos interesante *K. 542*, con una escritura cuya aparente placidez no puede esconder la agitación que representan ciertas audacias cromáticas y con unos desarrollos que van más allá de las convenciones clásicas y de los modelos que el propio Mozart contribuyó a perfilar. Pero eso es la genialidad y Mozart fue un genio incluso en

Pietro Mascagni había nacido en 1863 y el 9 de febrero de 1881 estrenaba la cantata *In filanda*, cuya partitura fue aprovechada para la ópera *Pinotta* estrenada dos años después, que fue reelaborada y vuelta a estrenar en San Remo en 1932.

Con motivo del centenario de nacimiento del compositor se celebró una exposición con muchos manuscritos de su época joven, en la que se encontraba *In filanda*, que ahora ha dado lugar a este registro, que nos permite comprobar las ideas de un autor de dieciocho años.

La experiencia es positiva, ya que apunta muchas de las cualidades que han hecho famoso a Mascagni, junto con algunas de nuevas que prometían buenas posibilidades. Como es lógico, la obra es de juventud, pero podemos encontrar fragmentos muy inspirados como el Preludio inicial, la plegaria, el terceto *O cara fanciulla*, destacar la capacidad melódica de la romanza de Beppo o remarcar las cualidades del bello final. La interpretación está a cargo de un conjunto de cantantes entregados, con Rossella Redoglia y Massimiliano Fichera, musicales, pero de medios limi-

tados y Antonio De Palma, de voz más timbrada, pero con un fraseo algo genérico. La parte orquestal consigue unos buenos resultados, bajo la dirección de Susanna Pescetti, que sabe reflejar las sutilezas de la obra, al igual que hace con *Il sogno* de *Guglielmo Ratcliff*.

Albert Vilardell

**MORENO-BUENDÍA:****Concierto del buen amor. Concierto goyesco.** GABRIEL ESTARELLAS, guitarra.

ORQUESTA SINFÓNICA DE BALEARES. Director: EDMON COLOMER.

AUTOR SA01090. DDD. 56'47". Grabación: Palma de Mallorca. Productor: Joan Valent. Ingeniero: Mateu Picornell. **PN**

Los dos conciertos que se incluyen en esta grabación constituyen la integral de la obra para guitarra y orquesta de Manuel Moreno-Buendía (por cierto, entre las dos composiciones que aquí escuchamos se sitúa la *Partita del silencio perdido*, para guitarra sola, que completa la breve producción guitarrística de

obras consideradas menores como éstas, pero que son tan dignas de atención como las que están en la mente de todos (y que deberían ser todas cuantas compuso, incluso las más aparentemente modestas, y no sólo esas).

Estos tres tríos constituyen un universo musical más diverso y heterogéneo de lo que pueda parecer y su atenta audición nos convencerá de que cada uno de ellos es todo un mundo. No es fácil abordar este repertorio cambiante, ya casi de transición, no muy lejano en el tiempo a la eclosión romántica pero todavía bien asentado en el clasicismo aunque personalísimo como siempre en Mozart. Así pues, las versiones deben partir de un conocimiento profundo de aquello que se interpreta y cabe esperar de los intérpretes una adecuación estilística que posibilite a la vez cierta expresión personal y de grupo de los músicos convocados. El equilibrio entre respeto a la letra (que no a la asepsia) y subjetividad se impone, pues esta música hay que tocarla bien y "a la clásica", pero también hay que sentirla. En este sentido, la presente versión es impecable y estamos ante un Mozart vital a la vez

que mesurado, un Mozart cantable y sereno pero no necesariamente juguetón y plácido. O al menos, no sólo eso. Una delicia.

Josep Pascual

#### MOZART:

**Quinteto para cuerdas nº 5 en re mayor K. 593. Quinteto para cuerdas nº 4 en sol menor K. 516.** CUARTETO PRAZÁK. HATTO BEYERLÉ, viola.

PRAGA PRD 350 012. DDD. 60'45". Grabación: Dijon, 1-II-2000 (en vivo). Ingeniero: Franck Guinfolleau. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**



Para celebrar su concierto número 2000, el Cuarteto Prazák eligió dos obras de Mozart especialmente queridas por sus miembros. Para estos dos quin-

tetos contaron con la colaboración del violista austriaco Hatto Beyerlé, miembro fundador del Cuarteto Alban Berg. El disco, grabado íntegramente en directo, logra transmitir la emoción del momento, el singular ambiente que se produce con los músicos en el escenario. Entre los cinco músicos existe complicidad. Eso se nota. Lo cual no siempre se consigue cuando uno de los miembros no pertenece a la formación.

Las interpretaciones no brillan por su perfeccionismo formal, ni por la absoluta belleza del sonido, pero sí lo hacen con una intensidad fuera de lo común y un entusiasmo casi juvenil. Al escuchar, por ejemplo, el Allegro final del K. 593, nos damos cuenta de la energía antes mencionada, que conduce casi al descontrol, si no fuese por su precisión dinámica y la sobriedad expresiva.

El K. 516, una obra más temprana pero de plena madurez, goza de una lectura más equilibrada que la anterior, sin que todo lo anteriormente expuesto no se mantenga. Es la pasión personificada, con todas sus imperfecciones.

Carlos Vílchez Negrín

Maurizio Pollini

## ESTIMULANTE

**MOZART: Conciertos para piano nº 17 en sol mayor K. 453 y nº 21 en do mayor K. 467.**

ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA.

Director y piano: MAURIZIO POLLINI. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 5795. 57'15". Grabación: Viena, V/2005. Productor: Christopher Alder. Ingenieros: Klaus Hiemann, Oliver Rogalla von Heyden y Wolf-Dieter Karwatky. Distribuidor: Universal. **PN**

En este disco Pollini nos muestra cómo, desde su altura intelectual y desde su experiencia, la propia de un hombre que ya ha doblado el cabo de los sesenta años, tiene trabajados, elaborados y digeridos los pentagramas de dos de los conciertos más relevantes de la maravillosa colección de Mozart, un compositor al que ha dedicado mucha menor atención que a otros. La sonoridad del piano es densa, nítida y penetrante, el fraseo, decidido, la manera, elegante, el acento, aguerrido y viril. Rasgos que no significarían gran cosa si no hubiera además un magistral y proverbial tratamiento de la dinámica, un equilibrio polifónico admirable, un rigor en la exposición y un respeto por lo escrito impecables. Sin que, como es costumbre en el artista, se pierda nunca la intensidad expresiva y no dejen de crearse esas tensiones subterráneas que nos proporcionan en ocasiones reveladores datos acerca de lo que hay en el fondo de estas partituras maestras.

Sin duda, el piano mozartiano de



Pollini es menos aéreo que el de Casadesu, no tan cálido como el del primer Brendel, menos apolíneo que el de Gould y no llega a reunir el portentoso juego de matices de Haskil, Richter o Lupu, ni a emparentar con los apuntes de lo insondable del viejo Brendel, ni a propiciar ese lirismo tan caro a Perahia o a Barenboim, amigos de extasiarse ante lo maravilloso; ni a poseer el increíble espectro sonoro del de Gulda. Pero lo rectilíneo y proporcionado del discurso, situado a medio camino de lo clásico y de lo tempranamente romántico, convierten estas versiones en una de las más estimulantes de los últimos tiempos.

En el Andante del nº 17, quizá menos grácil en su conjunto de lo que hubiéramos querido, Pollini regula con exquisitez una exposición en la que se contienen todas las sombras y luces que conforman el fondo expre-

sivo del compositor. La ligereza y transparencia del Allegretto final, tan propio de un Papageno, está conseguida de forma espectacular. Y no nos molestan, la verdad, los tradicionales canturreos del pianista. Soberbio presto de cierre. La prodigiosa variedad temática del Allegro inicial del nº 21 es reproducida con claridad a lo largo de una muy contrastada dinámica. Los contrapuntos, cromatismos y claroscuros del movimiento se nos ofrecen con una pulcritud excepcional, nada reñida con una expresividad que, en las séptimas del desarrollo, nos toca en lo más hondo. Un canto sereno, límpido, nada enfático, natural, bien balanceado, es el que hace posible un Andante alejado de los en otras ocasiones peligrosos edulcoramientos.

Tras la introducción del opérfico Rondó, Pollini nos obsequia con una fermata ágil y espumosa, en la que, como en todo el fragmento, reproduce con diabólica infalibilidad las notas picado-ligadas. Abre así el curso de un movimiento vivaz, espírituoso, en el que colabora una orquesta magistral, llena de vitalidad, dotada de la tradicional tersura y colorido que han definido desde hace tantos años su espectro tímbrico. La agrupación vienesa canta y colabora a satisfacción con el solista-director, que la ha sabido llevar a su terreno. En éste y en los demás tiempos de ambos conciertos. Inteligentes cadencias de Sciarino en el K. 467.

Arturo Reverter



**MOZART/HUMMEL:**

**Concierto para piano nº 20 en re menor K. 466. Concierto para piano nº 25 en do mayor K. 503.** FUMIKO SHIRAGA, piano; HENRIK WIESE, flauta; PETER CLEMENTE, violín; TIBOR BÉNYI, violonchelo.

BIS CD-1147. DDD. 65'27". Grabación: Múnich, VI/2003. Productor e ingeniero: Uli Schneider. Distribuidor: Diverdi. **PN**

**Concierto para piano nº 22 en si bemol mayor K. 482. Concierto para piano nº 26 en re mayor K. 537 "De la coronación".** FUMIKO SHIRAGA, piano; HENRIK WIESE, flauta; PETER CLEMENTE, violín; TIBOR BÉNYI, violonchelo.

BIS CD-1537. DDD. 68'49". Grabación: Múnich, V/2005. Productor e ingeniero: Uli Schneider. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) fue el pianista de más renombre durante el primer tercio del siglo XIX, en concreto hasta que se vio desplazado en el favor del público por los primeros triunfos internacionales de Liszt y Chopin. Como éstos (sobre todo el primero), también él había sido niño prodigio, y Mozart así lo reconoció cuando admitió durante dos años a aquel niño de siete no sólo como alumno, sino como un miembro más de su familia. Varios de los conciertos que luego con más frecuencia interpretaría Hummel eran de Mozart, y uno de ellos, el *K. 503*, fue compuesto precisamente durante el tiempo de su convivencia. En total fueron siete los que transcribió con reducción del acompañamiento a flauta, violín y violonchelo, aunque más que la reducción numérica lo que en verdad los distingue es la limitación de su función a una mera duplicación de los registros pianísticos. En efecto, no se trata propiamente hablando ni siquiera de música de cámara, sino apenas algo más que puramente instrumental, pues es el piano el que lleva la voz cantante todo el tiempo. Por suerte, en las versiones que aquí se sirven la pianista japonesa Fumiko Shiraga no abusa de su posición dominante, pero quizá a esa voluntad haya que achacar la opción por una tímbrica menos brillante de lo que uno espera de un piano moderno. Tal como aquí se oyen, estas transcripciones resultan sin duda altamente interesantes, entre otras cosas porque los otros tres instrumentistas desempeñan sus cometidos con solvencia; pero probablemente para valorar cabalmente el trabajo de Hummel haya que esperar al turno de los historicistas.

Alfredo Brotons Muñoz

**MOZART:**

**Sinfonías nºs 39 y 41. Obertura de La clemencia di Tito.** MANNHEIMER

MOZARTORCHESTER. Director: THOMAS FEY. PROFIL PH05047. DDD. 74'35". Grabación: Mörlenbach, V/2005. Ingeniero: Eckhard Steiger. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Las dos sinfonías reunidas en este disco no necesitan presentación, basta decir que son cimas absolutas del género y, como tales, imprescindibles en cualquier discoteca que se pretenda completa.

Nadie puede obviar los acercamientos a estas páginas de los grandes traductores mozartianos del siglo pasado, ahí están los nombres de Carlo Maria Giulini, Josef Krips, Otto Klemperer y Erich Kleiber, entre los de otros muchos, mas estos últimos lustros la tendencia parece ir, una vez superadas las iniciales reservas, hacia planteamientos basados en criterios históricamente informados. Thomas Fey cuenta aquí con una orquesta compuesta esencialmente por instrumentos modernos (a excepción del viento metal y los timbales) orientada a seguir dicha línea, pero sus propuestas no terminan de convencer. Se evidencia, por ejemplo, una suerte de agresividad que en nada casa con los aires vitales y radiantes que uno espera encontrar en estas dos obras. Además la cuerda no tiene vida, no canta, el metal tiene demasiada presencia, los contrastes se revelan algo exagerados y el discurso carece de ese aliento teatral necesario cuando se intuye con tanta fuerza como en estas páginas la irrefrenable pasión operística de Mozart —una realidad que acusa también la obertura de *La clemencia de Tito*. Así, las lecturas de Fey palidecen ante las debidas a otros intérpretes más o menos modernos, como John Eliot Gardiner, Trevor Pinnock o Frans Brüggen, y quedan sin duda muy lejos de las de maestros como los citados arriba, siempre referenciales una vez aceptados sus principios.

Asier Vallejo Ugarte

**MOZART:**

**Sinfonía concertante para flauta, oboe, trompa, fagot y orquesta, en mi bemol mayor K. 297b. Concierto para flauta, arpa y orquesta en do mayor K. 299.**

**Sinfonía nº 31 en re mayor K. 297 "París".** SUSANNE KAISER, flauta; ANN-KATHRIN BRÜGGEMANN, oboe; JAVIER ZAFRA, fagot; WERWIN WIERINGA, trompa; MARA GALASSI, arpa. ORQUESTA BARROCA DE FRIBURGO. Director: GOTTFRIED VON DER GOLTZ. HARMONIA MUNDI HMC 901897. DDD. 77'43". Grabación: Mas de Wert, IV/2005. Productor: Martin Sauer. Ingenieros: René Möller y Tobias Lehmann. **PN**

Las tres obras que se recogen en este disco, todas ellas escritas por Mozart durante su segunda visita a París (iniciada en 1777), constituyen, así oídas una tras otra, un compendio doble: de las enseñanzas recién adquiridas en Mannheim y de los múltiples palos que trató de tocar en pos de un triunfo que le sacara de la asfixiante atmósfera de Salzburgo y que finalmente sólo resultó muy mediocre. Aunque a muchos podrá sorprender desde la extrema delicadeza de su mismo inicio, la lectura de la *Sinfonía concertante para instrumentos de viento* (aquí en su versión con flauta en lugar de clarinete) se corresponde maravillosamente con el propósito de agrandar con una de aquellas galantes "conversaciones musicales" que por entonces hacían furor en la capital francesa. Sobre el fondo de un sonido orquestal que la Orquesta Barroca de Friburgo bien podría patentar, los cuatro solistas despliegan los diferentes caracteres de sus

cometidos. Sin desmerecer a los otros dos, merecen mención especial la nobleza de tono *cantabile* de que el trompista hace gala (sobre todo en el Allegro) y el virtuosismo exhibido muchas veces desde la segunda línea pero perfectamente apreciable del fagotista (sobre todo en el Andantino). La *Sinfonía nº 31*, por el contrario, trata más bien de apabullar al oyente con dos *maschetàs* orquestales separadas a modo de interludio por un Andante que aquí se ofrece en las dos opciones previstas por Mozart, y también en esta ocasión los intérpretes captan y cumplen la intención compositiva de manera admirable. Como si entre estos dos polos no se hubiera sabido acertar con el punto medio o una tercera vía coherente, el *Concierto para flauta y arpa* queda en tierra de nadie, sin que en ningún momento se acierte con el camino de salida. Lástima, porque podría haber sido un disco de auténtica referencia.

Alfredo Brotons Muñoz

**MOZART:**

**Réquiem K. 626. Terminado por Sigismund Neukomm.** HJORDIS THÉBAULT, soprano; GEMMA COMA-ALBERT, mezzo; SIMON EDWARDS, tenor; ALAIN BUET, barítono-bajo. KANTOREI SAARLOUIS. LA GRANDE ÉCURIE ET LA CHAMBRE DU ROY. Director: JEAN-CLAUDE MALGOIRE.

K 617 180. DDD. 52'06". Grabación: Sarrebourg, XI/2005 (en vivo). Ingeniero: Manuel Mohino. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

El día de Santa Cecilia de 1819 o 1821, y en homenaje a los compositores fallecidos durante el año precedente, el *Réquiem* de Mozart sonó en Río de Janeiro con un *Libera me* final añadido por el compositor salzburgués Sigismund Ritter von Neukomm (1778-1858), quien había sido alumno de Michael Haydn en su ciudad natal, fiel colaborador de su hermano Joseph en Viena y llevaba en Brasil desde 1816 (año que empezó residiendo en París) adonde había ido, acaso animado por su buen amigo Talleyrand, como representante de una comitiva de artistas franceses en misión diplomática. En el manuscrito de Neukomm figuran indicaciones metronómicas de su *Libera me*, lo que nos dice algo no sólo de la rapidez con que circuló el invento del metrónomo, que había hecho Johann Maelzel en 1816 (el año en que Neukomm dejó Europa), sino también acerca de los *tempi* aplicados al *Réquiem* de Mozart en aquella época, ya que el *Libera me* utiliza motivos de la obra mozartiana, como veremos. Neukomm preparó además un anexo, en el que ofrece la posibilidad de una instrumentación diferente a la propia del *Réquiem*, con adición de dos trompas, dos flautas y dos oboes, acaso para adaptar la obra al tipo de orquesta que tenía a su disposición José Mauricio Nunes García, que fue el encargado de estrenar el *Réquiem* mozartiano en ese nuevo estado.

Es aquella versión la que, por primera vez en época moderna, interpretó Jean-Claude Malgoire para un concierto

en Sarrebourg el 13 de noviembre de 2005, cita fielmente recogida por este disco, que nos ofrece la primera ocasión de escuchar el *Libera me* de Neukomm. Se trata de una pieza sinfónico-coral de idéntica instrumentación a la partitura mozartiana, unos siete minutos de duración y un carácter notablemente tremendista, como marca la incisiva presencia de los trombones en la primera estrofa o los trémolos muy marcados en la cuerda al inicio de la segunda (sobre la expresión "Tremens factus"). En la tercera estrofa ("Dies iræ...") y en la cuarta ("Requiem aeternam..."), Neukomm se limita a repetir la música prevista por Mozart para el arranque de la secuencia y el introito en el cuerpo original de la obra, retomando su propia música para la repetición del "Libera me". Un fragmento salido de la mano de un profesional solvente, no cabe la menor duda, pero bastante corto de inspiración, sobre todo si se compara con el resto de la monumental partitura.

El interés del añadido de Neukomm es pues bastante limitado, y la interpretación de Malgoire no pasa de la más ramplona corrección. Nada de extraordinario hay en ella, y sí una falta irritante de profundidad, vigor y dramatismo, pese a la rapidez general de los *tempi*. Lo mejor es un cuarteto vocal de voces no extraordinarias pero homogéneas, claras y de convincente expresividad. El conjunto instrumental es bueno, aunque parece demasiado contenido por la batuta (los timbales suenan algo fantasmales, pero eso parece un efecto de la toma sonora, menos clara de lo que podría esperarse), y el coro, falto de empaste, desajustado y sin brillo, resulta claramente insuficiente para mantener en pie con dignidad uno de los grandes mitos de la cultura occidental de los últimos dos siglos.

Pablo J. Vayón

#### MOZART:

**Zaide, K. 336b/344.** DIANA DAMRAU, soprano (Zaide); MICHAEL SCHADE, tenor (Gomatz); RUDOLF SCHASCHING, tenor (Soliman); FLORIAN BOESCH, barítono (Allazim); ANTON SCHARINGER, bajo (Osmin). Texto insertado y narración: TOBIAS MORETTI. CONCENTUS MUSICUS WIEN. Director: NIKOLAUS HARNONCOURT. 2 CD DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 82876 84996 2. 107'03". Grabación: Viena, Musikverein, III/2006 (en vivo). Productor: Friedemann Engelbrecht. Ingeniero: Michael Brammann. Distribuidor: Sony-BMG. **PN**

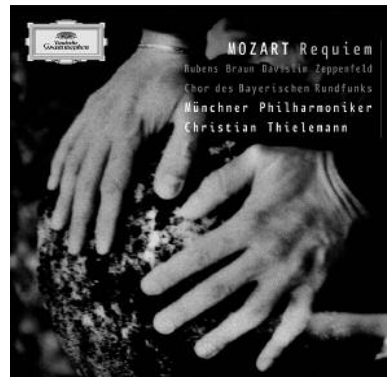
En este nuevo año Mozart no podía faltar algún intento de recuperación de páginas más o menos infrecuentes en la interpretación mozartiana. Como *singspiel* que nos ha llegado incompleto, sin recitativos ni texto hablado, sin final, ha habido diversos y variados intentos por reconstruir y hacer de la hermosa música que nos ha llegado de *Zaide*, escrita en 1780 por el salzburgués, algo "interpretable". Y claro, con las reconstrucciones llegan las libertades y con ellas, cómo no, la polémica. Algo hay que hacer para suplir el texto

Christian Thielemann

## EMOCIÓN ROMÁNTICA

**MOZART: Réquiem K. 626.** Versión de Süssmayr-Eybler. SIBYLLA RUBENS, soprano; LIOBA BRAUN, mezzo; STEVE DAVISLIM, tenor; GEORG ZEPPENFELD, bajo. CORO DE LA RADIO DE BAVIERA. ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÚNICH. Director: CHRISTIAN THIELEMANN. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 5797. DDD. 52'. Grabación: Múnich, Philharmonie, II/2006 (en vivo). Productor: Arend Prohmann. Ingeniero: Jürgen Bulgrin. Distribuidor: Universal. **PN**

Mozart no es un compositor habitualmente asociado al nombre de Thielemann. Aunque el director alemán declara haber dirigido mucho la música del salzburgués durante sus primeros años, y de hecho interpretará esta misma obra en la Staatsoper vienesa este año, el día del aniversario de la muerte de Mozart (5 de diciembre), además de haberlo hecho ya en Múnich, un vistazo a sus programas encuentra rápidamente sus afinidades en Beethoven, Brahms, Strauss, Wagner y Bruckner, más que en el ámbito mozartiano. Las maneras conocidas del berlinés son las de un director a la antigua usanza germánica. En esta ocasión, dice haber intentado tomar nota de algunos detalles de la interpretación históricamente informada, fundamentalmente en materia de transparencia, algo también perceptible en algún que otro *tempo* (tal ocurre en el inicio de la obra, más verdaderamente Andante que las clásicas lecturas de Kempe, Walter, Böhm, Giulini o Karajan, por no hablar de la morosísima de Celibidache con esta misma formación). Sin embargo, su interpretación tiende declaradamente al romanticismo en su expresión, como era de esperar, con una gran masa sinfónico-coral (manejada, desde luego, con absoluta nitidez y transparencia de planos), legato amplio y frases largas, y detalles que hoy suenan un poco anacrónicos, como algún que otro *ritardando* enfatizadísimo o interminables calderones finales de bastantes números. Dicho esto, la interpretación tiene grandeza y recogimiento a la vez, y no carece de brío dramático — *Dies iræ*— o emotividad — *Lacrimosa*. Así las cosas, esta muy notable interpre-



tación parece más para quienes gustan de los modos del último Giulini (aunque los *tempi* del italiano fueran bastante más lentos, en general, que estos) o los precitados Karajan o Böhm, que para quienes se encuentren más cercanos a Gardiner, Harnoncourt y compañía. Como "vía media" entre el romanticismo de las grandes masas sinfónico-corales de los primeros y la visión más camerística y descarnada de los segundos, no hay que olvidar la gran versión de Schreier, que consigue, en este sentido un mayor equilibrio, como también lo hace la, sin salirse de la tradición, más genuinamente mozartiana de Davis. Con un joven y notable, aunque no deslumbrante, elenco solista, estamos ante una interpretación muy convincente (aunque algunos detalles, ya apuntados, puedan parecer algo exagerados) y sólidamente construida, con intensidad emotiva y captada de forma excepcional por los ingenieros de DG, en una grabación que traduce fielmente la gran transparencia conseguida. Disco pues, que sin ser excepcional, y con fuerte —y creo que en algunos casos preferible— competencia, sí es globalmente muy disfrutable, aunque para ello convenga situarse tan lejos de la nostalgia de las grandes batutas del pasado como de la extrema defensa de las visiones más modernas de esta partitura.

Rafael Ortega Basagoiti

que falta y dotar a la cosa de cierto hilo conductor, opinan algunos. Peter Sellars ofrecía hace poco una visión un tanto singular en el Barbican, donde la actitud del mundo occidental frente al Islam era severamente criticada, discurso muy popular en determinados ámbitos. En esta interpretación registrada en vivo en el Musikverein vienes, el actor austríaco Tobias Moretti (bien conocido de los televidentes españoles por ser el primer protagonista de la telenovela austríaca *Rex, un policía diferente*, y que hace sus pinitos también como director escénico, como veremos en un DVD de la también mozartiana *Finta*

*Giardiniera*, también asociado a Harnoncourt) se encarga de proporcionar un texto, que él mismo narra, y que oscila entre el tufillo demagógico (atentos al texto inicial, libremente "traducido" de una conversación "captada" en la Convención del Partido Republicano de EEUU) y lo humorístico. Independientemente de la opinión que merezcan los textos insertados de Moretti, lo cierto es que su escucha en el CD se hace más que larga (su primera parrafada dura 5 minutos, y, para que se hagan una idea, de los 55 minutos que dura el primer disco, más de 10 se los lleva él). Hechas estas puntuali-

Magdalena Kozená y Simon Rattle

## EL CANTO NATURAL

**MOZART: Arias de Le nozze di Figaro, Così fan tutte, La clemenza di Tito e Idomeneo. Ch'io mi scordi di te? Non temer, amato bene K. 505. Vado, ma dove? O Dei K. 583. Alma grande, e nobile core! K. 578.** MAGDALENA KOZENÁ, mezzo. ORQUESTA DEL SIGLO DE LAS LUCES. JOS VAN IMMERSSEEL, fortepiano. Director: SIR SIMON RATTLE. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 5799. DDD. 67'56". Grabación: Londres, XII/2005. Productor: Arend Prohmann. Ingeniero: Wolf-Dieter Karwatky. Distribuidor: Universal. **PN**

En este año mozartiano las discográficas siguen aprovechando el tirón: Minkowski, Concerto Köln, Terfel, Mackerras, Abbado, Thielemann y ahora la pareja casi inevitable: Kozená y Rattle, éste cambiando su Filarmónica berlinesa (¿hay nubarrones en la relación entre director y orquesta?) por una formación historicista que ha dirigido con frecuencia: la Orquesta del Siglo de las Luces. Su actual pareja, la mezzo Magdalena Kozena, es por otra parte una de las voces más demandadas del momento en su cuerda. Con toda la checa canta de forma deliciosa y tiene una voz bellísima. Algo evidente desde el principio al fin de este disco. Y lo es aunque alguna elección puede no ser del gusto de todos, como la versión ornamentada por Corri del famosísimo *Voi che sapete*, o, lo que qui-

zá es más discutible, arias de papeles que no están pensados para su voz. Ciertamente, la de la checa tiene una tesitura sobrada, pero aunque se defiende con notable éxito, partituras como *Per pietà, ben mio, perdona* parecen no encontrarla del todo cómoda, curiosamente, en la zona más grave de la tesitura, algo que ocurre también en el aria de Vitellia *Non più di fiori*. Tras su espléndida interpretación de Sesto en *La clemenza di Tito* con Mackerras (también DG, este mismo año), cabe preguntarse por qué introducir algo que quizá no es lo más adecuado para su voz, porque aunque en ese territorio se defiende muy bien, donde le deja a uno boquiabierto es en otras páginas, como la espléndida *Padre, germani*, la antes mencionada *Voi che sapete* o la no menos formidable *Al desio di chi t'adora* con que se cierra el disco. Por lo demás, la coloratura nunca fue su problema, y tampoco lo es en esta ocasión. La supera como el que da un paseo. En ese sentido Kozena parece lograr con pasmosa facilidad su intención de que su canto mozartiano suene natural y, por así decirlo, simple, nunca forzado. El fraseo surge con fluidez y expresividad extraordinarias, y así, logra que uno se olvide pronto de los "peros" y se siente a disfrutar de una música maravillosa y de una voz que no lo es menos. Cuidadísimo acompañamiento de Rattle al frente de la estupenda



orquesta británica (donde destacan un formidable oboe y clarinete como solistas, antes que un trompa de sonido algo temblón), con el también sobresaliente concurso de van Immerseel en el recitativo y aria de Idamante *Ch'io mi scordi di te?* realizado para una revisión de la ópera *Idomeneo* (una de las piezas más deliciosas de este disco). Algún *tempo* parece algo precipitado (*Non so più cosa son*), pero en todo caso el resultado global de la dirección de Rattle es espléndido. En resumen, y aunque no exento de algún que otro pequeño "pero", un estupendo disco con el que los admiradores de esta gran cantante van a disfrutar de lo lindo. Muy recomendable.

Rafael Ortega Basagoiti

zaciones, lo cierto es que Harnoncourt ofrece, con un estupendo elenco presidido por el magnífico hacer canoro de Damrau y Schade, una interpretación soberana de la parte musical, maestra en el color sonoro, el impulso rítmico y la variedad de fraseo (qué maravilla de *non legato*, qué exquisito acompañamiento a Damrau —que canta de forma primorosa— en su primer aria). Todo ello es bien evidente desde la *Sinfonía K. 184* ofrecida como obertura, otra libertad que no observamos en la lectura (sin texto alguno añadido) de Goodwin (Harmonia Mundi), versión muy interesante pero que por lo demás no alcanza la excelencia de la presente en cuanto a los ingredientes mencionados. Estupenda grabación e incomodísima presentación, con los textos insertados "de aquella manera", mezclados los textos de Moretti y los cantados con el artículo de fondo de Thomas Betzwieser en diferentes idiomas, artículo que, por cierto, no explica la razón de ser del devaneo político de Moretti en torno a esta música. En suma, una espléndida interpretación de este incompleto *singspiel* mozartiano, lamentablemente rodeada de un halo panfletario que, modestamente, me parece que salía sobrando.

Rafael Ortega Basagoiti

### MUSORGSKI:

**Cuadros de una exposición. LISZT: Rapsodia húngara nº 11. Balada nº 2. Muerte de amor de Isolda. En rêve.** PETER JABLONSKI, piano. ALTARA ALT 1013. DDD. 62'42". Grabación: Västerås (Suecia), VI/2004 (Liszt); XII/2005 (Musorgski). Productor: Paul Myers. Ingeniero: Stephan Löwstrand. Distribuidor: LR Music. **PN**

Sugerente y sin embargo objetivista; intenso, y al mismo tiempo tenue y hasta sutil (de trazo fino, aunque no siempre); muy respetuoso con la división de compases, demasiado incluso, aunque a veces dé la impresión de *rubateo*; algo *afirmativo*, también con cierta tendencia a la pléthora (el paseo evoca a veces una marcha militar)... El caso es que el pianista sueco Peter Jablonski consigue unos *Cuadros* musorgskianos de muy buen nivel, aunque no equiparables a los grandes de este repertorio (un repertorio, en rigor, poco transitado, si lo comparamos con la transcripción orquestal raveliana). Pero después de la media hora larga de *Cuadros*, en la que Jablonski nos hace soñar con castillos, carros rústicos cargados o con los dos judíos opuestos, nos esperan cuatro Liszt muy distintos y de muy diferente alcance. La transcripción de Wagner, *Muerte de amor*, es sencillamente arrebatadora en algunos momentos. Pero el número fuerte es la amplia,

rica, portentosa *Balada nº 2*, página en la que Jablonski parece echar el resto, y no por furor de dedos y concepto, sino por esa sensación de musa creadora que se produce cuando el artista se familiariza con una página a base de trabajo y de búsquedas de sentido. Así, Jablonski en este Liszt. Un recital, en fin, de considerable interés.

Santiago Martín Bermúdez

### NIN CASTELLANOS/NIN-CULMELL:

**Obra coral y vocal.** ASSUMPTA MATEU, soprano; PAU CASAN, piano; DAVID MALET, órgano. COR DE CAMBRA DYAPASON. COLUMNA MÚSICA 1CM0146. DDD. 57'12". Grabación: Llerona, IX-X/2005. Ingeniero: Albert Moraleda. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Unos pocos datos nos ayudarán a comprender mejor el porqué de este CD: Joaquín Nin Castellanos (1879-1949) nació en La Habana pero fue educado en Cataluña; su hijo Joaquín Nin-Culmell (1908-2004) nació en Berlín de madre cubana, la soprano Rosa Culmell, pero tuvo una continua e intensa relación con Cataluña. Ambos fueron pianistas, ambos encontraron en la música hispana una gran fuente de inspiración y ambos acudieron a la música tradicional para



orientar buena parte de sus partituras. En consecuencia, el programa que aquí se nos ofrece comienza con una docena de canciones tradicionales catalanas armonizadas para soprano y piano por Nin-Culmell en 1957. Siguen un par de obras para piano solo, sendos homenajes a Debussy y a Mompou de Nin Caste-

llanos y Nin-Culmell, respectivamente: en el primero, de 1929, la influencia del maestro impresionista francés combina con ecos catalanes y ritmos cubanos; en el segundo, de 1990, el recuerdo de maestro barcelonés es perceptible en armonías y contrapuntos. En *Sis tonadas catalanes volum IV*, de 1952, Nin-Cul-

mell vuelve a los temas tradicionales, tanto danzas como canciones, y a homenajes a compositores como puntos de arranque. El mismo autor reincide en 1956-57, al escribir *Cançons tradicionals harmonitzades per a cor a capella*. Toma el relevo la *Missa brevis en honor de Santa Rosa de Lima y del Cristo de Salo-*

María Bayo y Eduardo López Banzo

## ¡VIVA NEBRA!



**NEBRA: Arias de zarzuelas.**  
**BOCCHERINI: Sinfonía**

op.12, nº 4 "La casa del

**Diavolo".** MARÍA BAYO, soprano. AL AYRE ESPAÑOL. Director: EDUARDO LÓPEZ BANZO. HARMONIA MUNDI HMI 987069. DDD. 73'39". Grabación: Zaragoza, XII/2005. Ingeniero: Jean-Daniel Noir. **PN**

Estrenada en Lisboa en 1728 y calificada de *dramma armonica*, *Amor aumenta el valor* es la obra más antigua de cuantas están representadas en el disco, en este caso con una sola aria. Un único fragmento (unas seguidillas) se incluyen también de *Donde hay violencia no hay culpa* (1744). Dos arias (una de ellas con el recitado que la precede) figuran de la zarzuela *Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad, y Ifigenia en Tracia* (1747). Es la zarzuela *Vendado es amor, no es ciego* (1744) la mejor representada, pues de ella se ofrecen la *Obertura* y los dos minuets que la siguen, cuatro arias (dos con sus recitados) y unas seguidillas. Todo ello pertenece al repertorio teatral de uno de esos compositores españoles del XVIII

que cada vez son más conocidos, José de Nebra (1702-1768), a cuyo rescate ha contribuido notablemente Eduardo López Banzo.

Al Ayre Español suena como nunca, con un refinamiento en el fraseo, un cuidado en las articulaciones, un equilibrio entre secciones (estupenda la cuerda; algún apurillo pasan las trompas naturales), una intensidad rítmica y una fuerza expresiva formidables. La sinfonía de Boccherini (con una soberbia cuerda grave) es un prodigio por la capacidad para combinar los detalles más sutiles con los contrastes (dinámicos, agógicos) más extremos y exuberantes. No tiene nada que envidiar a la extraordinaria versión que dejó Il Giardino Armonico hace un par de años para Naïve. Pero la gran protagonista del CD es desde luego María Bayo, que parece recobrar la frescura vocal de sus primeros años. Aunque pasa un poco por encima en los recitativos, la soprano navarra matiza las arias con extraordinario gusto. Sin deslumbrar en los pasajes de mayor agilidad, que resuelve en cualquier caso con solvencia sobrada, es capaz de modular con habilidad



el color adecuado al sentido de los textos, que dice con extrema claridad prosódica, enfatizando casi siempre, con extrema elegancia y eludiendo cualquier atisbo de cursilería, sus perfiles más líricos. El CD se acompaña de un DVD de unos 20 minutos con fragmentos de la presentación de este programa en el Teatro Real de Madrid en diciembre de 2005.

Pablo J. Vayón

Bjorn Schmelzer

## AGITADORES



**OCKEGHEM: Misa Caput.**  
**Ritual del Mandatum.**

GRAINDELAVOIX. Director: BJORN

SCHMELZER. GLOSSA Platinum GCD P32101. DDD. 58'52". Grabación: Amberes, VIII/2004. Productor: Bjorn Schmelzer. Ingeniero: Jo Cops. Distribuidor: Diverdi. **PN**

El *machicotage* era una forma de ornamentación extraordinariamente florida y sutil del canto llano que fue común entre los cantores parisinos en la Edad Media y que sobrevivió subrepticamente hasta el siglo XIX, cuando la reforma unificadora de Solesmes le dio el golpe de gracia. En su *Diccionario de canto llano* (1853), Joseph-Louis d'Ortigue afirma rotundo: "Los franceses y entre ellos principalmente los parisinos, nunca han perdido una ocasión de mutilar las melodías gregorianas y de degradarlas con fantasías bárbaras. El *machicotage* es una prueba de ello".

El hasta ahora desconocido grupo flamenco Graindelavoix, dirigido por el

inquieto Bjorn Schmelzer, ha apostado por este estilo interpretativo, *bárbaro*, oriental, para acercarse a la *Misa Caput* de Johannes Ockeghem, que se relaciona, de forma un tanto cogida por los pelos, con el ritual del *Mandatum* (lavado de pies de los apóstoles), de cuyos textos en canto llano se acompaña el ordinario de la misa. Schmelzer ha transportado la misa una cuarta abajo, lo que permite que un tenor agudo pueda cantar la voz más aguda, mientras que la más grave corresponde a un bajo profundo. El estilo es muy parecido al que llevan empleando Marcel Pérès y su Ensemble Organum desde hace décadas, aunque Schmelzer y su conjunto (nueve voces en total) lo emplean no sólo en la interpretación de los versos gregorianos, sino también en la polifonía de Ockeghem. Los resultados son de una sorprendente exuberancia, de una sugerente vitalidad y una agitación expresiva casi continua. La parte del canto llano queda marcada por el embellecimiento extravagante de los melismas, la intensidad de



las voces y su marcada individualidad, mientras que los perfiles polifónicos quedan algo desdibujados, a causa de una mezcla que sacrifica la pureza y la claridad al movimiento continuo, a la búsqueda de recursos para la agitación del oído interior de los oyentes. Que buena falta nos hace.

Pablo J. Vayón

mó (ciudad ésta de la provincia de Tarragona de la que procedía parte de la familia de los Nin), para coro y órgano, obra que Nin-Culmell escribió en 1998 para la boda de una sobrina-nieta. Y cierra el compacto *Cançons per a un cor femení i piano*, que Nin Castellanos compuso en 1926. La joven, fresca, vital y sensible voz de la soprano Assumpta Mateu es la columna vertebral en el capítulo interpretativo, muy acertadamente acompañada por Pau Casan al piano, David Malet al órgano y el Cor de Cambra Dyapason, preparado por Teodor Roura.

José Guerrero Martín

#### PAREDES:

**Uy U T'an. Cotidales. Ah Paaxo'ob. Can silim Tun.** IAN PACE, piano. CUARTETO ARDITTI. NEUE VOKALSOLISTEN STUTTGART. ENSEMBLE MODERN. MODE 149. DDD. 68'35". Grabación: Méjico, IV/2002; Stuttgart, IX/2003. Productor: Brian Brandt. Ingeniera: Valeria Palomino, Friedman Trump. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Para su debut discográfico, la compositora Hilda Paredes, nacida en 1957 en Méjico y residente en Londres desde los 21 años, no ha podido tener unos intérpretes más idóneos: el pianista Ian Pace, el Cuarteto Arditti (Irvine Arditti es su esposo, precisamente) y los famosos Ensemble Modern y el Neue Vokalsolisten Stuttgart. El sello Mode hace el resto, con un diseño de producción excelente, que incluye unas notas al programa extensas y muy esclarecedoras a cargo de Richard Toop. Sin embargo, Mode no ha cuidado del todo la toma de sonido. Se observa en la tercera pieza, la que está interpretada por el Ensemble Modern, *Ab Paaxo'ob*, de 2001, un sonido muy pobre, sin suficiente sensación de espacio. Existe una gran diferencia entre la brillantez de las grabaciones de los otros tres temas, con una vívida presencia, por ejemplo, de los instrumentos de cuerda, y esta debilísima señal sonora que transmite la prestación del grupo alemán. La pieza, además, es la más endeble del programa. La ausencia aquí del fuerte peso ancestral, mágico, con que Paredes aborda el resto de las obras, tal vez deja demasiado desnuda esta intrascendente *Ab Paaxo'ob*. Su sentido teatral, gestual y el pretendido cruce entre las distintas texturas nunca alcanzan el fin propuesto.

El disco, en cambio, se inicia de forma admirable, con unas aportaciones del Cuarteto Arditti de una solidez a prueba de bomba. El grupo se mueve en su terreno favorito en las dos piezas que abren el CD, el cuarteto de cuerdas *Uy U T'an* y el quinteto *Cotidales*, en el que el pianista Ian Pace tiene un papel menos relevante de lo que su técnica podía hacer esperar. Las dos piezas son una especie de síntesis de entre todos los modos de acometer el lenguaje de la música de cámara en los tiempos actuales. Lo que distingue a Paredes, con respecto al grueso de los compositores,

estriba en que ella aporta un color sonoro tras el que es fácil percibir la influencia de las formas arcaicas, mágicas de la cultura maya. Pero por encima de esa inmersión en lo sobrenatural, el nudo de los conflictos sonoros desplegado aquí por Paredes le debe mucho al gusto de un Elliott Carter por dotar de extraordinaria profundidad y carácter a cada uno de los componentes del grupo instrumental, de manera que se alcanza un pequeño drama lleno de una humanidad desbordante.

De ese mundo sonoro, nacido de los entrecruzamientos de los timbres y los diferentes choques emocionales, surgen unas obras, el cuarteto y el quinteto con piano, que sitúan a Hilda Paredes entre los autores de excepción en la actualidad en lo que hace al tratamiento riguroso y moderno de la escritura camerística, donde, está claro, demuestra un dominio que va más allá del placer por el virtuosismo. No obstante, su paleta tímbrica y su imaginación quedan en entredicho cuando dispone de un material más amplio, que es lo que le sucede a las poco convincentes, un punto farragosas *Ab Paaxo'ob* y *Can silim Tun*, la insustancial obra para voces que cierra el CD.

Francisco Ramos

#### PARTCH:

**The Bewitched.** FREDA SCHELL, VOZ. THE UNIVERSITY OF ILLINOIS MUSICAL ENSEMBLE. Director: JOHN GARVEY. NEW WORLD 80624-2. DDD. 75'43". Grabación: Urbana, 1957. Productor: Jon Szanto. Ingeniero: Mark Hoffman. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Con la aparición del cuarto volumen de la colección de New World, consagrada a dar a conocer el legado de Harry Partch, se completa la visión sobre este músico, artista sonoro mejor, capital en la adopción de formas irredentas y transgresoras del material musical en la América de los años 40-50. De 1956 es *The Bewitched*, una pieza de marcado carácter teatral en la que Partch lleva a sus últimas consecuencias sus ideas de fisicidad del sonido (la música se hace gesto, signo visual, ajeno a la abstracción a la que la cultura occidental la ha llevado siempre) y función ritual y religiosa, papel que la música desempeñara con normalidad en la Antigüedad.

Algunas de las más logradas páginas escritas por Partch se encuentran en los interludios instrumentales de esta *The Bewitched*. Los ritmos y los timbres exóticos están salpicados por toques de humor. El texto contiene muy pocas palabras articuladas, siendo la mímica y la danza los elementos que soportan la obra. El tono surrealista y enloquecido domina toda la pieza, en la que el grupo Lost Musicians, asistido por el Ancient Witch, se encarga de ridiculizar los débiles y falsos productos derivados de la excesiva mecanización de la vida moderna. Los títulos de las diferentes secciones son explícitos: *Three undergrads become transfigures in a Hong Kong Music Hall*, *A soul tormented by the*

*Contemporary Music finds a humanizing alchemy, A lost political soul finds himself among the voteless women of paradise...*

Abundando en las excelencias de las partes instrumentales de *The Bewitched*, el tema que sirve de Prólogo, *The Lost Musicians Mix Magic*, tal vez pueda ser considerado el más brillante logro instrumental de toda la obra de Partch. Por una vez, el artista no se deja llevar por el desenfreno e impone unas reglas de ralentización del material y un juego de variaciones tímbricas que son subyugantes. El poder ritual de toda la pieza, extensa y muy desarrollada, se apoya en un muy sabio uso de las percusiones, a las que se agrega un canto onomatopéyico de claras evocaciones mágicas. Al lado de la hipertecnología de nuestro tiempo, es gratificante observar en Harry Partch a una figura consagrada a lo artesanal, atenta al ritmo natural de los fenómenos, por tanto del devenir musical. Transgresor en su sencillez y poder de encantamiento, la huella de Partch es imprescindible para entender muchas de las conquistas sonoras de los tiempos modernos.

Francisco Ramos

#### PONCE:

**Canciones mexicanas. Estudios de concierto. Dos "Trozos románticos". Légende. Mazurcas. Suite cubana. Deux études pour piano (A Arthur Rubinstein).** JORGE FEDERICO OSORIO, piano. CEDILLE CDR 90000 086. DDD. 74' 40". Grabación: Chicago, VII/2005. Productor: James Ginsburg. Ingeniero: Bill Maylone. Distribuidor: LR Music. **PN**

El nombre del compositor mexicano Manuel María Ponce suele asociarse con la guitarra y con el nombre de Andrés Segovia, pero también con *Estrellita*, una de las canciones más célebres del siglo pasado, de la que fue autor feliz y afortunado. Después de su formación en México (con el madrileño Vicente Mañas), en París y en Berlín, al regresar a su tierra el piano centró su atención, y la huella europea en la correspondiente obra parecía inevitable, lo mismo que su inspiración en el folclore indio mexicano. Jorge Federico Osorio es el encargado en este CD de transmitir a través del piano, con energía, musicalidad y profundo conocimiento del repertorio, el programa escogido. *Légende* y los *Estudios* delatan la herencia de la tradición pianística romántica recibida por el autor. Algo parecido ocurre con *Deux études pour piano* (1930), dedicados a Arthur Rubinstein. Los arreglos de las *Canciones mexicanas* (a partir de 1911, entre las cuales la mencionada *Estrellita*) cabe situarlos en el nacimiento del nacionalismo musical mexicano. Sus *Trozos románticos* (1910-1911) siguen las huellas de los estimados Schumann o Mendelssohn. Las *Mazurcas* (1900-1917) rinden un homenaje a Chopin. La *Suite cubana* demuestra lo bien que supo asimilar el compositor mexicano la esencia

y el ambiente de la isla caribeña, en la que permaneció exiliado entre 1915 y 1917. En definitiva: un acierto la divulgación de esta muestra de la producción pianística de Ponce, relativamente poco conocida. Música que, como el resto de la del autor, contiene originalidad y fuerza expresiva, elegancia y lirismo.

José Guerrero Martín

#### POULENC:

**Salve Regina. Misa en sol. Ave verum corpus. Exultate Deo. 4 Salmos para un tiempo de penitencia. DURUFLE: 4 motetes sobre temas gregorianos. DE LEEUW: Prière. MESSIAËN: O sacrum convivium.** CORO DE LA BAYERISCHE RUNDUNFK. Director: PETER DIJKSTRA. OEHMS OC 540. DDD. 64'06". Grabación: Múnich, IV y VII/2004. Productores: Wolfgang Karreth y Jens Schünemann. Ingenieros: Susanne Wocker y Mechtild Homburg. Distribuidor: Galileo MC. **PM**

Un coro en estado de gracia: esa es la impresión que da. Y un director muy joven (nació en 1978), con mucha sabiduría, que sabe dar profundidad a estos cantos potenciando precisamente esa dimensión, la de la línea que evoluciona y se desencadena. El Poulenc más hondo está aquí, o parte de él, y en estas voces suena de veras como discurso angelical, en especial ciertos momentos de la *Misa en sol* y, desde luego, los *Cuatro salmos* penitenciales en su integridad. Cierra el disco una nueva lectura de esa partitura bella y breve de Messiaën, *O sacrum convivium*. Y, en medio, dos rarezas impagables, una *Plegaria* del holandés Ton de Leeuw, compositor que vivió entre 1926 y 1996; y *Cuatro motetes sobre temas gregorianos* de Maurice Durufle (1902-1986). Son grabaciones de estudio a las que tan sólo les falta un poco de sabor de iglesia antigua, de vieja catedral, de templo de piedra con sonoridades y ecos de las devociones de antaño. Estas piezas para coro mixto solo, totalmente *a cappella*, están dichas además con una afinación insuperable.

Santiago Martín Bermúdez

#### PROKOFIEV:

**Sinfonía nº 1 op. 25 "Clásica".**

*Transcripción para dos pianos de Rikuya*

*Terashima.* MARTHA ARGERICH y POLINA LESCHENKO, pianos. **Sonata nº 7 op. 83.**

POLINA LESCHENKO, piano. **Sonata para violonchelo y piano op. 119.** CHRISTIAN

POLTÉRA, violonchelo; POLINA LESCHENKO, piano. **Marcha de "El amor de las tres naranjas" op. 33ter, nº 12.** *Arreglo de Jascha Heifetz.* CHAIKOVSKI: **Mélodie de Souvenir d'un lieu cher op. 42.** ROBY

LAKATOS, violín; POLINA LESCHENKO, piano. **RACHMANINOV: Vocalise op. 34, nº 14.** ROBY LAKATOS, violín; CHRISTIAN

POLTÉRA, violonchelo; POLINA LESCHENKO, piano. AVANTI 5414706 10212. DDD. 63'17".

Grabación: Bruselas, IV/2005. Productor: Frédéric Grün. Ingenieros: Hugues Deschaux y Michel Huon. Distribuidor: LR Music. **PM**

En su generosidad proverbial, presenta a menudo a otros solistas, los introduce y permite que muestren su talento. Esto hace en este CD de belleza delicada y grácil en el que domina Prokofiev. La beneficiada es sobre todo la pianista Polina Leschenko, que no es ninguna principiante, ni mucho menos, porque sus giras y sus clases la han llevado por todo el mundo. Martha y Polina nos proponen una curiosa reducción a cuatro manos de la *Sinfonía Clásica* de Prokofiev, como para entrar en materia, y lo hacen con un sentido camerístico tan hondo y delicado que consiguen una magia que es algo más que un clima introductorio. El corazón del recital es para Leschenko, ella sola en una lectura rica, no especialmente efusiva, mas sí expresiva, de la *Sonata nº 7*. En rigor, el recital termina con el *Op. 119*, en el que Polina acompaña al chelista Christian Poltéra en una versión que renueva esas cualidades, acaso con más sugerencia aún de hondura y sugerencia, por el contraste de la línea penetrante del violonchelo y el comentario del piano. Las otras tres piezas son propinas de final de concierto, muy conseguidas, muy bellas; en ellas aparece un magnífico violinista oculto hasta estas alturas del recital, Roby Lakatos. Atención, en cualquier caso, a esta pianista rusa: Polina Leschenko.

Santiago Martín Bermúdez

#### REIMANN:

**Lieder. Nachtstücke I & II. Engführung.**

**Six Poems by Sylvia Plath.** CATHERINE

GAYER, soprano; ERNST HAEFLEGER, tenor;

BARRY MACDANIEL, baritono; ARIBERT REIMANN, piano.

ORFEO C 663 051 A. ADD. 78'41". Grabaciones:

Berlín, 1968, 1973, 1975 y 1981. Distribuidor:

Diverdi. **PN**

De este gran compositor apenas se oye nada en nuestro país. Su producción, de gran calidad y solidez, cuenta con varias óperas, entre ellas *Lear*, compuesta en 1978, con la que alcanza su mayor éxito y reconocimiento internacional. Además de compositor, ejerce la labor de pianista, dando conciertos desde una temprana edad, lo que le brinda un acercamiento a la música desde el punto de vista puramente práctico.

En sus lieder, recoge la tradición alemana desde Beethoven hasta Webern. No se trata de una música pretendidamente innovadora, sino de una obra muy expresiva en la que el manejo de la voz es extraordinario. Su trabajo como pianista acompañante le permite establecer una íntima relación con los cantantes para quienes compone sus obras y fruto de esta colaboración es el disco que tenemos entre manos.

En la selección de obras para piano y voz que presenta el sello Orfeo, la escritura taciturna de los años sesenta de Reimann, como es la de *Nachtstück I* y *Engführung*, se hace patente con una predilección por los colores oscuros.

Este clima deriva en sonoridades dramáticas de gran tensión, en las dos últimas piezas del registro, *Six Poems by Sylvia Plath* y *Nachtstück II*.

*Nachtstück I* (1966) y *Nachtstück II* (1978), interpretadas por el baritono Barry McDaniel, ponen música cada una de ellas a cinco textos de Joseph von Eichendorff (1788-1857). La primera es una obra temprana en donde las características de su estilo están plenamente definidas y en donde la influencia del lied romántico y posromántico se pone de manifiesto de principio a fin. La escritura de Reimann se hace más sofisticada y los *clusters* se convierten en elemento recurrente en *Nachtstück II* con un discurso cuya tensión se desarrolla en arco y que adquiere su clímax en la cuarta de las piezas.

El tenor Ernst Haefliger, uno de los grandes especialistas en Bach de los años sesenta, interpreta el ciclo *Engführung* (1967), compuesto sobre los textos de Paul Celan. Son poemas de carácter enigmático, que han sido vistos como manifiestos del terror del holocausto y de la amenaza nuclear que presencié su autor. La música retoma la atmósfera noctámbula y apesadumbrada de la primera de las piezas del disco, *Nachtstück I*, y recrea el clima de los poemas con gran acierto.

*Six Poems by Sylvia Plath* (1967) es el ciclo que alcanza el mayor nivel de intensidad dramática mediante una escritura pianística que recuerda al free jazz y que hace uso, una vez más, de los *clusters* continuos y de sonoridades extremas en el piano que requieren de gran virtuosismo por parte del intérprete.

Todas las piezas constituyen registros de los años sesenta y setenta, que podemos calificar como históricos, recogidas por primera vez en CD, con el lujo de ser el propio compositor quien las interpreta junto a los destinatarios de las mismas. Las obras están dispuestas de forma cronológica, de modo que la evolución estilística de Reimann se percibe en la escucha de este singular y ya esencial disco. La labor de los intérpretes es impecable y la calidad de las obras, extraordinaria.

Miguel Morate

#### SCHOENBERG:

**Serenata op. 24. Variaciones para**

**orquesta op. 31. Orquestaciones de**

**Bach: Fuga BWV 552, Schmucke dich,**

**O liebe Seele BWV 654; Komm, Gott**

**Schöpfer heiliger Geist BWV 631.**

ORQUESTA PHILHARMONIA. Director: ROBERT

CRAFT (op. 31 y Bach). STEPHEN VARCOE, bajo;

CHARLES NEIDICH, clarinete; ALAN R. KAY,

clarinete bajo; PETER PRESS, mandolina;

DAVID STAROBIN, guitarra; ROLF SCHULTE,

violín; TOBY APPEL, viola; FRED SHERRY,

violonchelo. TWENTIETH CENTURY CLASSICS

ENSEMBLE.

NAXOS 8.557522. DDD. 67'54". Grabaciones:

Nueva York, I/1994 (op. 24); Londres, VII y X/1998

(resto). Productores: Michael Fine (Nueva York) y

Gregory K. Squires (Londres). Ingenieros: Ben Rizzi

y Michael Sheedy. Distribuidor: Ferysa. **PE**



De nuevo, reediciones de Koch para la Edición Schoenberg de Naxos y Craft. En obras como la camerística y tensa *Serenata op. 24* y la orquestal y agresiva *Op. 31* se encuentra el mejor Schoenberg. Comparada con las *Variaciones*, la *Serenata* es casi pastoral, pero no hay que fiarse de las contigüidades. Es cierto que el mundo sonoro y de *tempi*, y hasta de clima, del *Op. 24* está más cerca de *Pierrot* que de *Moisés*, al contrario que las *Variaciones*, pero no era *Pierrot* precisamente un obra tranquilizadora. Estos dos contrastes de un mismo compositor se nos dan en sendas interpretaciones magistrales, una por un grupo neoyorquino de altísimo nivel, y otra por la Philharmonia y la sin par batuta de Robert Craft. Las tres orquestaciones de Bach son interesantes, pero aquí cumplen función de propina, aunque de lujo. Los neoyorquinos acentúan el contraste de timbres, y en uno de los siete movimientos la voz de bajo es uno de esos timbres (en el cuarto, *Soneto de Petrarca*), pero la pulsión rítmica está llena de vivacidad, simplemente de vida. Craft dibuja unas *Variaciones* de verdadera referencia, veintidós minutos en los que la Introducción, el tema, las nueve variaciones y el Finale se ofrecen con clara diferenciación de exposiciones, aunque desde luego en continuidad. Para el buen aficionado hay que señalar que la indexación se ofrece precisamente en doce pistas que permiten tanto el control como el acceso directo. Muy buen sonido, junto con otras calidades técnicas; excelentes interpretaciones de piezas muy diferentes entre sí: las dos cualidades de cualquier disco plenamente recomendable.

Santiago Martín Bermúdez

#### SCHUBERT:

**Fantasia Wanderer D. 760. LISZT: Italia de años de peregrinaje.** LUIZA BORAC, piano.

AVIE AV 2061. DDD. 74'14". Grabación: Lindau, VIII/2004. Productores: John Barnes y Luiza Borac. Ingeniero: John Barnes. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

La pianista rumana Luiza Borac, forjada artísticamente en concursos de toda índole (Enescu, Gina Bachauer, Viotti-Valesia, Mendelssohn, Oslo, Grieg y casi una veintena más) afronta, en su segunda incursión discográfica, dos piedras de toque del repertorio romántico. La *Fantasia Wanderer* es una de esas obras contra las que muchos intérpretes de fuste se han estrellado, bien por falta de comprensión o bien por incapacidad de trasladar el complejo romanticismo de la partitura. Este último puede ser el caso de la intérprete que nos ocupa. Está correctamente interpretada, pero naufraga en el intento de profundizar en los recovecos expresivos de la partitura. Una y otra vez recordamos la sublime versión de Sviatoslav Richter (EMI). No pretendemos que sea como él, pero es que así debe ser la *Wanderer*, y todo lo que no se le acerque palidece.

*Italia* requiere también dosis altas

de compromiso estético, pero el lenguaje lisztiano le es más próximo. Borac logra el sutil equilibrio entre lo descriptivo y lo onírico. De la captura de lo folclórico en la *Tarantella* al clima sereno y al mismo tiempo desasosegante de *Gondoliera*. De la calidez de los *Juegos de agua* a la fortaleza estructural de *Tras una Lectura de Dante*. No es una referencia insoslayable, pero se merece una oportunidad.

Carlos Vilchez Negrín

#### SCHUBERT:

**Fantasia en fa menor op. 103 D. 940.**

**Sonata "Gran Dúo" op. post. 140 D.**

812. ÉVGENI KOROLIOV, LJUPKA

HADZIGEORGIEVA, pianos.

TACET 134. DDD. 65'15". Grabación: Oslo, 2004.

Productor e ingeniero: Andreas Spreer.

Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Dos obras encomendadas al piano a cuatro manos que bastarían por sí solas para acreditar al autor como compositor de fuste. O sea, un disco importante en su programa. Y, anticipémoslo, en la realización de éste. No en vano hace cuatro décadas que estos dos pianistas fundaron su dúo, que se produce con una conjunción y una madurez admirables.

La *Fantasia en fa menor* es plasmada en ese espíritu, en ese estado de ánimo que hace pensar en un amor revivido y añorado que nos da desde el primer momento la carga de lo ya perdido que fue bueno, y nos hace ir desde la renuncia a la casi presencia. En los dos tiempos intermedios, esa idea del sujeto de lo ido florece, se aviva y se hace presente como si lo disfrutáramos otra vez, y regresa luego al poso del dolor anímico, porque lo que no fue no pudo ser.

De la *Sonata "Gran Dúo"* es fácil incidir en su proclividad a obra escrita para la orquesta. Schubert canta en el dúo de pianos como cantó en la orquesta, como cantó en la voz humana, como cantó desde niño, y ese canto se desgrana entre los dos instrumentos para alcanzar una forma grande como el título indica.

Muy buenas las interpretaciones de, seamos galantes, Hadzigeorgieva y Koroliov, que se ponen en el *Gran Dúo* casi a la altura referencial de Barenboim/Lupu. Hay que decir que la grabación de los dos últimos es algo más clara en el timbre que la de los rusos y que el programa total del disco es distinto. Culminan estos un disco muy serio.

José Antonio García y García

#### SCHUMANN:

**Fantasia op. 17. LISZT: Sonata en si**

**menor.** PEDRO BURMESTER, piano.

SACD AVANTI 5414706 10202. DSD. 68'30".

Grabación: Estados Unidos, II/2005. Productor:

Frédéric Grün. Productor e ingeniero: Hugues

Deschaux. Distribuidor: LR Music. **PN**

La casa Avanti propone esta vez un recital pianístico, dedicado a dos monumen-

tos de la historia del instrumento, la *Fantasia* de Schumann y la *Sonata* de Liszt. Impresionante repertorio. Pedro Burmester nace en Oporto en 1963 y estudia en su ciudad, desplazándose después a los Estados Unidos donde trabaja con Sequeira Costa, Leon Fleicher y Dmitri Paperno. Sobra decir que es ganador de múltiples concursos y que sus conciertos por todo el globo son cada vez más frecuentes. Pero si a este disco debemos atenarnos, hay que decir que este artista aborda las obras enumeradas con vehemencia y exagerado ímpetu. La pasión desconoce el rubor en este caso, en el que la música vuelve a adolecer de la conocida enfermedad: precipitación y poca calma, poca óptica y escasa mirada al horizonte. Está claro que Burmester no entiende estas partituras con sosiego, ya que sus versiones son demasiado impetuosas: tantas frases aceleradas lo certifican. Cierto es que estas interpretaciones son fluidas, mas añadamos un aspecto también definitivamente importante: el sonido del pianista, especialmente en el registro agudo, es duro, poco dulcificado, fruto pensamos de tanta energía (mal conducida, sin duda). Claro que el disco tiene virtudes, pero pesa más todo lo dicho, sobre todo porque la música es la que se resiente de tales "favores". Aunque no hubiera ninguna versión de las obras, no recomendaría ésta, pero habiendo tantas y tan buenas versiones, hay que ser sinceros. Ya se sabe que la juventud padece de arrebatos y fogosidad, pero esto traspasado a Schumann y Liszt...

Emili Blasco

#### SCHUMANN:

**Piezas de fantasía op. 73. Sonatas para**

**piano y violín op. 105 op. 121.** DORA

SCHWARZBERG, violín; POLINA LESCHENKO,

piano.

SACD AVANTI 5414706 10192. DSD. 55'55".

Grabación: XI/2004. Productor: Frédéric Grün.

Ingeniero: Jan Verschoren. Distribuidor: LR Music.

**PN**

La nunca fácil tarea de reseñar los discos que nos llegan a veces conlleva sorpresas muy agradables, y otras, como es lógico, no tanto, aunque sí por lo menos interesantes. Este es uno de esos discos de los que tras su escucha uno queda con el espíritu inquieto, irritable, con raras sensaciones. La música apasionada de Robert Schumann, y en concreto la dedicada al piano y al violín (aunque las piezas de fantasía sean una transcripción de la obra para clarinete) llenan este compacto que como decimos despierta contradictorias sensaciones. Las intérpretes de este disco, dotadas de un excelente nivel técnico instrumental, tocan con excesiva vehemencia las ya de por sí cargadas partituras. Con un discurso demasiado rebuscado y desmedido apabullan a la música sin posibilidad de respiro. El violín de Schwarzberg expone un vibrato incontrolado, inestable, e incluso molesto para la comprensión natural de

la música. La pianista parece que comulga con su colega, pues todo en ellas es dramatizado y poco natural. Son éstas unas versiones llenas de brusquedades y de amaneramientos que poco ayudan a la recepción de unas músicas tan complicadas como bellas. Las intérpretes de este disco tocan compulsivamente a Schumann: su fraseo no deja lugar a dudas. En fin, ya saben a qué atenerse.

Emili Blasco

### SHCHEDRIN:

**El ángel sellado.** SOPHIE KULLSMANN, soprano; JUDITH SIMONIS, contralto; RENÉ VÖSSKÜHLER, tenor; LORENZ WÜSTHOF Y RICHARD SCHWENNICK, niños; GERGELI BODOKI, flauta. CORO DE LA RADIO DE BERLÍN. Director: STEFAN PARKMAN. SACD COVIELLO COV 60504. DDD. 55'12". Grabación: Berlín, 2005. Productor: Olaf Mielke. Ingeniera: Anne-Marie Munich. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

El título alude no a un ángel de *Apocalipsis* que llevara un sello, sino al sello burocrático que le imprimieron a un ángel de cierta secta de creyentes los servicios administrativos policiales. Se trata de un relato de Nikolai Leskov, el mismo autor de *Lady Macbeth de Mtsensk*, y no tiene en rigor demasiada relación con la hermosa secuencia de Shchedrin, nueve números y un desarrollo casi total en espejo, en simetría. Shchedrin es un compositor nacido en 1932, y pertenece a la generación de grandes músicos soviéticos que creció en el peor momento del régimen, los que además sufrieron los últimos coletazos de quienes no comprendían la mala voluntad de músicos como éstos, que no componían lo que "el pueblo" esperaba de ellos (Gubaidulina y Schnittke son de ese grupo). Esta obra de 1988, en la que todavía era necesario disimular el carácter litúrgico de la obra y había que adjudicarle el argumento al viejo Leskov, es no sólo una obra de arte; es también un documento.

En la secuencia de *El ángel sellado* dominan las gamas inferiores y los *tempi* calmos cargados de tensa expectativa. La temática evoca la liturgia eslava, aunque matizada por más modernas propuestas, y con una interesante oposición de timbres (y la flauta, en determinados momentos), lo que da lugar a una dimensión colorista que impide cualquier identificación estética ortodoxa o arcaica. Puede dar la impresión de que Shchedrin, con esta bellísima obra, se acerca a la sensibilidad de ciertos compositores polacos o bálticos, pero en *El ángel sellado* de Shchedrin falta por fortuna algo que en los otros abunda: el *pathos* y el hipnotismo. No es que no estén en parte presentes, pero son un elemento en la composición, uno entre otros. En la secuencia de nueve de Shchedrin hay un intento de evocación de Dios mediante la liturgia, esto es, el drama ritual que llama a la reflexión y a la fe, que da por sentado el entusiasmo y que no apela al

pavor más que en momentos determinados (*Dies Irae*, *Tuba mirum*, es decir, en el oficio de difuntos y semejantes). Esa evocación es serena, es emotiva, pero no se deshace en patetismos. La búsqueda de lo sagrado puede producirnos pavor, pero lo sagrado nunca se muestra pavoroso para llamarnos.

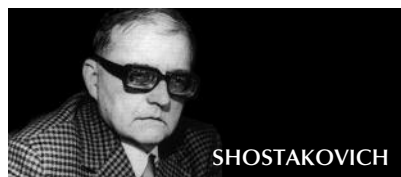
Un magnífico coro y unos solistas espléndidos y de garantía, incluidos los dos niños. La flauta de Gergeli Bodoki dibuja el apoyo o acaso respuesta a la línea vocal del corazón de la obra. El Coro de la Radio de Berlín realiza una auténtica obra de arte con una de las mejores obras que conocemos de Rodia Shchedrin, dirigido con auténtica maestría y sentido del matiz (aquí, el matiz dinámico es fundamental) por Stefan Parkman.

Santiago Martín Bermúdez

### SHOSTAKOVICH:

**Música completa para piano, vol. 1: 5 Preludios op. 2, 3 Danzas fantásticas op. 5, Aforismos op. 13, Polka op. 22a, 24 Preludios op. 34, Danzas de las muñecas.** BORIS PETRUSHANSKI, piano. STRADIVARIUS STR 33727. DDD. 76'50".

Grabación: Bernareggio, IX/2003. Productor e ingeniero: Raffaele Cacciola. Distribuidor: Diverdi. **PN**



SHOSTAKOVICH

Atención a este principio de nueva integral pianística de Shostakovich. De momento, tenemos un buen puñado de miniaturas: 77 minutos en 50 pistas; esto ya sugiere bastante. Boris Petrushanski propone unos *Preludios* que recuerdan la romántica música de salón. ¿Chopiniano, Shostakovich? Tengamos en cuenta que se trata de los juveniles *Preludios*, no de los maduros *Preludios y fugas*. El romanticismo permanece por alguna parte, aunque la parodia, la imitación y el disfraz sonoro configuran el ciclo. Que es el rey de este CD, si aceptamos el acercamiento sugerente e intenso de Petrushanski. La sobriedad se impone de manera natural, aunque también implacable, en los *Aforismos*, más juveniles todavía. El baile, presente casi siempre en los *Preludios*, es explícito en los siete fugaces números de *Danzas de las muñecas*, que proceden de las *Suites de ballet*; aquí, la parodia y el gusto por vals, polkas y otras danzas se dan la mano con humor, mas también con algo parecido a la añoranza o a cierta melancolía. Ni rastro aquí del Shostakovich terrorífico. Petrushanski consigue un CD que transcurre por todos estos contrastes, variado, contrastado y rico en propuestas, una riqueza de humores contraria a la rutina: es arte e inventiva. Así de sencillo.

Santiago Martín Bermúdez

### STRAUSS:

**Canciones con orquesta. Cuatro últimas canciones.** MICHAELA KAUNE, soprano. NDR PHILHARMONIE. Director: Eiji OUE. BERLIN 0017812 BC. DDD. 62'32". Grabación: Hannover, V/2004. Productor: Matthias Ilkenhans. Ingeniera: Helge Martensen. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Para resolver todo un programa monográfico Richard Strauss hay que desplegar un dispositivo de lectura amplio. No es el caso de Kaune, excelente soprano lírica con un orillo *soubrette*, de voz agradable y emisión depurada, buena dicción y dotes musicales de probidad, pero que resuelve todo en plan melódico, destacando las frases ligadas, con un lirismo amable e incauto que resbala por la superficie de la monotonía. La orquesta la segunda en la tarea, haciendo un Ricardito liviano y transparente, desprovisto de todo rasgo siniestro, contrastado o meramente meditativo y misterioso, como el de la penumbrosa voluptuosidad final de sus finales canciones.

Blas Matamoro

### STRAUSS:

**Elektra.** GWYNETH JONES, soprano (Electra); LEONIE RYSANEK, soprano (Clitemnestra); ANNE EVANS, SOPRANO (Crisotemis); WOLFGANG SCHÖNE, barítono (Orestes). ORQUESTA DE LA SUISSE ROMANDE. Director: JEFFREY TATE. 2 CD CLAVES 50-2514/15. ADD. 101'48". Grabación: Gran Teatro de Ginebra, 10-III-1990 (en vivo). Productor: Antonin Scherrer. Ingeniero: Maurice Charrière. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Estamos ante una versión británica de la obra straussiana. Tate evita marcar los contrastes y explora la maraña orquestal de Strauss con una diafanidad y una minucia dignas de Mendelssohn. Así quería Ricardito que sonara su orquesta cuando los músicos se ponían frenéticos de expresionismo. Puede cuestionarse la validez del enfoque pero no la calidad y el cuidado de la tarea.

En esa misma línea, Jones hace una Electra dolorida y lírica, a la cual sirve con sus majestuosos medios y su dicción atenta y pulida, no siempre impecables, ya que a veces la vibración es abusiva, algún agudo se destempla y algún grave es sordo. Sus mejores momentos son los relajados e íntimos, como la escena del reconocimiento, acaso lo mejor de esta partitura difícil y exigente, árida y pedante.

Quien pasa a primer plano es Rysanek, con la morbidez enfermiza y canalla que alcanza su voz de Clitemnestra, su decir alucinado, el mordiente sonoro de sus medios, sus connotaciones de pesadilla y que con cierta fatalidad clínica a la vez que poética, pone a Sófocles en manos de Freud a través de la Viena de Hofmannsthal. El resto del elenco suena con probidad y eficacia.

Blas Matamoro

Mark Elder

## TODOS LOS AGUIJONES



**VAUGHAN WILLIAMS: Las avispas.** HENRY GOODMAN, narrador. CORO Y ORQUESTA HALLÉ.

Director: MARK ELDER.

2 CD HALLE HLD 7510. DDD. 105'37".

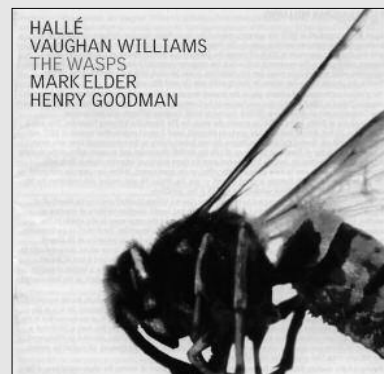
Grabación: Bolton, VI/2005. Productor: Andrew Keener. Ingeniero: Simon Eadon. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Este disco es un descubrimiento. Recupera toda la música escrita por Ralph Vaughan Williams para las representaciones de *Las avispas* de Aristófanes dadas en Cambridge en 1909 —es decir, el mismo año de la *Sea Symphony*. En 1912 el compositor extrajo una suite orquestal que es la que se ha hecho —sobre todo su obertura— relativamente famosa. Recientemente, Ursula Vaughan Williams —la viuda del compositor— encargaba una edición de la partitura completa —que publicaría Faber and Faber— al experto Igor Kennaway. Y aquí está por fin, casi un siglo después de que fuera estrenada, en la traducción inglesa —pensada con

mucho tino para las necesidades del canto— del conocido director de escena David Pountney.

La importancia de este disco es enorme porque ofrece estupenda música, tan buena como la que conocíamos por la suite y llena del suficiente número de sorpresas como para hacer de su audición un permanente gozo. De entrada se puede ir viendo cómo aparecen, desaparecen y se entrelazan los temas —todos bien memorables— que contiene la obertura. Los coros son espléndidos —La *Serenata de las avispas* o la amplia *Parábasis* que es, por sí sola, una obra maestra. Lo mismo cabe decir de algunos de los episodios orquestales, como la fresquísima Marcha del segundo acto. Por añadidura, están las citas de otros autores —Mendelssohn, Offenbach, Lehár, Parry o el folclore de Cambridgeshire—, un acicate más para la escucha atenta.

Mark Elder, al mando de las huestes de la Hallé de Manchester, hace un tra-



bajo admirable, lleno de luminosidad, en el que demuestra su enorme valor como director de obras relacionadas con la escena. Henry Goodman es un muy buen narrador y todos firman una grabación excepcional, uno de los discos más importantes de música británica aparecidos en las últimas décadas.

Claire Vaquero Williams

### TELEMANN:

**Ejercicios para cantar, para tañer y para el bajo continuo TWV 25:39-85.** KLAUS MERTENS, barítono; LUDGER RÉMY, clave. CPO 777 045-2. DDD. 70'14". Grabación: Colonia, IV/2004. Productores: Christiane Lehnig y Burkhard Schmilgun. Ingeniero: Stephan Reh. Distribuidor: Diverdi. **PN**

En el inmenso océano telemanniano, la producción vocal constituye una de las polinesias menos conocidas al tiempo que más dignas de conocerse. Y entre las canciones profanas se encuentran un sinfín de pequeñas joyas. La casi cincuenta de arias que en este disco recibe su bautismo fonográfico se publicaron entre 1733 y 1735 con una periodicidad semanal para el disfrute y aprendizaje de aficionados y estudiantes de música. Aficionados como fáciles, son sobre todo pegadizas: como dijo Tovey, Telemann es el grandísimo músico que no escribió ninguna melodía sabida por todo el mundo, pero sí muchas que a muchos les encantaría saber. Aquí todo es variado: los textos, por ejemplo, sólo comparten la brevedad y ofrecen un panorama del gusto poético de la burguesía de la época; los contenidos, a menudo humorísticos pero casi nunca intrascendentes, se enriquecen a cada paso con toques de ironía marca del compositor; el espectro formal abarca

desde la canción estrófica hasta diversos tipos de aria en dos partes, pasando por el aria *da capo* y llegando incluso a una suerte de pequeña cantata (aria-recitativo-aria) a propósito de un tema entonces como ahora de tan rabiosa actualidad como el tabaco. Klaus Mertens y Ludger Rémy, con una larga experiencia no sólo en el repertorio barroco, se mueven como pez en el agua en estas aguas tranquilas pero cuya corriente cambia constantemente de dirección.

Alfredo Brotons Muñoz

### VEINBERG:

**Trío op. 24. WEPRIK: Tres danzas populares op. 13b.**

**SHOSTAKOVICH: Trío op. 67.**

DIMITRI SITKOVETSKI, violín; DAVID GERINGAS, violonchelo; JASCHA NEMTSOV, piano. HÄNSSLER CD 98.491 DDD. 60'27". Grabación: Múnich, XII/2004. Productor: Wolfgang Schreiner. Ingeniero: Gerhard Gruber. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Este CD está formado por obras para trío que tienen que ver con lo judío en la URSS. El conocido, agilísimo y en algún momento (el Allegretto final) terrible *Trío* de Shostakovich es la pieza más conocida de este magnífico recital, y en esta obra de 1944 introduce el

compositor motivos judíos, de manera "imprudente", por decirlo así. Los otros dos compositores son judíos, y si uno de ellos es muy poco conocido (Weprik) entre otras cosas porque estuvo en el Gulag y murió más tarde antes de cumplir los sesenta años; el otro (Veinberg) ha sido objeto de defensa por partes de los músicos rusos desde épocas anteriores a su muerte en 1996. Lógicamente, se trata de un recital que muestra composiciones que desagradaban al antisemitismo del sistema soviético, que a menudo las perseguía de manera directa. Para nosotros, las *Tres danzas* de Alexandr Weprik son total novedad, y bastante agradable, por cierto. El *Op. 24* de Veinberg es una pieza magistral en la que reconocemos al seguidor y amigo de Shostakovich, pero no porque su discurso sea servil, sino por una inspiración creativa que bebe de fuentes idénticas y obedece a una sensibilidad muy semejante. Creo que esto lo hemos dicho en más de una ocasión. Disculpen los lectores. Estamos ante un disco excelente por las obras en sí, mas también por la unión y reunión de tres músicos de nivel superior, en un recital que pone de manifiesto cierta estética muy del siglo XX, muy del espanto de aquellos tiempos.

Santiago Martín Bermúdez

¿no encuentra sus discos?

diverdi.com



**VIERNE:****Sinfonía nº 1 en re menor op. 14.****Sinfonía nº 2 en mi menor op. 20.** DANIEL ROTH, órgano.

SACD AEOLUS AE-10451. DSD. 79'16".

Distribuidor: Gaudisc. **PN**

En el mismo órgano suntuoso de Saint-Sulpice, en el que tocó Louis Vierne durante treinta y siete años, uno de los magníficos Cavaillé-Coll, Daniel Roth toca dos de esas cimas absolutas del órgano romántico que son las *Sinfonías* de Vierne en el comienzo de un ciclo total de ellas. En la *Sinfonía nº 1 en re menor*, que fue estrenada por Widor en este mismo instrumento hay clara influencia de la obra de éste asumida por su discípulo: Las texturas sobre cuatro temas se van haciendo más y más densas hasta retornar a la calma del Maestoso inicial del primer tiempo; le sucede la fuga algo más libre para dar paso a la Pastoral, que se va haciendo más elemental hasta el Scherzo siguiente, al que sucede un Andante en el que se entrecruzan dos temas que llegan a su apogeo en la parte central del fragmento. El más elogiado es el tiempo final, en forma de Tocata con cambios de tonalidad que reflejan una maestría total en el instrumento.

La *Sinfonía nº 2 en mi menor*, en cinco tiempos es una obra aún más elaborada y de carácter cíclico. También hay en ella tributo a su maestro, ya que el segundo tiempo se inspira con claridad en el movimiento similar de la *Sinfonía nº 7* de aquél, siendo de resaltar el Scherzo, de notable ligereza y la monumentalidad peculiar de las obras de Vierne.

Buena y bien recogida la labor interpretativa de Roth, aunque tal vez en reproducción más que estéreo suene mejor el disco.

José Antonio García y García

**VIVIER:****Orion. Siddharta. Cinq chansons pour percussion.**

CHRISTIAN DIERSTEIN, percusión. ORQUESTA DE LA WDR DE COLONIA. Director: PETER RUNDEL.

KAIROS 0012472KAI. DDD. 66'15". Grabación: Colonia, I/2004. Productor: Harry Vogt. Ingenieros: Christoph Gronarz, Thomas Sehringer.

Distribuidor: Diverdi. **PN**

Muy probablemente, de haber podido vivir los años suficientes, Claude Vivier (1948-1983) hubiera llegado a producir suficientes obras orquestales como para que a piezas como *Orion* y *Siddharta* se las considerara hoy en sus justos términos entre novedad y asimilación de ideas ajenas. Escuchadas, sin embargo, como lo que son, obras aisladas en un catálogo que queda roto tras la repentina muerte del autor, quedan, al no tener

Jean-Christophe Spinosi

**OTRA MÁS****VIVALDI: Griselda.** MARIE-

NICOLE LEMIEUX, contralto

(Griselda); VERÓNICA CANGEMI,

soprano (Costanza); SIMONE KERMES, soprano

(Ottone); PHILIPPE JAROUSKY, contratenor

(Roberto); STEFANO FERRARI, tenor

(Gualtiero); IESTYN DAVIES, contratenor

(Corrado). ENSEMBLE MATHEUS. Director:

JEAN-CHRISTOPHE SPINOSI.

3 CD NAÏVE OP 30419. DDD. 154'44".

Grabación: Brest, XI/2005. Productor: Jean-Pierre Loislil. Ingeniero: Pierre-Antoine Signoret.

Distribuidor: Diverdi. **PN**

La *Edición Vivaldi* que inició el sello Opus 111 y que ha seguido apoyando y publicando rigurosa y puntualmente Naïve se alza ya, sin duda alguna, como una de las iniciativas discográficas más importantes de la última década. La recuperación del legado vivaldiano conservado en Turín resulta especialmente decisivo en el terreno operístico, y no sólo por la incesante recuperación de títulos jamás grabados, sino porque éstos son presentados en interpretaciones que pueden hacer por sí mismas historia y serán muy difíciles de superar en el futuro. Pues aquí tenemos otra ópera más. En este caso, la *Griselda*, que, con libreto de Apostolo Zeno revisado por Carlo Goldoni, fue estrenada en el Teatro S. Samuele de Venecia en 1735.

La obra tiene toda la brillantez característica de la escritura teatral de Vivaldi, que supo combinar algunas de las arias más exigentes y espectaculares, desde el punto de vista de la pirotecnica vocal, con otras profundamente delicadas y expresivas. Instrumentalmente, el compositor se concentra en las cuerdas (a las que se añaden un par de trompas y de trompetas para algunas arias) sin el empleo de maderas *obligadas* característico de otras ópe-

ras, pero la escritura resulta muy interesante, con texturas muy trabajadas y de extremado refinamiento. La obra tiene toda la brillantez característica de la escritura teatral de Vivaldi, que supo combinar algunas de las arias más exigentes y espectaculares, desde el punto de vista de la pirotecnica vocal, con otras profundamente delicadas y expresivas. Instrumentalmente, el compositor se concentra en las cuerdas (a las que se añaden un par de trompas y de trompetas para algunas arias) sin el empleo de maderas *obligadas* característico de otras ópe-

ras, pero la escritura resulta muy interesante, con texturas muy trabajadas y de extremado refinamiento. La obra tiene toda la brillantez característica de la escritura teatral de Vivaldi, que supo combinar algunas de las arias más exigentes y espectaculares, desde el punto de vista de la pirotecnica vocal, con otras profundamente delicadas y expresivas. Instrumentalmente, el compositor se concentra en las cuerdas (a las que se añaden un par de trompas y de trompetas para algunas arias) sin el empleo de maderas *obligadas* característico de otras ópe-



ras, pero la escritura resulta muy interesante, con texturas muy trabajadas y de extremado refinamiento.

Spinosi defiende la obra con su vigor, su intensidad y su incisividad habituales al frente de su magnífico conjunto y de un elenco fabuloso. Marie-Nicole Lemieux no sólo supera las extremas dificultades de su personaje, sino que sabe articularlo expresivamente con gran sutileza, construyendo una *Griselda* poliédrica, nada convencional. Verónica Cangemi está también soberbia tanto en los pasajes de bravura como en los intimistas, pero los que se salen por completo son la soprano Simone Kermes, que hace una portentosa exhibición de recursos tanto técnicos como, sobre todo, expresivos (no se puede ser más cálida y cercana cuando hay que cantar en el borde mismo de los límites naturales), y el contratenor Philippe Jaroussky, hoy día la voz más verosímil, virtuosa, natural y sensible de las de su cuerda para este tipo de cometidos teatrales. Ferrari y Davies completan el reparto con nota.

Pablo J. Vayón

efectivos desvelan de modo demasiado evidente las influencias con las que el estilo de Vivier empezaba a forjarse. *Siddharta* parte directamente del Messian en el período más expansivo, el de la *Sinfonía Turangalila*, como queda demostrado en el empleo de la luz y el color, en el exotismo de los ritmos de procedencia oriental y la conformación fragmentaria del discurso. El material orquestal en *Orion* está menos disperso y por la inmensa alegría y luminosidad que transmite tal vez sea la mejor introducción posible a este mágico mundo al que Vivier intentaba dar forma. Aunque sus obras de cámara no son nada desdeñables, tienen menos predicamento que las orquestales. El ejemplo contenido aquí, las *5 Chansons pour percussion* seducen por su sencillez de planteamientos y porque ofrecen otra faceta del músico.

Francisco Ramos

**WAGNER:**

**Die Walküre.** MARTHA MÖDL (Brünnhilde), GRÉ BROUWENSTIJN (Sieglinde), GEORGINE VON MILINKOVIC (Fricka), WOLFGANG WINDGASSEN (Siegmund), HANS HOTTER (Wotan), JOSEF GREINDL (Hunding). ORQUESTA DEL FESTIVAL DE BAYREUTH. Director: JOSEPH KEILBERTH. ARIA 5003. ADD. 224'15". Grabación: Barcelona, 27-IV-1955. Producción: Amics del Liceu/Societat del G.T. Liceu/Círculo del Liceu. Ingeniero: Joan Vilà. Distribuidor: LR Music. **PN**

La primera salida de su feudo del Festival de Bayreuth fue a Barcelona, donde los aficionados pudieron asistir a tres óperas distintas, con repartos y directores similares a los que se hacían en la sede alemana. Ello fue posible por la gran tradición wagneriana que tenía la ciudad condal, junto a una serie de circunstancias políticas y por el esfuerzo de unos cuantos, que propiciaron que Barcelona se volcara no sólo en la música sino también del espíritu del genial compositor en calles y plazas. Aunque se sabía que había una grabación de una de las funciones de *Die Walküre* e incluso había podido oír una copia de los discos, quedaba siempre la duda de cómo se había podido realizar la grabación.

Ahora, al cumplirse los cincuenta años del acontecimiento, han salido a la luz las circunstancias que lo propiciaron: la familia Sagalés explotaba una empresa de ascensores y estaba vinculada al Liceu. Cuando hubo que adaptar el escenario del teatro a las exigencias de Wieland Wagner intervinieron en la parte eléctrica, lo que generó primero una buena amistad con Karl Ipser, representante de los Wagner y después con el propio Wieland. La familia Sagalés disponía de un pequeño teatro, donde hacían representaciones de las obras de Wagner e invitaron a los dos alemanes para que lo vieran, lo que propició la petición de poder hacerlo con música del propio Festival. Wieland Wagner dio su conformidad y se hicieron sólo cinco copias en vinilo, dos para la familia promotora, dos para Doménech Roura, que intervino en la grabación, y la quinta para el propio Festival de Bayreuth.

Han sido las copias existentes en Barcelona las que han permitido un concienzudo trabajo y el resultado es una versión de la representación de *Die Walküre* que se dio el 27 de abril de 1955, que puede dar una idea clara de lo que fue aquel imponente Festival. A partir de una idea de Amics del Liceu, que contó con la colaboración de la Sociedad de propietarios y del círculo del teatro, se gestó esta producción que contó con el soporte técnico del equipo de Aria Recording.

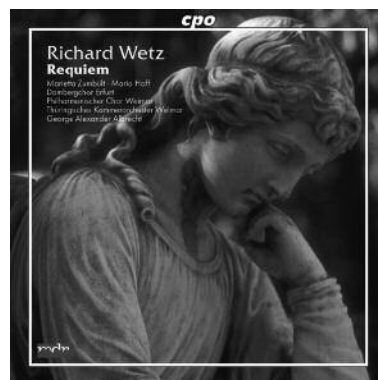
Esta grabación, por unas extrañas casualidades de la vida, salió publicada por Walhall y fue comentada recientemente, destacando la presencia de Martha Mödl, impresionante Brünnhilde, Gré Brouwenstijn, sutil y apasionada Sieglinde, Wolfgang Windgassen, con su gran fraseo, Hans Hotter, que hacía un Wotan que impresionaba tanto por la fuerza vocal, como por la capacidad expresiva, y Josef Greindl, con autoridad y estilo,

George Alexander Albrecht

**MAGNA OBRA**

**WETZ: Réquiem.** MARIETTA ZUMBÜLT, soprano; MARIO HOFF, barítono. DOMBERGCHOR ERFURT. PHILHARMONISCHER CHOR WEIMAR. THÜRINGSCHES KAMMERORCHESTER WEIMAR. Director: GEORGE ALEXANDER ALBRECHT. CPO 777 152-2. DDD. 60'06". Grabación: Erfurt, IX/2003 (en vivo). Productor: Klaus Dylus. Ingeniero: Diezmar Staffe. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Sin duda, una magna obra este *Réquiem en si menor op. 50*, donde no se trata de hacer una música de celebración religiosa, sino una pieza más enraizada en lo personal. No es que llegue al *War Requiem* o al *Réquiem alemán* (tal vez más a éste) la intención pero, con la debida distancia, por ahí va la cosa. Como ocurre en el *Réquiem* verdiano, también con distancias, el componente sinfónico-orquestal tiene gran importancia, y la escritura coral, que no se pierde en banalidades y apoya y densifica la estética global del trabajo sinfónico-coral. Evidente la contención y profundidad germánica en el *Dies iræ*, que resulta más virado a la piedad que a la amenaza tremenda del castigo divino, haciendo hincapié en su devoción por San Miguel como buen alemán. También llamativo por su contención el *Sanctus*, que resulta ser más un testimonio que una alabanza.



En cinco partes y usando textos del Antiguo Testamento, que "peina" para su mejor uso en su composición, hace Richard Wetz (1875-1935) una obra de gran impacto en la que es más importante el todo que las partes. En este enfoque del compositor se engloban las misiones encomendadas a los solistas, resultando tener más categoría en la ejecución con la soprano que el barítono. Dirige con pulso firme y entendimiento del mensaje George Alexander Albrecht los conjuntos de Turingia, y sólo falta un punto más de claridad en una grabación de obligado conocimiento.

José Antonio García y García

todos bajo la dirección de Joseph Keilberth, que supo reflejar los distintos momentos de la obra, de los más líricos a los más densos, con una orquesta con momentos muy interesantes, pero también con algunas dudas.

Albert Vilardell

**ZIMMERMANN:**

**Wüstenwanderung. Geduld und Gelengenheit. Lied im Wüstenvogelton.**

**The Echoing Green.** HERMANN KRETZSCHMAR, piano; MICHAEL BACH, violonchelo; DIETMAR WIESNER, flauta baja; PETER RUNDEL, violín. MODE 150. DDD. 70'21". Grabaciones: Colonia, X/1988; Berlín, V/2001; Bremen, XII/1990. Productores: Walter Zimmermann y Brian Brandt. Distribuidor: Diverdi. **PN**

La figura del alemán Walter Zimmermann (1946) ha permanecido en cierto aislamiento durante la última década desde que en 1990 se le concediese el Premio Italia de composición por su obra *Die Blinden*. Se trata de un creador, de fuerte individualidad artística, que considera el peso de la tradición cultural como un lastre que hay que evitar comenzando el proceso creativo desde cero. Los compositores que más han influido sobre Zimmermann han sido Cage y Feldman, dejándole el primero

una inclinación hacia el budismo-zen que se manifiesta en su música a través de procesos estáticos repetitivos. La obra de este alemán tiene un fuerte carácter filosófico, como se aprecia en el hecho de que más que búsqueda de expresividad musical tienda a trasladar conceptos abstractos al sonido para plantear paradojas y reflexiones.

El sello neoyorquino Mode Records, en su consagración casi exclusiva a la música contemporánea norteamericana, dedica ahora un segundo disco a Walter Zimmermann. En él se recogen cuatro obras de cámara del autor compuestas a finales de los años 80. Las referencias a la antigüedad clásica están patentes en todas ellas y llegan a ser incluso el punto de partida de la creación, como ocurre con la primera de las piezas del disco.

*Wüstenwanderung* (1986) es el nombre de la obra en cuestión y de un poema de Angelus Silesius que es recitado junto a otro de Ezra Pound. Esta pieza para piano surge de la explicación sobre la creación del alma que narra Platón en el *Timeo*. En base a ella se articula su lógica y estructura interna, de modo que las siete partes en que se manifiesta el proceso creativo descrito por el griego tienen su correlación en siete formas de ataque diferentes y en siete capas de intervalos diferentes.

*Geduld und Gelengenheit* (1987-89)

concede mayor énfasis aún a los procesos filosóficos de partida y trata de expresar conceptos como oportunidad y paciencia que se derivan de un emblema renacentista. Esta obra para chelo y piano estructurada en tres movimientos incluye un homenaje a Morton Feldman. En ella una misma nota es tocada a lo largo de seis minutos en diferentes posiciones haciendo uso de las cuatro cuerdas del instrumento.

*Lied im Wüstenvogelton* (1987) para

## RECITALES

**CARLO COLOMBARA.** Bajo.  
**Musica proibita.** *Canciones de Tosti, Denza, Rotoli, De Curtis, Gastaldon, Di Capua, Cardillo, Tagliaferri, Fusco, Rodgers. C. M. Schoenberg, Mancini, Kern y negro spiritual.* RICHARD BARKER Y FABRIZIO MILANI, piano.  
BONGIOVANNI GB. 2553-2. DDD. 70'40".  
Grabación: Bolonia, IV/2005. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Carlo Colombara es uno de los máximos representantes de la cuerda de bajo que ha dado en los últimos tiempos la escuela italiana. Posee una voz de una gran belleza y pastosidad, con medios interesantes, una técnica segura, una innata musicalidad y un fraseo elegante. Después de un importante recital de arias de ópera, editada por la misma firma, Colombara pone sus grandes cualidades al servicio de la canción en un registro que incluye las clásicas canciones italianas, junto a música de compositores americanos. El bajo italiano encuentra sus mejores momentos en aquellas piezas donde su canto sutil, su sentido de la palabra pueden expresar todo el contenido poético, aunque a veces su estilo puede parecer excesivamente académico, lo que redundará en versiones excesivamente contenidas.

Sus prestaciones más logradas son *Occhi di fata*, de Denza, dicha con un gran encanto, *Non ti acordar di me*, de De Curtis, con un cuidado sentido de la palabra, *Musica Proibita*, de Gastaldon, que da nombre al disco, con una línea aristocrática y *Dicitencello vuje*, de Fusco, con gran sobriedad. Sus incursiones en la música americana muestran su profesionalidad y su capacidad de contrastar los diferentes sentimientos, siendo muy descriptiva su versión del espiritual negro *Deep river*, mientras que el conocido *Old man river*, de Kern, queda excesivamente intimista. Los acompañamientos de Richard Barker y Fabrizio Milani son correctos y apoyan al artista en sus interpretaciones.

Albert Vilardell

flauta baja y piano y *The Echoing Green* (1989) para violín y piano toman canciones infantiles recopiladas por el propio compositor para deconstruirlas y simbolizar lo que Samuel Beckett denominó como *Residua*. Esto es, fragmentos de algo que proporcionan un ejemplo de lo que se puede encontrar en todas partes. Especialmente interesante es la segunda de las obras en donde el temperamento igual del piano es confrontado con la afinación pitagórica del violín.

**VÉRONIQUE GENS.** Soprano.  
**Tragédiennes.** *Páginas de Armide de Lully, Le carnaval de Venise de Campra, Hippolyte et Aricie, Castor et Pollux y Les fêtes de Polymnie de Rameau, Isbé de Mondonville, Scylla et Glaucus de Leclair, Le pouvoir de l'amour y Zaïde de Royer, Iphigénie en Aulide y Armide de Gluck.* LES TALENS LYRIQUES. Director: CHRISTOPHE ROUSSET.  
VIRGIN 346762. DDD. 70'05". Grabación: París, VI/2005. Productor: Daniel Zalair. Ingeniero: Michel Pierre. Distribuidor: EMI. **PN**

Colección de páginas de repertorio barroco francés, a las que se suman un poco en plan culminación o remate del mismo dos fragmentos de óperas gluckianas estrenadas en París: *Iphigénie en Aulide* y *Armide*. Con un conjunto especialmente indicado para ello y con la dirección de Rousset, primorosa, transparente y rigurosa, igual cuando acompaña a la solista como cuando se enfrenta a momentos exclusivamente instrumentales (¡qué etérea y bonita hace la obertura de *Scylla et Glaucus!*), la Gens dice con propiedad (más necesaria que nunca en este repertorio), canta con musicalidad (ídem), seguridad y decisión, exhibiendo las suficientes armas vocales para solventar páginas de diferente significado o exigencias, como por ejemplo las arias de las dos Armidas, la de Lully que abre el recital y la de Gluck que la cierra, por no hablar de la correspondiente a Ifigenia. Aunque la elegante soprano deje a veces la sensación de cierta frialdad expositiva, cierta escolaridad interpretativa, más de profesora cualificada que de entregada o convencida intérprete. De cualquier manera, el disco tiene un añadido interés al recoger un repertorio tan poco trillado, pues incluso de Rameau, últimamente más atendido por escenarios sobre todo franceses (dando lugar a producciones de Pelly o Carsen extraordinarias), incluye un bonito momento de la bien rara *Les fêtes de Polymnie*. Muy bonita y melancólica la página de Isabelle de *Le carnaval de Venise* de Campra, el mejor instante

Todas las piezas requieren de los intérpretes un alto nivel de virtuosismo, así como de técnicas poco ortodoxas como es la del arco curvo para el chelo. Se trata, sin duda, de un disco de gran interés para acercarse a la música de Walter Zimmermann o para descubrir el original y seductor mundo sonoro que se nos propone, si es que aún no lo hemos hecho.

Miguel Morate

interpretativo de la Gens, que consigue repetir a través del delicado monólogo de la protagonista titular en la *Isbé* de Mondonville.

Fernando Fraga

**ZUBIN MEHTA.** Director.  
**A Seventieth Birthday Tribute.** *Obras de Bernstein, Rossini, Weber, Verdi, Suppé, J. Strauss, Ravel, Stravinski, Copland, Williams, Kraft, Ives, Holst, Elgar, Bruckner, Wagner, Von Einem y R. Strauss.* FILARMÓNICA DE LOS ANGELES.  
FILARMÓNICA DE ISRAEL. FILARMÓNICA DE VIENA.  
6 CD DECCA 475 7470. ADD. 71'52", 78'58", 80'44", 80'36", 78'52" y 79'57". Grabaciones: 1966-1980. Distribuidor: Universal. **PN**

Zubin Mehta nació el 29 de abril de 1936, de modo que ya ha llegado a los setenta años de edad. La efeméride merecía que alguna discográfica se hiciera eco de ello en forma de homenaje a este gran maestro y, de momento, la única que lo ha hecho es Decca con esta edición conmemorativa. En seis compactos, Decca nos ofrece una amplia panorámica de la actividad de Mehta en el campo de la música sinfónica (recordemos que, además, es un magnífico director operístico y que en su juventud fue un circunstancial músico de cámara tocando el contrabajo junto a compañeros de lujo como Barenboim, Du Pré, Zukerman y otros; e incluso añadiríamos que, cuando era estudiante en Viena, cantó en el Coro del Musikverein junto a un ilustre compañero que llegaría también a ser un gran maestro, Claudio Abbado para familiarizarse así con el trabajo de eminentes directores) más una incursión, ya célebre, en el campo de la música cinematográfica. En este último caso nos referimos, claro está, a su famosa grabación de bandas sonoras de John Williams, cuyo estilo conecta con las preferencias de Mehta, el postromanticismo. De hecho, Mehta se ha prodigado como director del repertorio postromántico y expresionista, y es un reconocido intérprete de Richard Strauss, aunque otras estéticas del paso del siglo XIX al XX (entendido tal paso en un sentido amplio) casan a la perfección con su carácter y sus preferencias. Nos referimos a Ravel, Stravinski, Ives, Holst, Elgar y otros autores. Las versio-





nes que aquí tenemos de este diverso repertorio son todas ellas magníficas y plenamente idiomáticas, y es que, aunque nacido en Bombay, Mehta es un músico del todo identificado con la cultura occidental y más concretamente con la centroeuropea. No en vano, cierto periódico austriaco se refirió hace algunos años así a su versión de la *Sinfonía n.º 9* de Bruckner: "Entre Bombay y Linz no hay tanta distancia". Ese es el mundo musical de Mehta, de Mozart a Schoenberg, e incluso un poco más hacia acá, pues ha realizado alguna incursión en composiciones más recientes, como su famosa grabación del *Concierto para cuatro percussionistas y orquesta* de William Kraft. La música americana, precisamente, también le ha atraído, especialmente durante los años en que fue director en Montreal y en Nueva York, durante los cuales destacó por su compromiso en la divulgación en óptimas condiciones de obras de autores como Copland, Ives y otros, entre ellos su gran amigo Leonard Bernstein, de quien escuchamos aquí una versión espléndida de la obertura de *Candide* que permanecía, hasta ahora, inédita en formato impercedero de distribución internacional (o First international CD release, como se nos dice en los créditos). Además de esta versión de la obertura *Candide* de Bernstein que encontramos en el primer compacto, encontramos grabaciones inéditas en compacto en todon ese primer volumen, en todo el segundo, en todo el quinto y en todo el sexto. Y el interés está fuera de duda pues estamos ante versiones de obras tan importantes (y poco menos que ideales para Mehta) como *Le sacre du printemps* de Stravinski, un espléndido programa wagneriano (oberturas y preludios), una *Octava* de Bruckner y mucho más; todo, grabaciones de entre 1966 y 1980. De lo ya conocido lo destacaríamos todo, pues ahí tenemos un tercer volumen con música americana y un cuarto con dos grandes obras del sinfonismo británico en versiones espectaculares, puro Mehta: *Los planetas* de Holst y las *Variaciones Enigma* de Elgar. Buenísimo.

Josep Pascual

### FRIEDRICH SCHÖRR. Barítono.

*Fragments de óperas de Wagner.*

DIVERSAS ORQUESTAS. Directores: ALBERT COATES, LAWRENCE COLLINGWOOD, LEO BLECH Y ROBERT HEGER.

HÄNSSLER CD 94.512. ADD. 71'42".

Grabaciones: 1927-1929. Reedición: 2005.

Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Sería impertinente redescubrir a Schörr (1888-1953), uno de los mayores wagnerianos de su tiempo, a cuyas cualidades conviene añadir la mala hora que hizo pasar a Hitler cuando su admiradora Winifred (viuda de Siegfried Wagner) le ofreció el Wotan del judío Schörr. Era húngaro y, para colmo, hijo de un cantor litúrgico. Su carrera fue de 1912 a 1943, cuando se despidió en Nueva

David Russell

## LA BELLEZA DE LO INTEMPORAL



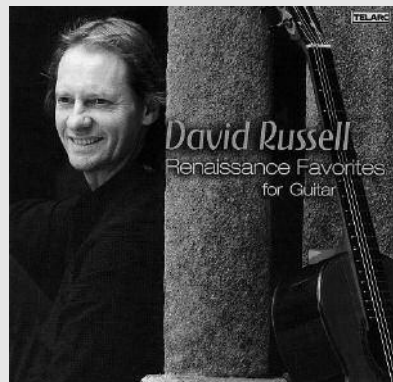
DAVID RUSSELL.

Guitarrista.

**Renaissance Favorites.** *Obras de Mudarra, Narváez, Byrd, Anónimo, Dowland, Canova Da Milano, Borrono y Dalza.*

TELARC CD-80659. DDD. 62'36". Grabación: Painseville, Ohio, VII/2005. Productora: Elaine Martone. Ingeniero: Thomas Knab. Distribuidor: Indigo. **PN**

No hace mucho nos hacíamos eco de la aparición del compacto de música renacentista de Goran Söllscher. Ahora nos llega otra joya en la misma línea, superando discusiones bizantinas sobre el historicismo, sobre los instrumentos "originales" y bla bla bla. Este compacto de Russell hace más por la causa de la música como algo vivo que mil páginas que pudiéramos escribir. Escuchen esta maravilla y déjense de prejuicios, disfruten de él sin miedo y reivindiquen el placer de escuchar música, en este caso una música tan hermosa, tan bellamente y poéticamente interpretada, que ejemplifica, al compararla con otras, lo necesaria que es la convivencia entre distintos modos de entender un determinado repertorio. Mejor sumar que restar, hay sitio para todos y cada punto de vista (y cada afecto) puede aportarnos algo. "No tu verdad ni mi verdad", como decía Machado... Pero tampoco el todo vale o la sandez tan de moda en nuestros días de que "todas las opiniones son respetables" (las opiniones se discuten, que para eso podemos razonar, y lo que se respeta son las personas, no lo que éstas



opinen). Dejémosnos pues de monsergas y disfrutemos de las distintas aportaciones, del Dowland guitarrístico de Russell y de Söllscher tanto como del Bruckner de Herreweghe (éste, por poner un ejemplo de algo que el que suscribe ha escuchado recientemente y que le ha parecido buenísimo e incluso aleccionador). Lo que importa es la música, y hablamos de intérpretes serios a la vez que sensibles, de verdaderos artistas, no de arqueólogos musicales ni de diletantes que tocan todo igual de modo irresponsable y desinformado. El contenido del presente compacto es de un encanto irresistible y el conocedor hallará motivos para acercarse a él no sólo por la interpretación sino también por lo interpretado, con alguna presencia tan novedosa como interesante. Ineludible para muchos.

Josep Pascual

York donde vivió su exilio. Se dedicó luego a la enseñanza y baste contar entre sus discípulos a Ezio Flagello, Grace Hoffmann y Cornell Mac Neil para juzgarlo en tal ramo.

Este compacto es una variedad wagneriana donde el artista encarna largamente a Hans Sachs, al Holandés en su monólogo inicial y al Wotan estrechado que se despidió de Brunilda. La digitalización, brillante, permite evocar la riqueza de las tomas originales de hace casi ochenta años, en los comienzos de las grabaciones eléctricas. La presencia de la voz, la dinámica de la orquesta y la ausencia de todo ruido rayan el prodigio. Es como escuchar a Schörr por primera vez, en toda la nobleza de su timbre, la hondura de su caverna, la recortada recitación de sus personajes y la modernidad completa de una elocución contenida, intensa y honda. Añádase la colaboración consular Elisabeth Schumann y Lauritz Melchior en el quinteto de *Los maestros cantores de Nuremberg*, alhaja de la discografía histórica.

Blas Matamoro

### META SEINEMEYER. Soprano.

*Páginas de Tosca, Madama Butterfly, La forza del destino, Don Carlo, Otello, Andrea Chénier y Die Walküre.*

HELENE JUNG, mezzosoprano; IVAR ANDRÉSEN, bajo; TINO PATTIERA Y CURT TAUCHER, tenores.

ORQUESTA DE LA OPERA ESTATAL DE BERLÍN.

Director: FRIEDER WEISSMANN.

HÄNSSLER CD 94.511. ADD. 75'38".

Grabaciones: Berlín, 1926 y 1929.

Remasterización: THS Studio Holger Siedler.

Distribuidor: Gaudisc. **PM**

Fue tan corta la vida (34 años) como la carrera (11 años) de esta cantante berlina, una soprano lírica tirando a *spinto*, con la sólida sonoridad que puede caracterizar a una cantante germana de su cuerda pero, al mismo tiempo, con una luminosidad tímbrica y un lirismo cercanos a la colega meridional. El disco, dirigido por Weissmann, muy activo en los estudios discográficos las décadas del veinte y treinta y con quien la Seinemeyer se casaría en su lecho de muerte, recoge una bastante completa muestra de lo que fue su arte. Con algún fragmento de Richard Strauss o Mozart el retrato sería absoluto. La

soprano, que combina en sus interpretaciones italianas el idioma original de las obras con el alemán nativo, demuestra una musicalidad de ley, unos conceptos cabales y unos medios siempre generosos a lo largo y a lo ancho de la gama, con un centro-grave de excepcional riqueza y con un *vibrato* muy particular que da a su voz una personalidad y encanto inmediatamente reconocibles, como lo son también sus singulares agudos. La mejor Seinemeyer aparece en la Leonora de *La forza* con tres decisivos momentos para la soprano: un *Son giumta* de intensidad inusitada para una cantante de corte alemana, con un uso expresivísimo del lenguaje (pese a la pintorescas erres), además de la parte final del dúo con el bajo (el noruego Ivar Andrésen, impactante) y con un ejemplar *Pace, pace, mio Dio*, donde supera con holgura las dos trampas verdianas, la de la regulación del inicio y la del salto de octava en *Invan la pace*. Otros momentos de la grabación a destacar son los de *La mamma morta* y la escena entre Sieglinde (excepcional Seinemeyer, desde cualquier ángulo a juzgar) y Siegmund en el acto I de *Walkiria*, en compañía de un más que digno, de incisivo fraseo, Curt Taucher. Este fragmento tiene además una connotación añadida: fue grabado pocos meses antes de su muerte. En los dúos de *Chénier* (en alemán) y de *Otello* (en italiano) cuenta con la colaboración del poderoso tenor yugoslavo Tino Pattiera, lo cual aporta un valor añadido.

Fernando Fraga

**BAIBA SKRIDE.** Violinista.

**Bach: Partita n.º 2 en re menor para violín solo. Ysaÿe: Sonata n.º 1 en sol menor para violín solo. Bartók: Sonata para violín solo.**

SONY SK 92938. DDD. 78'03". Distribuidor: Sony-BMG. **PN**



Vencedora del Concurso Queen Elisabeth en la edición de 2001 con tan sólo veinte años, la letona Baiba Skride siempre se ha caracterizado por la valentía y atrevimiento a la hora de escoger su repertorio. En el citado concurso optó en la final por el *Concierto* de Chaikovski, toda una piedra de toque que solventó con espectacularidad, según cuentan las crónicas.

Para este disco, su segundo tras conciertos de Haydn y Mozart, ha elegido tres obras para violín solo. Tres piezas en las que prima la composición sonora (Bach), el virtuosismo técnico (Ysaÿe) y la estructura musical y la

capacidad de análisis (Bartók). Tres enfoques que conforman un espectro de evidente riqueza y en el que el mejor parado resulta Ysaÿe. La *Sonata n.º 1* se convierte en un festín del violinismo más exhibicionista. Sin recato, nos conduce a través de una senda de fuegos artificiales, aunque previamente nos dejase un Bach lánguido, apegado al romanticismo y de escaso interés.

En la *Sonata* de Bartók se aplica en explorar el complejo universo sonoro del húngaro. Posee una gran capacidad analítica, de eso no hay duda, ya que disecciona con claridad sus entresijos, pero al resultado global le falta carácter y entereza. Es una gran colcha hecha de retales. Muy bonita, pero...

Carlos Vilchez Negrín

**CHRISTIANE STOTIJN.** Mezzo.

*Obras de Schubert, Berg y Wolf.* JOSEPH BREINL, piano.

ONYX 4009. DDD. 63'33". Grabación: Suffolk, Inglaterra, VII/2005. Productor: Paul Moseley. Ingeniero: Eric James. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Sabemos todavía poco de la holandesa Stotijn (1977), violinista y cantante, con

un repertorio donde predomina el barroco, sin olvidar a Rossini y el siglo XX (Mahler). Conviene tenerla en cuenta, visto lo excelente de este recital, donde colabora con un pianista de comparable imaginación variada y culta, y un encanto tímbrico notable, especialmente donde ha de jugar como atmósfera, Wolf sin ir más lejos.

La voz de ella es íntima y restringida, con un manejo del color de alta ciencia y una musicalidad (control de volumen, afinación) impoluta. Se trata de una mezzo juvenil que se adapta con facilidad al repertorio de cámara pero, además, hay en Stotijn una intérprete inteligente y de ancha imaginación que puede resolver al Schubert de las baladas (*El enano, El rey de los elfos*) como al estrófico y paisajístico (*Noche en el bosque, A la Luna*), el recitado de interna vibración del joven Berg y, en especial, el mundo múltiple y alternativo de Wolf, de languidez melancólica (*Canto de Weyla*), de ligereza retozona (*CanCIÓN del viento*), o de encardado misterio (*A medianoche*). Hay que ir algo lejos para confrontarse con una soprano wolfiana de primer agua, Irmgaard Seefried, nada menos.

Blas Matamoro

## VARIOS

**CORO DE CÁMARA GUSTAV SJÖKVIST.**

**No Borders.** *Obras de Brahms, Barber, Carlstedt, Alfvén, Lindberg y negro spirituals.* BARBARA HENDRICKS, soprano.

ALTARA ALT 1010. DDD. 58'15". Grabación: Estocolmo, IX/2005. Productor e ingeniero: Nicolas de Beco. Distribuidor: LR Music. **PN**

Gustaf Sjökvist es un conocido director de coros sueco, ya que dirigió el de la catedral de Estocolmo y el de la Radio Sueca. En 1994 fundó su propia formación de cámara y desde 1998 colabora con Barbara Hendricks en conciertos navideños. Para celebrar su primer decenio grabó el presente compacto, una suerte de retrato de su estética y sus preferencias de repertorio. En efecto, el conjunto privilegia a los autores del siglo XX, con alguna incursión en el romanticismo, poniendo el acento en el título de esta pieza, es decir que no hay fronteras para la música.

El rendimiento del coro sueco es óptimo. Tiene una homogeneidad de timbres que produce el resultado sonoro de estar ante cuatro voces en eco. El color es cálido y parejo, la nitidez de lectura suena impecable y los matices interpretativos cubren tanto la unción luterana de Brahms como el leve folclorismo de los escandinavos, el extático discurrir de Barber y el dramatismo de la música religiosa negra americana. Las intervenciones de Hendricks corroboran la excelencia general de la entrega.

Blas Matamoro

**LAS VEGAS RHAPSODY.**

**The Night They Invented Champagne.**

*Obras de Porter, Kern, Loewe, Lerner, Rodgers, Hammerstein, Lubin y otros.*

THEO BLECKMANN, voz; FUMIO YASUDA, orquestaciones, piano. ORQUESTA DE CÁMARA DE BASILEA. Director: BERND RUF.

WINTER & WINTER 910 116-2. 56'52".

Grabación: 2005. Productor: Stefan Winter.

Ingeniero: Adrian von Ripka. Distribuidor: Diverdi.

**PN**

Para celebrar que esa verdadera ciudad de perdición que es Las Vegas celebra este año su centenario, el pianista y compositor Fumio Yasuda ha adaptado y orquestado para el cantante Theo Bleckmann varios clásicos del *entertainment* americano, de Cole Porter a Richard Rodgers, de Jerome Kern a Oscar Hammerstein. Y lo cierto es que no hace falta confesarse fan declarado de este repertorio recorrido por burbujas de champán, brillos diamantinos y amores de una noche para reconocer que *Las Vegas Rhapsody* resulta ser un proyecto musical convincente, capaz de convertir esta poética en algún caso un tanto empalagosa en material de partida para una serie de recreaciones verdaderamente suntuosas. Los arreglos de Yasuda sacan un interesante partido de las sonoridades de la Orquesta de Cámara de Basilea, animando con un lujoso colorido, con mil y un detalles tímbricos composiciones tan conocidas como *Chim Chim Cheree* (Richard & Robert Sherman), *Smoke Gets In Your Eyes* (Jerome Kern) o *The Night They Invented*

*Champagne* (Frederick Loewe). Y tan notable al menos se revela el trabajo vocal de Theo Bleckmann, colaborador por ejemplo de Meredith Monk y participante en otra empresa reciente e inefable del sello Winter & Winter, *Der Kastanienball* (donde su camino se cruzara por primera vez con el de Yasuda); se trata de una voz ciertamente personal, de empaste extrañamente borroso pero de una rara calidez, en absoluto tendente al *pathos* pero involucrada a fondo con la sensibilidad melódica de cada canción.

Dieciséis ilusiones sonoras, hermosas, engañosas, truculentas, siempre a punto de desvanecerse en la nada; según se mire, como la misma Las Vegas...

Javier Palacio Tauste

### LES GOÛTS RÉUNIS.

*Obras de Telemann, J. S. Bach y C. P. E. Bach.* JAAP SCHRÖDER, violín. HIPPOCAMPUS. ARSIS 4187. DDD. 67'27". Grabación: Daroca, Zaragoza. Producción: Geaster, S. L. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Arsis es una productora con sede en Alerre, una pequeña localidad cercana a Huesca, que tiene una buena serie de discos en el mercado en los que ofrecen un interesante muestrario de compositores o de obras a los que editoras de más renombre prestan escasa atención, grabadas en su mayoría por jóvenes intérpretes españoles. Ahora bien, en el disco que comentamos los compositores son de primera fila y el joven conjunto Hippocampus cuenta con un violinista también de primera fila especializado en música barroca, el holandés Jaap Schröder que, según nos informa la carpetilla, tiene una vinculación familiar con España. Interesante, pero entre los datos no figura la fecha de grabación, lo que creemos es bastante más importante. Viendo el catálogo, se puede suponer que es del 2005.

Aunque el título genérico del disco nos hace pensar en François Couperin son obras de tres compositores alemanes las que se recogen en él, como muestra de la influencia que los estilos musicales italiano y francés tenían en Alemania durante la primera mitad del s. XVIII. Destacan aquí particularmente las tres obras de Telemann, en especial el soberbio *Cuarteto de París n.º 6* con el que se cierra el disco, así como las dos de C. P. E. Bach, mucho menos interpretadas que la grabada perteneciente a su padre, la *Sonata en trío BWV 1038*. Evidentemente, el peso de Schröder en la interpretación tiene que notarse y quizás por las necesidades de acoplamiento con sus jóvenes compañeros, se pone de manifiesto una cierta ralentización en los tiempos, como si se buscara conseguir una total transparencia instrumental a costa del ritmo. No hay más que comparar esta versión del citado cuarteto de Telemann con la que tiene grabada el mismo Schröder en compañía nada menos que de Brüngen,

Rafal Blechacz

## LOS NUEVOS CAMPEONES

**XV EDICIÓN DEL CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO FRYDERYK CHOPIN.** *Obras de Chopin.* RAFAL BLECHACZ, JACEK KORTUS, DONG HYEK LIM, TAKASHI YAMAMOTO Y RIEKO NEZU. FILARMÓNICO-SINFÓNICA DE VARSOVIA. Director: ANTONI WIT.

15 CD DUX 0068. DDD. Grabación: Varsovia. 2/24-X-2005 (en vivo). Distribuidor: Diverdi. **PM**

Todo es apabullante en este álbum de quince discos, que recoge las fases finales de la decimoquinta edición del Premio Chopin de Varsovia, celebrada en la capital polaca entre el 2 y el 24 de octubre 2005. Ochenta jóvenes colosos del teclado contemporáneo recogidos en sus intervenciones durante las pruebas de esta acreditada competición pianística, por la que han pasado algunos de los más grandes pianistas actuales, desde Maurizio Pollini a Krystian Zimerman o Ivo Pogorelich.

Quince compactos deficientemente presentados pero cargados de ese ambiente natural y contagioso que sólo transmiten los registros en vivo. Un recorrido diverso y cargado de variedad a través de la obra de Chopin. Todo, desde las páginas más conocidas a las más recónditas y menores, aparece recreado por estos aspirantes virtuosos a través de la emoción tensionada de la competición y de un mecanismo y un bien hacer interpretativo que se impone sobre cualquier eventualidad.

El nivel es muy alto. En algunos casos, altísimo. Quizá ningún otro instrumento haya alcanzado un desarrollo técnico tan sofisticado como el piano. Lo atestiguan los cinco primeros compactos del álbum, que recogen la primera ronda eliminatoria, "con las mejores interpretaciones de cada uno de los participantes", según informa el parco —casi remite a los años soviéticos— cuadernillo que lo ilustra. La cosa adquiere mayor interés en los tres discos siguientes, donde ya aparecen los aspirantes que han superado la primera ronda del premio, y donde, el que finalmente resultará ganador, el polaco Rafal Blechacz ya apunta su maestría en una hermosa selección de preludios, estudios y polonesas, así como algunas otras páginas, entre las que destaca una más que convincente, poética e imaginativa lectura de la *Sonata en si menor op. 58*.

Con cara de sabelotodo y de pasar-se el día sentado al teclado, Rafal Blechacz vuelca a sus 21 años (nació el 30 de junio de 1985) un pianismo elegante, humanista, cargado de expresividad sonora y de un hondo sentido estético que realmente sorprende en un concur-



sante que apenas roza la veintena. El volumen sexto del álbum recoge sus interpretaciones durante las dos primeras fases del certamen. Preludios, mazurcas, vals, la *Barcarola*... La elegancia, el color, la tímbrica y un sentido del *rubato* que fascina desde el primer instante son esencias de un pianismo no exento de un virtuosismo que siempre es servidor de una imaginación musical y de un sentido poético del sonido que sin duda mucho debió de influir en la decisión del tribunal.

Su pianismo expresivo y efusivamente coloreado, ajeno a cualquier almbaramiento, moderno, romántico y clásico a un tiempo, asoma también en una rotunda *Sonata en si menor* apoyada en un aparato técnico ciertamente deslumbrante, pero, sobre todo, en un criterio rotundo muy vitalmente expuesto. Ni siquiera puntuales rozaduras, ni los nervios propios del momento, logran alterar la contagiosa expresividad de este verdadero artista del teclado, llamado, sin duda, a desarrollar una carrera profesional tan apasionante como las de sus más ilustres predecesores en el Premio Chopin.

Los restantes premiados se mueven a un nivel menos estratosférico. Los cuatro finalistas además de Blechacz son el polaco Jacek Kortus, el surcoreano Dong Hyeok Lim y los japoneses Takashi Yamamoto y Rieko Nezu. Cuatro campeones que dejan prueba de sus méritos en sendas interpretaciones de los conciertos para piano y orquesta de Chopin, acompañados siempre por el solvente Antoni Wit y la Filarmónica-Sinfónica de Varsovia. Especial mención merece la bien calibrada lectura que de la *Segunda Sonata* para piano realizó Jacek Kortus, donde la cuidada línea melódica del trío de la *Marcha fúnebre* se acerca a la inalcanzable expresividad de su compatriota Rafal Blechacz.


Justo Romero



Bylsma y Leonhardt. La duración total de la nuestra es un 30% superior a esta otra aunque, eso sí, suena mucho mejor. Por otra parte, es loable el apoyo prestado por el gran violinista a sus jóvenes colegas y el disco es una muestra de buen gusto, por la elección del programa y por haberlos reunido.

José Luis Fernández

## MAESTROS DE CAPILLA DE SANTANDER.

*Obras de García de Carrasquedo, Fernández e Ibeas.* SUZIE LE BLANC, soprano; ROGERS COVEY-CRUMP, tenor; JOSEF BENET, tenor; MARÍA DEL MAR FERNÁNDEZ DOVAL. CAMERATA AMSTERDAM. CAMERATA CORAL DE LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA. PURCELL PLAYERS. CORAL DE SANTANDER. Directora: LYNNE KURZEKNABE. LACHRIMAE LCD 9714. DDD. 65'15". Grabaciones: Santander, IV/1982; XI/1992. Ingenieros: Diego Estrella y Carlos Céster. Distribuidor: Diverdi.  PN

SUZIE LE BLANC




Para su sello asociado Lachrimae, Glosa publica este disco a partir de dos grabaciones antiguas realizadas por Lynne Kurzeknabe, en los que ofrecía obras editadas por ella misma de maestros de capilla de la Catedral de Santander. En concreto se ofrecen dos misas y tres motetes de Juan Antonio García de Carrasquedo (1734-1812), unas *Siete palabras de Cristo en la Cruz* de Juan Zequiél Fernández, que sucedió a Carrasquedo en 1785 manteniéndose en el cargo hasta 1794, y un *Laudate Dominum* de Manuel Ibeas (c. 1770-1829). Las misas (en la menor y si bemol mayor) están escritas para soprano, coro y orquesta y para tenor, coro y orquesta respectivamente y su carácter es plenamente concertante, con partes corales básicamente homofónicas y una notable riqueza melódica, que dan a este repertorio un sentido entre lírico y dramático, casi más cercano a la música teatral que a la religiosa. Dos de los motetes de Carrasquedo también incorporan voz solista (soprano en el *Quae est ista*, tenor en el *Laelatus sum*), así como la obras de Fernández (tenor) e Ibeas (soprano), siempre con la participación del coro.

Las interpretaciones unen a conjuntos instrumentales pequeños pero de valía con coros de aficionados que se adivinan siempre demasiado grandes, lo que provoca más de un problema de equilibrio y de empaste, en especial en las grabaciones de 1982, algo turbias. Pero los solistas son de calidad —a pesar de que Suzie Le Blanc no parece muy entusiasmada (mejor en la obra de Ibeas, en cualquier caso), como si diera su lección de solfeo ante un profesor demasiado picajoso—, la música es inte-

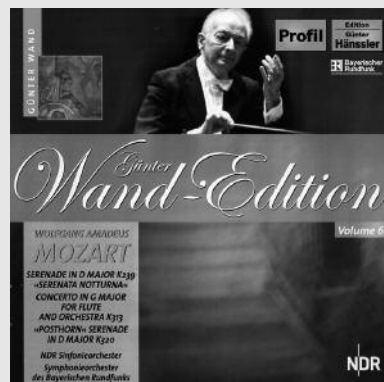
## Günter Wand SU EXCELENCIA

 EDICIÓN GÜNTER WAND. Vol. 6. Mozart: Serenatas K. 239 y K. 320.

**Concierto para flauta K. 313.** WOLFGANG RITTER, flauta. SINFÓNICA DE LA NDR. SINFÓNICA DE LA RADIODIFUSIÓN BÁVARA. Director: GÜNTER WAND. PROFIL PH05006. ADD. 76'08". Grabaciones: Hamburgo, Múnich y Colonia, 1990, 1988, 1978. Coproducciones con las radios NDR y BR.

**Vol. 8. Brahms: Serenata nº 1. Weber: Concierto para clarinete op. 74.** HELMUT GIESSER, clarinete. SINFÓNICA DE LA RADIO DE COLONIA. Director: GÜNTER WAND. PROFIL PH05041. ADD. 64'45". Grabaciones: 1968 y 1977. Coproducción con la WDR. Distribuidor: Gaudisc.  PM

Dos volúmenes más de la *Edición Günter Wand* que Profil Hänssler viene sacando con cuentagotas a lo largo de los últimos meses. Los dos CDs, que se venden separadamente (Mozart por un lado, Brahms y Weber por el otro), nos ofrecen diversos conciertos del maestro (no se nos dice si son públicos o hechos en estudio) en algunas de las emisoras europeas cuyas orquestas dirigía habitualmente. El dedicado a Mozart, una auténtica delicia, está recreado con la misma convicción, intensidad e idioma que si se tratase de las grandes obras del salzburgués (para Wand no había obras menores de Mozart, y dirigía con igual entrega sinfonías, misas, divertimentos, letanías, vísperas, conciertos o las grandes óperas). A destacar, dentro de un raro nivel de excelencia, la extraordinaria *Serenata del Postillón*, otra nueva versión discográfica de Wand (la otra fue publicada por RCA-BMG, acoplada con la *Cuarta* de Beethoven en uno de sus últimos conciertos —2001— y comenta-




da desde estas páginas hace algunos años) en la que tanto en aquella como en ésta hay que hacer hincapié en la exquisita relación entre forma y contenido, entre estructura global y detalles, entre escritura y emoción, a juicio del firmante una de las dos grandes versiones conocidas de esta obra (la otra, la de George Szell, la pueden encontrar actualmente en Sony). El otro CD contiene una también modélica traducción de la *Primera Serenata* de Brahms, animada, expresiva y elocuente como las mejores traducciones de esta página particularmente querida por Wand, al mismo nivel que las de Kertész, Haitink o Abbado, por citar a tres excelentes recreadores de la obra. La convicción puesta en el *Concierto* de Weber es realmente increíble, dado el peculiar carácter compositivo de la obra. Excelente solista de flauta en Mozart y algo menos conseguida la participación del clarinete en Weber. Buenas tomas de sonido, acertados comentarios en alemán e inglés y precio medio.

Enrique Pérez Adrián

resante y Kurzeknabe realza con buen gusto el sentido lírico de las melodías y busca con sentido pequeños matices textuales y expresivos. Un rescate a tener en cuenta.

Pablo J. Vayón

### MAGNIFICAT.

*Anónimo junto a piezas para órgano de Balbastre, Dandrieu, Daquin y Corrette.* AGNIESZKA KOWALCZYK, soprano; JEAN-FRANÇOIS LOMBARD, contratenor; BERTRAND BOCHUD, tenor; OLIVIER BETTENS, bajo. LA CAMERATA BAROQUE. ENSEMBLE INSTRUMENTAL ARABESQUE. Órgano y director: DANIEL MEYLAN. HORTUS 043. DDD. 52'59". Grabación: Pampigny (Suiza), VI/2005 (Magnificat) y Saint-Jean-de-Losne (Francia), VIII/2005. Productores: Daniel Bouldjoua (Magnificat) y Vincent Genvrin. Ingenieros: Pascal Perot y Roger Lenoir (Magnificat) y Roger Lenoir (órgano). Distribuidor: LR Music.  PN

Un *Magnificat* anónimo que se conserva en la Biblioteca Nacional de París,

escrito para el Concert Spirituel aparentemente después de 1750, ocupa la mitad de este disco en una interpretación aceptable por parte de los conjuntos instrumental y coral y voluntariosa pero insuficiente por parte de los solistas: la soprano cala permanentemente sus subidas al agudo en el aria del *Suscipit Israel*, el contratenor va siempre muy justito, el bajo pasa por completo inadvertido y el tenor no puede en ningún momento con el virtuosismo del *Deposuit*. Complementa el disco Daniel Meylan tocando en el órgano histórico de la iglesia de Saint-Jean-de-Losne (construido en 1768 y restaurado por última vez en 1943) una serie de típicos *noëls* franceses del XVIII, que suenan con una bien escogida variedad de registros y delicado encanto expresivo. Edición con algunas carencias (¡no aparecen numeradas las pistas!), pero con la *Adoración de los pastores* de Georges de La Tour como bellísima ilustración.

Pablo J. Vayón

**MÚSICAS PARA MINOTAURO.**

**Franco: Nueva visión del Minotauro, op. 78. Narejos: Minotauro de José Lucas.** CUARTETO SARAVASTI. ANTONIO NAREJOS, piano.

RTVE Música 65253. DDD. 40'46". Grabación: Murcia, 2005. Ingeniero: Andrés Moreno Saura. Producción: RNE. **PN**

¿Tiene sonido la pintura? ¿Tiene color la música? Tres artistas intentan demostrar aquí la estrecha interacción entre ambos mundos creativos a través de lo interdisciplinar, un fenómeno cada vez más actual e insoslayable. Sobre el universo pictórico de José Lucas, una explosión de color asentada en la desmesura, dos compositores interpretan, cada uno a su manera, con sus personales lenguaje y estilo, el mito universal y eterno del Minotauro. El Cuarteto Saravasti, creado en 1996 e integrado por profesores de los Conservatorios de Murcia y Elche, es el encargado de interpretar *Nueva visión del Minotauro, op. 78*, que Miguel Franco (n. 1962) concibe como escenas de un ballet, que funcionan perfectamente como una *suite* de cámara, en la que cada capítulo de la narración literaria tiene su correspondencia en un número en el pentagrama. Música ecléctica, como corresponde al momento actual del mundo. Antonio Narejos (Alicante, 1960) interpreta al piano su propia composición *Minotauro de José Lucas*, una música más glosadora que descriptiva, un paseo por los recovecos y aspectos de la pintura del inspirador de la partitura. Impresiones sonoras al amparo de una obra plástica de indudable fuerza y personalidad, de desbordamientos coloristas, a la que se añade la personal visión del glosador. No parecen dejarse llevar, sin embargo, ambos compositores por el camino del arrebatado pictórico. Más bien se atienen al fondo de la historia, interpretándolo musicalmente a través de sus respectivas maneras de sentir, aunque uno cree advertir en esa pintura aparentemente desgarrada y colorista su parcela o cuota de melancolía.

José Guerrero Martín

**NATUREL.**

*Obras de Defresne, Posseur, Mather, Gonneville y Laporte.* LAUNNEDAS ENSEMBLE. CUARTETO TELLUS. FRANCIS ORVAL, trombón. CUARTETO EUTERPE.

ATMA ACD2 2363. DDD. 76'07". Grabación: Montreal y Lieja, III/2002, X/1998, III/2002. Productor: Michel Gonneville. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Las obras del presente CD recogen la tercera etapa de una sería de encuentros e intercambios musicales entre las ciudades de Montreal y Lieja, hermanadas por distintas coproducciones del Conservatorio de Música de Montreal y el Ensemble Contemporaine de la misma ciudad, con las iniciativas promovidas desde Lieja por Henri Pousseur, especie de catalizador de la nueva música belga. Pousseur, por un lado, y

Bruce Mather, por el lado canadiense, son los puntos de arranque de este CD, editado, por cierto, con un aire marcadamente artesanal (diseño con tipografía que remite a la estética del *fanzone* y unas grabaciones que denotan la modestia de la tecnología aquí empleada). La interpretación, en cambio, es de total garantía, como demuestran el formidable trombonista Francis Orval, destinatario de la pieza a solo de Pousseur *Naturel*, o el cuarteto Euterpe, en su vigorosa recreación del cuarteto de cuerdas *De la matière première*, compuesto en 1998 por el quebequés Jean-François Laporte.

El programa propuesto arranca de forma dubitativa con una poco convincente *Nauba*, donde Paula Defresne no asimila bien el cruce entre ritmos exóticos y tejido armónico occidental. El *Quinteto para clarinete y cuerdas* del veterano Bruce Mather está lastrado por un excesivo uso de signos caros a la vanguardia de posguerra, sin saber otorgar el autor ningún peso al material de que dispone. El resultado es una pieza de gélida expresividad y tratamiento pobre del timbre. Se levanta el vuelo en el muy interesante juego de sonoridades propuesto por Pousseur en *Naturel*, en donde no se atiende tanto al virtuosismo del trombonista como a las posibilidades de una escritura microtonal capaz de dar un aire perturbador y secreto a la pieza.

El registro alcanza su punto álgido en la sorprendente *Île Arc-en-ciel*, una breve y contundente muestra de la exploración que hace Michel Gonneville en el campo de la microintervalica. La obra, para soprano y órgano microtonal, es de gran atractivo, pues supone además una airosa salida al problema del posmodernismo: Gonneville, sin rechazar signos que se reflejan en el pasado, inserta una rítmica extraña y un color sonoro muy rico, con lo que elabora un tejido lleno de tensiones. Igualmente denso, aunque no tan sorprendente, el cuarteto de Jean-François Laporte es la pieza más abstracta del programa, atenta a potenciar el enfrentamiento, violento, sensual, entre las diferentes fuentes sonoras.

Francisco Ramos

**NORTH.**

*Obras de Sibelius, Rautavaara, Kuula, Stenhammar, Wikander, Alfvén, Nystedt, Jersild, Sandström y Werle.* CORO ACCENTUS. Director: ERIC ERICSON.

2 CD NAÏVE V 5037. DDD. 91'50". Grabaciones: 1999-2001. Productores: Laurence Equilbey y Jean-Martial Golaz. Ingeniero: Jean-Martial Golaz. Distribuidor: Diverdi. **PM**

Uno de los más prestigiosos y versátiles coros de la actualidad nos ofrece aquí un acercamiento a la creatividad coral nórdica bajo la dirección de uno de los indiscutibles maestros corales. Tan sugestivo programa se beneficia por igual del alto nivel interpretativo del Accentus y del profundo conocimiento

que de este repertorio tiene Ericson. La directora habitual del Accentus, Laurence Equilbey, admira a Ericson y alaba de él "su concepción del sonido, su pureza y a la vez su calidez". Realmente estamos ante unas interpretaciones inmejorables, probablemente ideales, de unas obras de gran interés que conforman una panorámica significativa de la producción coral escandinava aunque limitada a autores fineses y suecos. Así pues, no encontraremos aquí a compositores daneses, noruegos o islandeses, de ahí las significativas ausencias de auténticos "clásicos" como Nielsen y Grieg. De hecho, y teniendo en cuenta tales ausencias, están todos los grandes nombres de la música nórdica, desde Sibelius y Toivo Kuula a la generación actual. Por cierto, abundan las grabaciones de obras de Kuula (1883-1918) y aquí tenemos cinco breves composiciones corales magníficas de un autor que hubiera podido ser "otro" Sibelius. De hecho, Kuula y Sibelius fueron contemporáneos (Sibelius vivió entre 1865 y 1957), pero la prematura muerte de Kuula nos privó a todos de un romántico de última hora de indiscutible talento.

La diversidad estilística del contenido de estos dos compactos es previsible, pues tenemos a autores románticos y a otros todavía activos, como el ya popular Rautavaara y el sueco Jan Sandström (n. 1954), acaso mejor conocido entre nosotros por sus obras orquestales, pero cuya producción coral merece interés, si nos guiamos por lo que aquí escuchamos. Así pues, un par de compactos de lo más interesante por repertorio y por interpretación, indisoluble lo uno de lo otro en este caso por brillantez, alto nivel de exigencia y calidez (y esto último más allá de la fría procedencia geográfica de sus autores).

Josep Pascual

**NOTTURNO.**

**Música para la noche. Il Salotto. Vol. 8.**

*Obras de Verdi, Gabussi, Donizetti, Pacini, Coccia, Campana, Bellini, García, Ricci, Rossini, Costa y Blangini.*

JENNIFER LARMORE, BRUCE FORD, PAUL AUSTIN KELLY, ALASTAIR MILES, PATRIZIA BICCIÉRE. JAIME MARTÍN, flauta; ANTOINE PALLOU, piano.

OPERA RARA ORR 235. DDD. 68'30". Grabación: Londres, II/2004. Productor: Patric Schmid. Ingeniero: Chris Braclik. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Dentro de la colección *Il Salotto*, que ya va por el nº 8, Opera Rara dedica especial atención al mundo de la canción, tanto de los grandes compositores de ópera, como de los menos habituales o los más desconocidos, y en esta ocasión se ha querido resaltar el mundo de la noche. La página que da nombre al disco, *Nocturno*, es de Verdi, que recuerda el ambiente operístico, con una participación importante del flautista Jaime Martín, con una versión sutil y cuidada, que enmarca un cuidado terceto, mientras que Donizetti confirma su capacidad melódica en los dúos, con inclusión de

obras de dos tenores, con voces contrastadas y Bellini con una canción con referencia al aria de Elvira de *I puritani*. Autores que se van descubriendo están presentes con Pacini, con un gracioso dúo, Coccia, con un bello estilo que recuerda a Rossini, Manuel García en un trío con referencias a *Don Giovanni* y Federico Ricci, con una obra de tinte misterioso.

Los compositores más desconocidos son Vincenzo Gabussi, nacido en Bolonia y con tres óperas en su catálogo, con un estilo delicioso, Fabio Campana, que estrenó óperas en San Petersburgo y Londres, con un sutil dúo, Michael Costa, muy apreciado por Rossini, que tiene una pieza para tenor de aire reposado y Felice Blangini, con un delicada música para soprano y tenor.

Para realzar la belleza de este repertorio, casi siempre desconocido, cuenta con los colaboradores de siempre de sus grabaciones, cantantes todos muy musicales, con la presencia de Jennifer Larmore, de bella voz, dominio del estilo y fraseo cuidado, Patrizia Biccirè, de voz algo pequeña pero con delicadeza, los tenores Bruce Ford y Paul Austin Kelly, de técnica segura y con conocimiento de la época y Alastair Miles, de noble línea, acompañados por Antoine Palloc, al piano, que apoya su labor y sabe dar la ductilidad necesaria.

Albert Vilardell

### NUOVE MUSICHE.

ROLF LISLEVAND, archilaúd, guitarra barroca, tiorba y director; ARIANNA SAVALL, arpa triple y voz; PEDRO ESTEVAN, percusión; BJORN KJELLEMVYR, colascione, contrabajo; GUIDO MORINI, órgano y clavicordio; MARCO AMBROSINI, arpa de llaves; THOR-HARALD JOHNSON, guitarra batiente.

ECM New Series 1922 476 3049. DDD. 52'17". Grabación: Oslo, X/2004. Productor: Manfred Eicher. Ingeniero: Jan Erik Kongshaug. Distribuidor: Nuevos Medios. **PN**

Fue *Nuove Musiche* el título que Giulio Caccini dio a su colección de madrigales y canciones de 1601, en la que incluía un manifiesto que ensalzaba y justificaba el uso del nuevo estilo monódico. El guitarrista noruego Rolf Lislevand ha recurrido a él para componer este disco sugerente e inclasificable, que partiendo de la música para laúd del *Seicento* italiano (Kapsberger, Pellegrini, Piccinini, Frescobaldi, Gianoncelli, aunque también Narváez y un libro de laúd inglés de c. 1620-35) ofrece una mezcla en absoluto novedosa que recorre tocatas, danzas y bajos ostinados barrocos revestidos por aires de jazz, flamenco (*Passacaglia andaluz* (sic) I y II) y las más típicas sonoridades *new age*. Un revoltijo que sin duda suena grato al oído (los intérpretes son de primerísimo nivel), espantará a los puristas y entusiasmará a los amantes de ese indefinido territorio musical de nuestros días que llaman *fusión*.

Pablo J. Vayón

### RAVENTA INSANO.

**Pacini y Mercadante.** *Arias y conjuntos de Il corsaro, Elena da Feltre, Stella di Napoli, I normanni a Parigi, Il contestabile di Chester, Andronico, Cesare in Egitto. Leonora, Allan Cameron y Virginia.* ANNICK MASSIS, BRUCE FORD, MAJELLA CULLAGH, KENNETH TARVER, LAURA POLVERELLI Y ALAN OPIE. ORQUESTA FILARMÓNICA DE LONDRES. Director: DAVID PARRY.

OPERA RARA ORR 236. DDD. 79'47". Grabación: Londres, II/2005. Productor: Patric Schmid. Ingeniero: Chris Braclik. **PN**

La fuerza de Giuseppe Verdi y también la de Bellini, Donizetti y Rossini hizo que importantes compositores de su época pasaran a un segundo término, a pesar de sus indudables valores. Dos de estos casos son Pacini y Mercadante, cuyas óperas se van recuperando, aunque lentamente, y de las que ahora Opera Rara nos presenta un importante muestrario, con la particularidad que se da especial relieve a escenas conjuntas. De Pacini podemos conocer unos tercetos de *Il corsaro*, *Stella di Napoli*, *Il contestabile di Chester*, *Cesare in Egitto* y el aria final de *Allan Cameron*, mientras que de Mercadante nos proponen el aria de *Elena da Feltre*, unos tercetos de *I normanni a Parigi* y *Virginia*, cuyo fragmento da nombre al disco, un dueto de *Andronico* y un cuarteto de *Leonora*.

Para realzar la belleza de estas páginas cuenta con cantantes habituales de la firma en la que destaca Annick Massis, segura y musical, como demuestra en especial en la inspirada página de *Allan Cameron*, Majella Cullagh con un canto señorial de gran expresividad como se puede comprobar, entre otros, en el aria de *Elena da Feltre* y en el destacado dúo de *Andronico*, junto a la siempre efectiva Laura Polverelli. Bruce Ford vuelve a demostrar su brillantez y su dominio del estilo, contrastando con cada una de las cantantes de forma notable, completando el reparto los correctos Kenneth Tarver y Alan Opie, dirigidos por David Parry con su efectividad de siempre y el dominio de este repertorio.

Albert Vilardell

### ROLLOS DE PIANOLA.

*Obras de Albéniz, Turina, Granados, Falla, Guervós, Chapí, Gomis, Chueca y Valverde, Patiño, Juarranz, Romero, Vivas, Ocón, Alonso y popular.* ISMAEL RAMOS JIMÉNEZ, pianola.

ALMAVIVA DS-0141. DDD. 68'40". Grabación: Huelva, II/2005. Productor: José María Martín Valverde. Ingeniero: Guillermo Martín Gámiz. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Cuando muchos de los que vivimos la era pre-informática y pre-democrática (que parece que hace mucho pero en realidad no hace tanto) estudiábamos música, nuestros maestros nos animaban a tocar las llamadas "transcripciones fáciles", especialmente a los que nos dedicábamos a intentar tocar el piano. Por entonces, triunfaban esas parti-

turas entre los estudiantes y contaban con el beneplácito de nuestros maestros. Así, podíamos tocar obras del gran repertorio pianístico universal (incluido, por increíble que parezca, piezas tan difíciles como la *Rapsodia húngara n.º 2* de Liszt) creyéndonos, ingenuamente, que estábamos tocando algo buenísimo. Se trataba de simplificaciones más o menos afortunadas, casi siempre debidas a excelentes y humildes músicos a los cuales muchos debemos estar agradecidos por habernos permitido acceder, aunque fuera de un modo hoy impresentable, a la literatura para nuestro instrumento. Actualmente las cosas son distintas y los maestros, siguiendo el signo de los tiempos que demonizan las transcripciones, recomiendan (con loable sentido común) tocar siempre originales, por modestos que estos sean, y la inmensa mayoría de los alumnos no está motivada para tocar nada que sus maestros no les propongan. Nosotros tocábamos aquellas inocentes transcripciones por placer, a menudo sin que nuestros maestros lo supieran aunque sabíamos que no nos lo censurarían, pero ahora la inmensa mayoría de los estudiantes de música tocan lo que tocan por prescripción de sus maestros. Quizá es que estén desmotivados o que no tengan tiempo... En fin, pero esto daría para todo un artículo.

Hablamos de estas entrañables transcripciones porque el tocarlas suponía un pequeño esfuerzo y hacían que nuestra cultura musical fuera creciendo, mientras tiempo atrás hubo un artilugio que permitía conocer mucha música sin esfuerzo mientras se "interpretaba" también sin esfuerzo. Nos referimos a la pianola, instrumento que cayó en desuso con el perfeccionamiento de las grabaciones discográficas pero que gozó de gran popularidad entre los aficionados melómanos e incluso entre los compositores (y no hablamos sólo del inevitable Nancarrow cuando hablamos de pianola, sino también de Stravinski y de Hindemith). Incluso circulan por el mercado discos grabados con tecnología digital que contienen interpretaciones de Mahler, Leoncavallo, Gershwin y muchos más que han podido conservarse gracias a que éstos las "grabaran" en los rollos de papel de la pianola. Se aduce a menudo que estas interpretaciones adolecen de falya de expresividad y de contrastes dinámicos pero su interés es innegable.

Y bien, el compacto que presentamos hoy recoge grabaciones realizadas a partir de los rollos de pianola conservados en el Centro de Documentación Musical de Andalucía e "interpretados" en una pianola-piano vertical construido hacia 1921 por la firma Weber, propiedad actualmente de la Junta de Andalucía. El repertorio es, fundamentalmente, música popular (zarzuela incluida, por supuesto) y de salón, aunque también encontramos alguna que otra curiosidad más o menos "clásica", como el segundo fragmento de *Noches en los jardines de España* de Falla. Curioso e interesante disco; otro acierto



de Almagro, que va conformándose a cada nueva referencia como una colección discográfica fundamental.

Josep Pascual

## SCARLATTI Y BOCCHERINI EN MADRID.

**Scarlati: Misa de Madrid. Boccherini: Villancico a cuatro al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo.** ORFEÓN DE MADRID. QUINTETO DE CUERDA ARCHI. Director: MARCOS VEGA.

RTVE Música 65257. DDD. 50'21". Grabación: Madrid, XI-XII/2005. Ingenieros: Jesús Garrido y Javier Bernal. **PN**

Reúne este oportuno y acertado CD dos obras de índole religiosa de sendos compositores italianos que vivieron en España y fallecieron en su capital. Por estricto orden cronológico, Domenico Scarlatti nació en Nápoles en 1685, se trasladó a España en 1729 y murió en Madrid en 1757. Luigi Boccherini nació en Lucca en 1743, en 1768 se trasladó a España y murió en Madrid en 1805. Scarlatti está representado aquí por su *Misa en sol menor* o *Missa quattuor vocum*, conocida como *Misa de Madrid*, de fecha desconocida aunque la copia utilizada es de 1754. Misa para las voces de soprano, contralto, tenor y bajo, fruto de la madurez de su autor, que en esta composición se sitúa ya en terreno barroco aun cuando demuestre conocer muy bien el viejo estilo polifónico. Sabemos sin embargo, que contemporáneo de Rameau, Haendel y Bach, Domenico Scarlatti es en la música para teclado donde afirmó su grandeza. A Luigi Boccherini le representa los *Villancicos a cuatro al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*, obra de 1783, con texto en castellano, en la que el italiano recurre a ritmos y cadencias de la música tradicional española. Hay inventiva y elegancia melódicas. No debemos olvidar que este autor está encuadrado ya en el clasicismo: es, por ejemplo, perfectamente contemporáneo de Mozart, en quien influyó en algún aspecto de su música de cámara. Interviene, con criterio y resolución, el Quinteto de Cuerda Archi. Cumple con buen nivel el cuarteto vocal integrado por la soprano Alexia Juncal, la contralto Ana de Francesco, el tenor Ignacio Guijarro y el bajo Pablo Caneda. Y el Orfeón de Madrid, fundado en 1975 por Marcos Vega, su actual director, es el hilo conductor y aglutinante de todo el programa.

José Guerrero Martín

## STAATSKAPPELLE DRESDEN II.

**Mendelssohn: Sinfonías nºs 3 y 5.**

**Sibelius: Sinfonía nº 2. En Saga.**

**Luonnotar.** UTE SELBIG, soprano.

STAATSKAPPELLE DE DRESDE. Director: SIR COLIN DAVIS.

2 CD PROFIL PH 05048 y PH 05049. DDD. 72'50" y 72'05". Grabaciones: Dresde, 1988, 1997 y 2003 (en vivo). Coproducción con la MDR (Mitteldeutscher Rundfunk). Distribuidor: Gaudisc.

**PM**

Estamos ante dos nuevos volúmenes que se comercializan separadamente (cuarto y quinto) de la edición dedicada a la célebre orquesta sajona, en esta ocasión de la mano de Sir Colin Davis dirigiendo obras de Mendelssohn y Sibelius en memorables recreaciones, a pesar de que haya alguna que otra chapuza que ya va siendo habitual en el sello Profil (recordemos la pifia al comienzo de la *Cuarto* de Bruckner por Sanderling). En este caso es al final de la *Escocesa*, donde son suprimidos varios acordes al final de la obra que estropean irremediablemente esta versión (se supone que hubo algún fallo y en vez de dejarlo han optado por cortar directamente, o sea, un disparate). Por lo demás, excelentes interpretaciones, la orquesta está gloriosa, el sonido claro y equilibrado goza de una magnífica grabación, y la dirección de Sir Colin, a despecho de ciertos pasajes excesivamente contundentes y alguna acidez en los metales, consigue un discurso cálido, refinado y espontáneo que le va particularmente bien a esta música. Sibelius también posee excelentes traducciones, aunque la primera versión del director británico con la Sinfónica de Boston de la *Segunda* (Philips) nos parece más conseguida que ésta en cuanto a estricta realización, si bien la que ahora comentamos dé la impresión de más calor y entusiasmo. *En Saga* es asimismo una versión estupenda (aunque si cometen el error del que suscribe de escuchar después a Furtwängler en esta misma obra, quedarán un tanto desencantados con la que comentamos, tales son el color, intensidad y variedad narrativa puestos en evidencia por el legendario maestro). De cualquier forma, excelentes traducciones recomendables para todo el mundo, muy buenas grabaciones (a pesar de la chapuza citada) y habituales comentarios en alemán e inglés.

Enrique Pérez Adrián

## WIENER OPERNFEST 2005.

**L Aniversario de la reapertura de la**

**Opera de Viena. Selecciones de Fidelio,**

**Don Giovanni, Die Frau ohne Schatten,**

**Der Rosenkavalier, Aida y Die**

**Meistersinger von Nürnberg.** BALSA,

BOTHA, DOMINGO, FURLANETTO, GRUBEROVA,

GRUNDHEBER, ISOKOSKI, HAMPSON,

KIRCHSCHLAGER, POLASKI, SCHADE, STURCKMANN,

TERFEL, URMANA. ORQUESTA Y CORO DE LA

WIENER STAATSOBER. Directores: GATTI, MEHTA,

OZAWA, THIELEMANN Y WELSER-MÖST.

2 CD ORFEO C 672 0521. DDD. 78'28" y 74'46".

Grabación: Viena, 5-XI-2005 (en vivo). Productor:

Robert Werba. Ingeniero: Wolfgang Sturm.

Distribuidor: Diverdi. **PN**

La Ópera de Viena quiso celebrar el cincuenta aniversario de su reconstrucción, debido a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial y lo hizo con un extraordinario concierto, con los grandes nombres que lo frecuentan y para perpetuar la noche registró el acontecimiento que ha salido en DVD y ahora en CD. *Fidelio* fue la ópera elegida para el inicio y el cierre de la noche, con la obertura y



el final, que contó con una dirección espléndida de Seiji Ozawa y unos cantantes entre los que se incluían Deborah Polaski y Johann Botha, que remarcaron la alegría del final feliz. En una noche austriaca no podía faltar Mozart, que estuvo representado por varios fragmentos de *Don Giovanni*, en los que destacaron especialmente la elegancia y el fraseo de Thomas Hampson y la brillantez de Edita Gruberova, con Zubin Mehta en el podio en una versión cuidada. Otra obra representativa del mundo alemán fue *Die Frau ohne Schatten*, donde destacaron nuevamente Polaski y Botha, acompañados en este ocasión por el canto expresivo de Falk Struckmann y el buen estilo de Ricarda Merbeth, con el correcto Franz Welter-Möst, en el podio.

La ópera vienesa por antonomasia es *Der Rosenkavalier* y en esta ocasión contó con una dirección llena de matices y sensibilidad de Christian Thielemann, destacando la expresiva Angelika Kirchschlager y la musical Soile Isokoski. La ópera italiana estuvo representada por *Aida*, con dos ofertas, el tercer acto completo, donde triunfo Violeta Urmana, dando carácter y fuerza expresiva, junto al efectivo Johann Botha y la profesionalidad de Franz Grundheber, para acabar con el dúo del cuarto acto con dos artistas de larga carrera, Agnes Baltha, quien retiene parte de las características que la hicieron famosa y Plácido Domingo, que volvió a mostrar su inteligencia para superar las dificultades, con una dirección interesante de Daniele Gatti. Finalmente *Die Meistersinger von Nürnberg* dirigido por Thielemann, que reafirmó su dominio del mundo wagneriano, con matices increíbles, contando con la presencia de Bryn Terfel, que sabe dar a Sachs los variados matices de su personalidad, aparentemente rústico, pero con un gran sentido común, expresado con un fraseo detallista.

Albert Vilardell



EL ARGONAUTA

la librería de la música

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

András Schiff

## LA MANO Y LA PALABRA

**BACH: Suites inglesas BWV 806-811.**

ANDRÁS SCHIFF, piano. Directora de vídeo:

ANNA MÉREI.

HUNGAROTON HDVD 32371. 175'. Grabación: Budapest, Academia de Música, 11-II-2003.

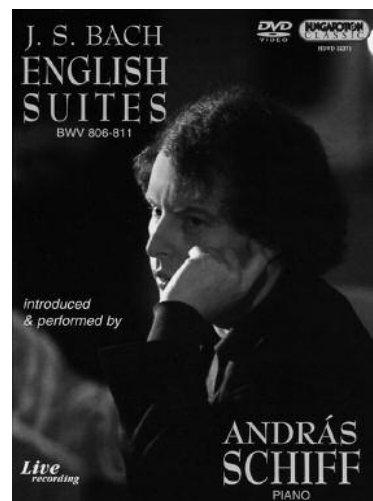
Productora: Ágnes Bársony. Ingeniero: László Matz. Formato imagen: 4:3. Formato sonido: PCM Stereo. Código región: 0. Distribuidor: Gaudisc.

PN

Se recoge en este vídeo el recital ofrecido en la Academia de Música de Budapest por el pianista húngaro András Schiff el 11 de febrero de 2003, en el cual interpretó la integral de las *Suites francesas* de Johann Sebastian Bach. Cada una de ellas va precedida por una breve explicación a cargo del propio Schiff, que en lo que parece una sala de ensayo comenta de manera sencilla pero interesante para el espectador del vídeo cada una de las piezas. Las opciones de acceder a estas explicaciones no son muchas: o húngaro con posibilidad de subtítulos en alemán o francés, o inglés sin subtítulos. La realización visual de esta parte es sumamente espartana: una cámara fija que entre el arpa y la tapa del piano capta el busto del pianista, y otra dedicada a las manos de éste cuando ilustran alguna observación desde el teclado o, a veces, sobre sus palabras, moviéndose en el aire.

En la sala de conciertos, las perspectivas visuales son las cuatro o cinco habituales y casi diría que posibles salvo que se incurra en la extravagancia. El sonido es bueno, aunque sobre todos en la zona soprano los timbres no son tan redondos como durante los comentarios introductorios.

Desde el punto de vista interpretativo, las versiones son de absoluta referencia. Schiff parece haber encon-



trado el secreto de cómo abordar a Bach desde el piano moderno. Desde el punto de vista técnico, la destreza más admirablemente exhibida quizá sea el control de la intensidad para que en efecto la ilusión de *crescendo* que el compositor suele producir mediante la sabia acumulación de voces no deje de ser eso, una ilusión conseguida en este caso con la máxima verosimilitud. Algo parecido cabría decir del empleo del pedal, prácticamente inexistente o al menos imperceptible. Únase la limpidez absoluta de la digitación y ese plus de musicalidad para el fraseo elocuente que distingue a los músicos verdaderamente grandes especialmente cuando se enfrentan al Cantor y la conclusión no puede ser otra que la necesidad de conocer esta maravilla.

Alfredo Brotons Muñoz

**BRITTEN:**

**The Rape of Lucretia.** ANTHONY ROLFE JOHNSON (Coro masculino), KATHRYN HARRIES (Coro femenino), JEAN RIGBY (Lucretia), RUSSELL SMITH (Tarquinius), RICHARD VAN ALLAN (Collatinus), ALAN OPIE (Junius), ANNE-MARIE OWENS (Bianca), CATHRYN POPE (Lucia). ORQUESTA DE LA ENGLISH NATIONAL OPERA. Director musical: LIONEL FRIEND. Director de escena: GRAHAM VICK. Decorados y vestuario: RUSSELL CRAIG. Director de vídeo: MICHAEL SIMPSON.

ARTHAUS 102 021. 109'. Grabación: 1987. Productora: Janet Walker. Formato imagen: 4:3. Formato sonido: PCM stereo. Subtítulos en español. Distribuidor: Ferysa. PN

Es *La violación de Lucrecia*, de Benjamin Britten, una historia de sexo y de crimen —como nos recuerdan las notas al programa— en la Roma del año 500 antes de Cristo. Pero es también una reflexión muy seria —y en cierto sentido muy de actualidad— con respecto a eso que llamamos violencia de género, a su

psicología, a lo que pasa por la cabeza de una víctima y de un verdugo. Si a eso le añadimos lo que tiene igualmente de muestra de una sociedad en crisis de la que no está ausente la intriga política nos encontraremos con una pieza que sigue hablando a sus espectadores como el día de su estreno, hace sesenta años, en el Festival de Glyndebourne, bajo la dirección de Ernest Ansermet y con Kathleen Ferrier y Peter Pears entre sus protagonistas.

La versión que nos llega ahora fue producida para la televisión aprovechando unas representaciones en la English National Opera. La visión de Graham Vick es directa y desnuda, funcional y clara, mientras Michael Simpson se centra en captar con exactitud los gestos más significativos de los personajes. El gran hallazgo de Britten, los dos coros, está magníficamente resuelto por Anthony Rolfe Johnson y Kathryn Harries, y al resto del reparto —buenos cantantes y actores— no hay pero alguno que

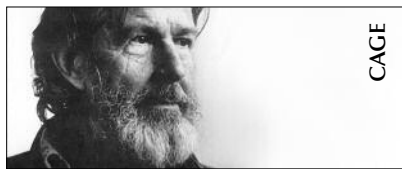
ponerle, con un sobresaliente en lo expresivo para el Tarquinius de Russell Smith y la estupenda Lucretia de Jean Rigby. Lionel Friend dirige con exactitud y emoción suficiente lo que es un muy buen acercamiento a esta ópera.

Claire Vaquero Williams

**CAGE:**

**Piezas de ajedrez. Sonatas e interludios para piano preparado. RIETI: Serenata de ajedrez.** MARGARET LENG TAN, piano.

MODE 158. 172'. Grabación: 2006. Subtítulos en español. Distribuidor: Diverdi. **U** **G** **PN**



CAGE

Lo más interesante del DVD es obviamente la interpretación de *Chess Pieces* (Piezas de ajedrez), una obra de Cage que se creía perdida. Incluida como una pintura en la misma exposición que la creación de Rieti, se tuvo como una muestra pictórica, adornada con una hermosa caligrafía musical sobre un tablero de ajedrez. La pertenencia a una colección privada impedía hasta hace muy poco el acceso a intérpretes e investigadores; una vez accesible, se ha comprobado que se trata de una partitura musical en toda regla, como demuestra la ejecución de Tan. Es curioso que la analogía con el arte de las 64 casillas —en el que el autor de *4'33"* fue introducido por Marcel Duchamp, que lo derrotaba siempre— le sugiriese a Cage una música sencilla con asomos de repetitividad que obviamente nada tiene que ver con el Cage posterior. El de las *Sonatas e Interludios*, por ejemplo, sin necesidad de llegar al indeterminismo siguiente. Esta parte procede de un CD y la imagen que aparece en la pantalla es la de la partitura inmóvil. A pesar de la tabla de objetos que deben introducirse en el piano facilitada por Cage, todo pianista crea su propia orquesta imaginaria de percusión y, en este sentido, la versión de Tan resulta especialmente atractiva por las conexiones con la música javanesa que evoca. Otra vez con imágenes, Tan interpreta —siempre en un auditorio vacío— la ingenua obrita de Rieti. Los reportajes adjuntos son de gran interés, sobre todo el dedicado a *Chess Pieces*. Tomaremos como una licencia poética el que los subtítulos llamen caballero y no caballo a la pieza correspondiente, pero es obvio que el *knight* inglés se adapta mucho mejor para dar serenatas a la dama a la luz de la luna, tal como aparece en el breve texto programático del comienzo de la partitura de Rieti. A mitad de camino entre el dato histórico y el fetichismo, Tan nos enseña los objetos primitivos de la "preparación" inaugural de un piano por Cage: tornillos oxidados y gomas casi petrificadas. Un DVD bastante atípico.

Enrique Martínez Miura

**DONIZETTI:**

**Roberto Devereux.** EDITA GRUBEROVA, soprano (Elisabetta); ROBERTO ARONICA, tenor (Roberto); JEANNE PILAND, mezzosoprano (Sara); ALBERT SCHAGIDULLIN, barítono (Nottingham). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE BAVIERA. Director musical: FRIEDRICH HAIDER. Director de escena: CHRISTOF LOY. Director de vídeo: BRIAN LARGE. DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4185. 135'. Grabación: Múnich, V/2005. Productor: Harald Gericke. Subtítulos en italiano, inglés, alemán, francés, español y chino. Distribuidor: Universal. **U** **PN**

En un escenario prácticamente único, Loy sitúa la acción en una Inglaterra moderna centrándola directamente en la relación que existe entre los personajes, incluyendo los secundarios, con un trabajo de actores realmente destacable y que hace palpable y viva la historia que narra. Se producen los desfases inevitables entre lo que se oye y lo que se ve, pero es tal el inteligente trabajo del director, tal la lógica y el desarrollo del planteo que, finalmente, logra imponer un espectáculo interesante y homogéneo, como era de esperar magníficamente captado por la cámara certera de Large. Gruberova, caracterizada muy parecida a la Thatcher, es fiel a sí misma, con ataques, *legato*, fraseo y emisión muy discutibles, pero el brillo y la opulencia vocales siguen incólumes y, a su manera, su juego dramático resulta eficaz. Aronica canta muy bien y su voz hermosamente lírica se luce sobre todo en la escena de la cárcel, que rubrica con una cabaletta impecable. Piland empieza algo fría, con sonidos duros, mas a medida que va avanzando da cuenta de poseer los medios idóneos de mezzo aguda que precisa el papel, destacando especialmente en el dúo con el barítono planteado con la intensidad necesaria. Personalísimo vocalmente Schagidullin (grave y centro oscuro que va aclarándose hacia el agudo con un *vibrato* muy característico), sin ser precisamente un barítono donizettiano, resuelve de forma notable, además de generosa, su parte. Haider dirige con competencia, tan atento al foso como al cantante.

Fernando Fraga

**GIORDANO:**

**Andrea Chénier.** JOSÉ CURA, tenor (Chénier); MARIA GULEGHINA, soprano (Maddalena di Coigny); CARLO GUELFY, barítono (Carlo Gérard). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO COMUNALE DE BOLOGNA. Director musical: CARLO RIZZI. Director de escena, decorados y vestuario: GIANCARLO DEL MONACO. Directora de vídeo: PAOLA LONGOBARDO. TDK DVWW-OPACH 123'. Grabación: Bolonia, I/2006. Productora: Erica Vitellozzi. Subtítulos en inglés, alemán, francés, italiano y español. Distribuidor: JRB. **U** **PN**

Del Monaco firma al completo una inteligente realización, con sucintas pinceladas decorativas, en escenarios a menudo desprovistos de elementos, suplidos por

el siempre detallista vestuario, por la pormenorizada dirección de actores y valorizado todo por una sabia utilización de la luz. Ejecución matizada de Rizzi, el nuevo director del teatro boloñés, que contó con un equipo de comprimarios a la altura de las exigencias de la partitura de Giordano. Entre los cuales merece la pena destacar el tortuoso Incredibile de Pierre Lefebvre, el juvenil Roucher de Carlo Cigni o la Madelon de Anne Vavrilie, por esta vez a cargo de un instrumento sano y jovial, no una vieja gloria. A Cura se le podrían reprochar muchas cosas, entre ellas un fraseo a menudo más atento al significado realista de la frase que a su contenido poético o trucos y componendas en la emisión, tormento para puristas, pero es indudable que acaba imponiendo una presencia y, a la postre, un personaje vivo y directo más exterior que íntimo. La Guleghina, con medios vocales realmente sobresalientes, aunque sin el *charme* de una intérprete italiana, acaba reflejando una Maddalena aceptable, por momentos hasta brillante (los dos dúos con el tenor, en el que parece arrojarse), incluyendo una sentida *Mamma morta* pese a achicarse un tanto al llegar al agudo. Guelfi, hay que reconocerlo, pone toda la carne en el asador siempre y se entrega especial y lógicamente en su *Nemico della patria*, pero la voz suena demasiado pobre de color y empuje, aunque no de registro, para que su Gérard sea plenamente convincente.

Fernando Fraga

**MOZART:**

**Arias de Betulia liberata, Misa en do menor, Davidde penitente, Zaide. Arias de concierto K. 272 y K. 238. Andante para flauta y orquesta K. 315, Sinfonía concertante en mi bemol K. 297b.**

SANDRINE PIAU, soprano. LES TALENS LYRIQUES. Director: CHRISTOPHE ROUSSET. Director de vídeo: OLIVIER SIMONNET. ARMIDE ARM009. 110'. Grabación: Saint-Denis, 2003. Idiomas: francés e inglés. Distribuidor: Harmonia Mundi. **U** **PN**

Es sobradamente conocida esta soprano francesa por sus interpretaciones haendelianas y de inmediato pueda acudir a la memoria su soberbia, divertida Atalanta de *Serse*, justamente con Rousset y en producción de Michael Hampe para Montpellier. En este recital, con el marco magnífico de la catedral de Saint-Denis, en el festival que lleva este nombre, denominado un poco excesivamente *Arias sagradas* (en sentido estricto "sagrada" sólo hay una), la cantante da cuenta de su disponibilidad para el canto ornamentado (excelente coloratura en el aria del *Davidde penitente*) o la concentración elegiaca del mágico *Et incarnatus est*, otro momento clave del recital, así como para el mayor compromiso dramático exigido por la primera mitad del *Ab, lo previdi K. 272*. Musicalidad, elegancia, estilo, conveniente acentuación y cierto encanto personal muy francés, caracte-



rizan a esta notable intérprete, aquí con oportunidades suficientes para demostrar su categoría tratándose de un repertorio afín y muy trabajado. Rousset y sus chicos responden a su experiencia y fama, con lecturas tan pulcras como diestras, de leve pero rica sonoridad, y cuando llega el momento de exhibir a los solistas el rendimiento es asimismo óptimo, tanto por parte del cuarteto del *K. 297b* (en el que se descubre al oboísta Patrick Beaugiraud, hoy en *Le Concert D'Astrée*) como por la labor del flautista (Jocelyn Daubigny), impecable en el breve pero sublime *Andante K. 315*. Como complemento, unas amables entrevistas a oboísta, solista vocal y director, en francés, desde luego, y con subtítulos en inglés.

Fernando Fraga

### MOZART:

**La clemenza di Tito.** MICHAEL SCHADE, tenor (Tito); VESSELINA KASAROVA, mezzo (Sesto); DOROTHEA RÖSCHMANN, soprano (Vitelia); ELINA GARANCA, mezzo (Anio); BARBARA BONNEY, soprano (Servilia); LUCA PISARONI, bajo (Publio). CORO DE LA ÓPERA ESTATAL DE VIENA. ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA. Director musical: NIKOLAUS HARNONCOURT. Director de escena: MARTIN KUSEJ. Director de vídeo: BRIAN LARGE. 2 DVD TDK DWWOPCLETI. 160'. Formato imagen: 16:9. Formato audio: Dolby Digital 5.1, DTS 5.1, LPCM Stereo. Subtítulos: inglés, alemán, francés, italiano y español. Grabación: Salzburgo, Felsenreitschule, VIII/2003. Productor: Johannes Hoche. Ingeniero: Gregor Hornacek. Distribuidor: JRB. **PN**

Controvertida, no sin razón, esta producción del Festival de Salzburgo de 2003, donde Martin Kusej intenta una suerte de interpretación pretendidamente psicológica que no se sabe muy bien dónde lleva. La escena parece trasplantada a nuestros días (o cercanos), con un escenario en tres pisos, divididos en habitáculos muy cuadrados, como una especie de edificio grande pero extraordinariamente impersonal. Ya el comienzo, en el que Tito se dedica a llamar por teléfono a no se sabe quién, justo antes de la obertura, le dejó al firmante un poco boquiabierto. Luego está la vestimenta "en capas", que los protagonistas no hacen sino quitarse y ponerse, y para colofón la "crema" que se una Vitelia justo antes de enfundarse unas gafas de sol negras y un pañuelo y gabardina a juego, cual folclórica de luto en el funeral de otra folclórica. Y los efebos del primer acto en calzoncillos... en fin. Una pena, porque las cosas circulan mucho mejor en lo musical. La versión cuenta con un reparto envidiable, en el que destacan una Kasarova de lujo y una imponente Garanca. Röschmann y Bonney están asimismo sobresaliente y Schade salva la papeleta con notable alto. Si acaso cabe achacarle que está algo justo en la endemoniada coloratura pero en todo caso siempre muy musical y con bonita voz, si acaso algo sobreactuado en lo

teatral, aunque me da en la nariz que parte de la responsabilidad de esto cae en la peculiar concepción de Kusej. Harnoncourt dirige de forma primorosa a una espléndida Filarmónica de Viena, con la exquisita claridad, riqueza de contrastes y cuidado acompañamiento a los cantantes que caracterizan sus actuaciones en el foso. Y Brian Large ofrece una nueva lección de cómo realizar una ópera para TV. En suma, una versión magnífica, con una escena de dudoso gusto y discutibles resultados, realizada para el medio de forma sobresaliente. Pese a lo dudoso de la puesta en escena, muy recomendable como interpretación.

Rafael Ortega Basagoiti

### MOZART:

**La clemenza di Tito.** CHRISTOPH PRÉGARDIEN (Tito Vespasiano), SUSAN GRAHAM (Sesto), CATHERINE NAGLESTAD (Vitelia), HANNA ESTHER MINUTILLO (Annio), EKATERINA SIURINA (Servilia), ROLAND BRACHT (Publio). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA NACIONAL DE PARÍS. Director musical: SYLVAIN CAMBRELING. Directores de escena: URSEL Y KARL-ERNST HERRMANN. Director de vídeo: THOMAS GRIMM. 2 DVD OPUS ARTE OA 0942 D. 212'. Grabación: París, 2005. Subtítulos en español. Distribuidor: Ferysa. **PN**

Fue *La clemenza di Tito* de los Herrmann uno de los buques insignia del legendario ciclo Mozart de La Monnaie impulsado por Gérard Mortier. Por todo ello, no es de extrañar que el polémico director artístico belga inaugurase con esta producción su mandato en el Festival de Salzburgo, junto a la prodigiosa *Finta giardiniera*, y lo presentara en dos ocasiones más, con diferentes elencos. Esta producción ha llegado ahora al nuevo feudo de Mortier, la Ópera de París, donde finalmente ha quedado registrada para la posteridad, con algunas ligeras modificaciones en el aspecto visual. El montaje, a pesar de su belleza clasicista, sus alusiones a un humanismo de corte goetheano y su toque de *Sturm und Drang*, resulta hoy un tanto envejecido, con su sobrecarga de significado. No hay más que compararlo con el posterior de Martin Kusej también para Salzburgo, con dirección musical de Nikolaus Harnoncourt, que acaba de ser publicado también en DVD.

Por otra parte, el reparto no es, ni mucho menos, el que ha tenido esta producción (por la que han pasado, entre otros, Ben Heppner, Daniela Dessi, Ann Murray o Vesselina Kasarova). Christoph Prégardien dota de envergadura escénica y sensibilidad musical a Tito Vespasiano, pero su italiano en los recitativos es peor aún que el de Peter Schreier y tiene bastantes problemas en las agilidades de su gran aria. Susan Graham como Sesto es, sin duda, lo mejor del reparto, y está a la altura de los más grandes, por carisma interpretativo, empaque vocal y belleza tímbrica. Catherine Naglestad tiene per-

sonalidad como Vitelia, convertida en una gran diva, y Hanna Esther Minutillo es un Annio perfecto en lo teatral y algo más discreto en lo canoro. Ekaterina Siurina da mucho relieve a su Servilia, con muy bonita voz e impecable escuela, y Roland Bracht es un Publio tan anodino como el propio personaje. Al frente del coro y la orquesta titulares, Sylvain Cambreling ofrece una visión plenamente integrada en el concepto escénico.

Rafael Banús Irueta

### MOZART:

**Die Entführung aus dem Serail.** KLAUS MARIA BRANDAUER, actor (Bassa Selim); MALIN HARTELIUS, soprano (Konstanze); PATRICIA PETIBON, soprano (Blonde); PIOTR BECZALA, tenor (Belmonte); BOGUSLAW BIDZINSKI, tenor (Pedrillo); ALFRED MUFF, bajo (Osmín). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE ZÜRICH. Director musical: CHRISTOPH KÖNIG. Director de escena: JONATHAN MILLER. Directora de vídeo: CHLOÉ PERLEMUTER. BEL AIR 007. 143'. Grabación: Opernhaus de Zürich, VI/2003. Subtítulos en francés, inglés, alemán y español. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Un *singspiel* como *El rapto en el serrallo* necesita una dirección escénica que favorezca el fluir natural del drama, con cambios de escena ágiles y poca carga ornamental sobre las tablas. Es la propuesta por Jonathan Miller, tan eficaz como la de Christoph König al frente de las fuerzas orquestales y corales del teatro, decidiendo éste un *Rapto* cristalino, luminoso y muy vivo también en lo musical.

Klaus Maria Brandauer, en su día nominado al Óscar por su trabajo en la película *Memorias de África*, reclama la atención de la cámara tan pronto como aparece en escena. El actor austríaco destaca el perfil aristocrático y orgulloso de Selim para desembocar finalmente en una explosión de emotiva nobleza en la escena del perdón. El reparto vocal tiene en la simpática Blonde de Patricia Petibon su mejor baza, tal es la adecuación de su instrumento de soprano ligera a la parte. El tenor polaco Piotr Beczala tiene buena línea y una voz timbrada de hermoso color, en tanto Malin Hartelius, de gesto poco variado, aporta a Konstanze una mórbida vocalidad y unas agilidades bien resueltas. El también polaco Boguslaw Bidzinski tiene problemas en la zona alta, pero hace un Pedrillo de emisión fácil, lleno de ternura y de ingenuidad. Por fin, Alfred Muff canta bastante mal y sus graves carecen de solidez, apenas son audibles.

En suma, se trata de una versión que refleja en cierto modo la realidad del canto mozartiano actual en el marco de una lectura muy sana y vital de la ópera tanto desde el punto de vista musical como desde el relativo a la escena. El público se divierte mucho y responde con sonoros aplausos.

Asier Vallejo Ugarte

**MOZART:**

**Don Giovanni.** CARLOS ÁLVAREZ, barítono (Don Giovanni); MARÍA BAYO, soprano (Donna Anna); JOSÉ BROS, tenor (Don Ottavio); SONIA GANASSI, mezzo (Donna Elvira); LORENZO REGAZZO, bajo (Leporello); JOSÉ ANTONIO LÓPEZ, barítono (Masetto); MARÍA JOSÉ MORENO, soprano (Zerlina). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO REAL DE MADRID. Director musical: VÍCTOR PABLO PÉREZ. Escenografía y vestuario: EZIO FRIGERIO Y FRANCA SQUARCIAPINO. Director de escena: LLUÍS PASQUAL. Director de vídeo: ROBIN LOUGH.

2 DVD OPUS ARTE OA 0958 D. 208'. Grabación: Madrid, 2005. Distribuidor: Ferysa. **PN**

En lo musical, esta versión es de alta dignidad, con algún punto brillante, como es el caso de Bros, siempre un elegante, sensible y delicado maestro del canto clásico o, si cuadra (no es el caso) del belcantismo romántico. Álvarez hace un protagonista racial, sonoro y eficaz, aunque quizá no demasiado mozartiano. Bayo encara un papel por momentos ajeno a sus facultades y lo resuelve con aplicación y decoro. Lo mismo, Ganassi, experta rossiniana. Regazzo se luce con un traje a medida y el resto compite por la virtud del conjunto. Víctor Pablo Pérez, más allá de sus infrecuentes apariciones en el foso de la ópera, muestra su innegable calidad de concertador, con sus tiempos justos, sus planos claros, su mozartismo anheloso y conmovido, su nitidez en los conjuntos.

Nadie entiende, incluido este crítico, por qué Pasqual, hombre de teatro experto y razonable, ha perpetrado esta puesta insensata y fastidiosa, caprichosamente traída a los años cuarenta de una España fascistizada, con absurdos como que el Comendador vive en una ruina junto a un descampado y la fiesta de bodas aldeana pasa en una verbenas de suburbio. Una escena a veces colmada de trastos donde los actores no pueden apenas moverse, acaba sacándolos de situación, molestándolos para su faena, bicicleta de Zerlina incluida.

**Blas Matamoro**

**MUSORGSKI:**

**Boris Godunov.** EVGENI NESTERENKO (Boris), VLADISLAV PIAVKO (El falso Dimitri), ARTUR EIZEN (Varlaam), TAMARA SINIAVSKAIA (Marina), VLADIMIR KUDRIASHOV (Shuiski), ALEXANDER VEDERNIKOV (Pimen), ALEXANDER FEDIN (El iuródivi). ÓPERA DEL BOLSHOI DE MOSCÚ. Director musical: ALEXANDER LAZAREV. Director de escena: LEONID BARATOV. Revisión: IRINA MOROZOVA. Director de vídeo: ROY EMERSON.

NVC ARTS 51011-1851-2. Grabación: Moscú, Bolshoi, 1987. 170'. Subtítulos en español, inglés, alemán, francés, italiano, portugués y japonés. Formato: 4:3. Código región: 2, 3, 4, 5. Dolby digital 2.0 stereo. Distribuidor: Warner. **PN**

Hace dos años comentábamos una toma de la puesta en escena de 1978 del *Boris* de Baratov en el Bolshoi. Adelantábamos algo sobre esta otra toma,

de 1987, año en que se cumplían 40 de esta famosa y algo apollada producción, que seguía adelante, año tras año, sin grandes cambios, todo un síntoma. Las tres mejores bazas vocales de 1987 ya estaban en 1978: Nesterenko, espléndido entonces y muy bien ahora; Piavko, un falso Dimitri incombustible, nunca genial, pero siempre eficaz y con bello timbre; y Artur Reizen en Varlaam, todo un tipo característico. La dirección orquestal es ahora de Lazarev, que cumple con honor, aunque sin gran inspiración. Pese a frialdades que sorprenden por lo "caliente" de ciertas escenas, la función es interesante, aunque todo queda antiguo, vetusto incluso. Los cortes son de esperar, dentro de la versión Rimski, aunque ya estemos en 1987 y los rusos hayan llevado a la escena y al disco su propio *Boris* "original". El acto polaco queda reducido a una pequeña expresión, y hasta desaparece Rangoni en lo vocal. Hay cortes por todas partes, pero aun así nos acercamos a las tres horas de función: cortes en la celda de Pimen, en los aposentos del Kremlin, un poco por todas partes. La obra no termina con Kromi, sino con la muerte de Boris, y acaso haya que lamentarlo, no estoy muy seguro. Si hay que lamentar el Pimen de Vedernikov, que se ahoga por momentos; perdemos con el iuródivi de Fedin frente a Maslenikov, pero algo queda, y no está mal, una vez desaparecidas las voces altinas del viejo belcantismo ruso en aquella fecha de 1987; algo parecido sucede con el Shuiski de Kudriashov, menos sinuoso que Sokolov; Siniavskia y Piavko cumplen en su falso dúo de amor, un poco fantasmas de otra época. Este DVD tiene la ventaja de los subtítulos, ausentes en la toma de 1978 recuperada por VAI, y además está en un solo DVD, mientras que VAI lo dividía en dos pese a que la duración es la misma. En lo vocal estamos, como hemos visto, en un nivel algo inferior. Los créditos sí están completos, mientras que para la toma de 1978 había que hacer adivinanzas. En resumen, una toma interesante, un buen documento, un retrato de la tradición del Bolshoi ya rancia entonces, hace treinta años, retrato también de la decadencia vocal de una escuela que conoció tiempos mejores. Ahora bien, Nesterenko sigue siendo en 1987 uno de los grandes Boris de todo el sonido grabado, visual o no.

**Santiago Martín Bermúdez**

**PAISIELLO:**

**L'osteria di Marechiaro.** ELIZABETH NORBERG-SCHULZ, soprano (Chiarella); GLORIA SCALCHI, mezzosoprano (Lesbina Galanti); MARILENA LAURENZI, soprano (Dorina); ANGELO SMIMMO, contratenor (Federico Onesti); GIUSEPPE PARISI, tenor (L'Abate Scarpinelli); FILIPPO MORACE, barítono (Il Conte di Zampano); GIULIO LIGUORI, barítono (Carl'Andrea); RAFFAELLO CONVERSO, tenor (Il Marchese Olivieri); GIANDOMENICO CAPPUCCIO, contratenor (Spirittello). ORQUESTA DEL TEATRO SAN CARLO DE NÁPOLES. Director musical: FABIO MAESTRI. Director de escena: ROBERTO DE SIMONE. Directora de vídeo: ANDREA BEVILACQUA.

HARDY HCD 4021. 164'. Grabación: Nápoles, X/2001. Subtítulos en inglés, francés, italiano y japonés. Distribuidor: Dial. **PN**

Ya se tenía conocimiento de esta deliciosa *commedia per musica* paisielliana (por cierto, comedia de origen español, pues el libreto de Francesco Cerlone está basado de lejos en *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara), gracias a una previa grabación de Bongiovanni, toma de 1990 en Palermo. Típica comedieta napolitana (la mayoría de los personajes cantan en su dialecto), de música deliciosa, vivaz y muy apropiada a cada situación y personaje, encuentra en Maestri un entusiasta traductor que contagia desde el foso, en perfecta penetración con la *regia*, a los protagonistas del escenario, un disciplinado equipo en el que, a menudo, el buen actor o actriz suplanta en valor o en categoría al cantante. No es el caso de la Norberg-Schulz, a quien este tipo de papeles le van de maravilla, ni el de Morace, el Conde en torno al cual gira la trama sentimental de la obra y que está espléndido en la página solista con la que comienza el acto II. Curiosa la distribución vocal: Spiritello no es una soprano sino un contratenor y Federico, papel destinado a un tenor, está aquí en boca de otro contratenor. Un punto a favor también hacia la Lesbina de la Scalchi, señorial en la escena y cantante de recursos. A De Simone, que se afirma también autor de la revisión y de la elaboración dramática (responsable por ello de varias inserciones, entre ellas la de una brillante aria de ópera sería para Federico que acaba curiosamente con coloraturas a dúo con Dorina) le va como anillo al dedo este repertorio del siglo XVIII del que sabe llegar a sus entrañas y sacarle sus jugos, en complicidad con su habitual figurinista Odette Nicoletti, diseñadora de un vestuario que de inmediato sitúa al personaje con su psicología y significado social. Y con unos decorados bonitos, como de porcelana (de hecho es esmeralda parece como enmarcado en un gran recipiente), en un espacio escénico colorista y luminoso, como da a entender la cristalina música de Paisiello. La función se desarrolla no en el San Carlo napolitano sino en el Teatro Bellini, un lugar más adecuado para este tipo de obras, las que se estrenaban en el Teatro dei Fiorentini de la

ciudad partenopea. En resumen, una pequeña obra maestra muy bien traducida visualmente y, en general, convenientemente cantada.

Fernando Fraga

### POULENC:

**La voix humaine. MENOTTI: The telephone.** CAROLE FARLEY, soprano; RUSSEL SMYTHE (en la obra de Menotti). ORQUESTA DE CÁMARA ESCOCESA. Director musical: JOSÉ SEREBRIER. Director de escena y de vídeo: MIKE NEWMAN.

VAI 4374. 65'. Grabación: 1990. Stereo. Formato: 4:3. Código región: 0. Subtítulos: inglés (Poulenc). Distribuidor: LR Music. **PN**

Una buena idea: dos óperas breves de protagonismo femenino alrededor del teléfono como personaje. La breve ópera de Menotti (24 minutos) es de 1947, anterior a la de Poulenc pero posterior al monólogo de Cocteau que da lugar a ésta. En tiempos esto se vio en un Laser disc de Decca, y ahora lo recupera VAI. Se trata de filmes, no de tomas teatrales. Y esos filmes tienen un gran interés. Los decorados de Iain Mc Donald son espléndidos, además de contrastadísimos: el modernísimo interior de *The telephone*, con todo tipo de trastos, bibelots y electrodomésticos; el sombrío interior antiguo para *La voix humaine*. Este Poulenc ha merecido críticas muy duras en Francia, pero creo que no hay que tomárselas al pie de la letra. Farley no pronuncia como la sagrada Denise Duval, desde luego que no, pero puede tratarse de una dama bella y expresiva abandonada por alguien al que hay que hablarle (cantarle) en francés. Farley está desconocida de una ópera a otra;

en ese momento tiene unos 44 años, es una cantante excelente y construye un personaje en *La voix* que es de un rigor insuperable, aunque prefieran ustedes otras referencias, no necesariamente visuales. Otra cosa es el canto; que no siempre es ortodoxo en cuanto a dicción, pero sí en lo que se refiere a emisión, matiz, fraseo y culminaciones. No es una referencia, pero sí una puesta interesantísima, tanto por Farley como por Serebrier y por Mike Newman, que lo visualiza todo con excelencia. No hay títulos en castellano, sólo en inglés; *The telephone*, en cambio, prescinde de títulos; una lástima, porque muchos aficionados perderán matices de esta obra divertidísima, que usa del recitativo y del belcantismo en un medio totalmente ajeno al belcanto. La vis cómica de Carole Farley es lo opuesto a su personaje de *La voix*, mientras que Russel Smythe construye un excelente tipo de "buen chico superado por el electrodoméstico". De nuevo, Serebrier, de primera. Sugeríamos no hace mucho que esta *Voix* era un fiasco; no lo es. No se puede uno fiar de colegas severos con tu toque *chawin*.

Santiago Martín Bermúdez

### SCHUBERT:

**Sinfonías n.ºs 8 y 9.** ORQUESTA SINFÓNICA DE LA NDR DE HAMBURGO. Director: GÜNTER WAND.

TDK DVWW-COWAND6. 85'. Formato imagen: 16 : 9 anamorphic NTSC. Formato sonido: LPCM Stereo. Código región: 0. Grabación: Lübeck, Alemania, Sala de Música y Congresos, 20-VIII-1995; Festival de Schleswig-Holstein 95. Coproducción entre ZDF, 3sat y NDR. Distribuidor: JRB. **PN**



Este DVD forma parte del segundo volumen (de 4 DVDs) de películas dedicadas a Günter Wand dirigiendo a la NDR en el Festival de Schleswig-Holstein. El resto de esta publicación lo forman obras de Beethoven (*Leonora III*), Bruckner (*Cuarta, Séptima*), Brahms (*Primera, Variaciones Haydn*) y creo que también Schubert (*Quinta*), información que hacemos llegar a nuestros lectores porque JRB, el distribuidor de TDK en España, sólo nos ha hecho llegar el DVD que encabeza esta reseña y que evidentemente es el que únicamente se comenta.

El Schubert de Wand, cerebral, analítico, claro, juvenil y en claro paralelismo con la tradición, fue suficientemente elogiado por la crítica europea cuando lo grabó íntegramente con la Orquesta de la Radio de Colonia para RCA Victor entre finales de los setenta y principios de los ochenta (por cierto, que *La Grande*, la última sinfonía de Schubert, la dirigió Wand por primera vez a los 60 años). Posteriormente, el maestro grabó dos veces más *Octava* y *Novena* con la NDR y la Filarmónica de Berlín, de nuevo para RCA con claro éxito de crítica y público. Ahora, nos llegan otra vez (la cuarta ocasión) estas dos lecturas de Wand, de nuevo con la NDR, magníficamente grabadas y filmadas. Wand, que entonces contaba 83

Aki Takahasi

## EXPLORADOR DEL SONIDO



**SCELSI: La obra para piano, vol. 3.** AKI TAKAHASI, piano. MODE 159. 81'. NTSC. Región: 0.

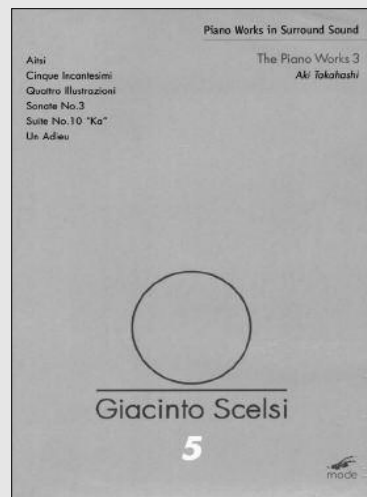
Grabación: Berlín, 2005. Directora de vídeo: Motria Sabat. Productores: Brian Brandt y Michael Hynes. Ingeniero: Tobias Lehmann. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Alumno —algo informal— de Respighi, Scelsi sigue dos estelas, dos estrellas, divergentes, Schoenberg y Scriabin; escribe, durante los años 1930, unos cuarenta preludios, cuatro sonatas, media docena de suites para piano y se convierte en un autor celebrado, interpretado por Cortot, Magaloff... Calla durante largos años (por amores, dicen) para volver a tomar lápiz y papel tras la guerra: la mayoría de las obras de este DVD (*Sonata "Ka"*, *4 Illustrazioni*, *5 Incantesimi*) datan de esta época de renacimiento, reencarnación o muda. Apasionado por varias filosofías asiáticas, por la teosofía, la antroposofía... Scelsi se convierte en explorador del sonido, concentrándose en una sola de las dimensiones del

sonido, la profundidad y escribe obras basadas en reiteraciones de alturas únicas antes de intentar "construir una nota" (algo que acaso sólo los electroacústicos podían entender) y conseguirlo en las *Cuatro Piezas* para orquesta de 1959, basadas en una nota sola.

Es en esta etapa cuando Scelsi empieza a ser el creador de un universo desconstruido, atravesado por lentas estridencias, estallidos a cámara lenta, un creador perverso capaz de controlarlo todo hasta sus desparramos, el inventor de una música pura y oscura a la vez, que parece revelarse en el momento en el que se retira.

Ignorado, marginado, descubierto, puesto en entredicho (sus obras serían las de algún secretario suyo llamado... Giacinto Scelsi) ese aristócrata napolitano bien podría tener un sitio entre los compositores mayores del siglo entre Varèse y Feldman, acaso también Ives o Henry Cowell. Al igual que la interpretación de Aki Takahasi (¡sus magníficos Feldman!), la filmación es ejemplar,



organizando los sonidos rodeándolos de sombra o de luz desde la oscuridad hasta el deslumbre.

Pedro Elías Mamou



años, aparece con una energía y vigor increíbles; dirige de memoria, su férreo control no sufre la menor caída ni vacilación, la orquesta le sigue con disciplina germánica y su fluidez, intensidad y equilibrio polifónico son realmente admirables.

Un concierto espléndido en el que el predominio de lo racional y analítico vemos que no afecta para nada a estas obras, que tocadas y concebidas así es un verdadero placer volverlas a escuchar de nuevo. Quizá Wand carezca de la poesía de un Walter, del encanto de un Beecham, del intensísimo sello de Furtwängler o del refinado lirismo de un Celibidache, por no hablar del genuino romanticismo de un Kubelik o un Krips. Pero su impecable lógica, su solidez constructiva, equilibrio, firme convicción y excelente respuesta orquestal, hacen de las versiones dos superlativos testimonios de este gran maestro. Color, filmación y sonido al nivel de orquesta y director. Muy recomendable.

Enrique Pérez Adrián

## RECITALES

**GABRIEL BACQUIER.** Barítono. *Arias de concierto y de ópera de Mozart.* ORQUESTA DEL COLLEGIUM ACADEMICUM DE GINEBRA. Director: ROBERT DUNANT. Directores de vídeo: BERNARD VILLAT Y SERGE MOISSON. CASCVELLE VELD 7006. 165'. Grabación: Lausana, 12-II-1986. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Una variedad más que atrayente, en torno al barítono francés, reúne este DVD. En parte, es un recital mozartiano tomado en vivo y a los 62 años del artista, que luce una solidez vocal de completa solvencia, aunque su instrumento nunca haya sido especialmente bello. Bacquier es un artista de vasta imaginación y lo mismo afronta al Mozart patético que al sentimental y al cortesano, encarna a Don Juan y a Leporello, al Conde de Almaviva y a Fígaro. Basta seguir la expresión su rostro a veces, simplemente, su mirada, para advertir cómo el personaje está y se pone a andar por el mundo. Le acompaña, con corrección y equilibrio, el conjunto suizo.

Luego hay una larga entrevista cercana a los ochenta años de Bacquier, en la cual cuenta su carrera, reflexiona sobre algunas creaciones, juzga a directores de orquesta y escena, confiesa su amor al bricolage y la jardinería y no se ahorra algún taco, dicho con frescura popular. Improvisando en prosa, Bacquier es tan rico y matizado comediante como en escena. Unos breves momentos de la

### VERDI:

**Il trovatore.** MIROSLAV DVORSKI, tenor (Manrico); DIMITRA THEODOSSIU, soprano (Leonora); LEO NUCCI, barítono (Luna); MARIANA PENTCHEVA, mezzo (Azucena); ANDREA PAPI, bajo (Ferrando). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO COMUNALE DE BOLOGNA. Director musical: CARLO RIZZI. Director de escena: PAUL CURRAN. Escenografía y vestuario: KEVIN KNIGHT. Directora de vídeo: PAOLA LONGOBARDO. HARDY HCD 4022. 130'. Grabación: Bolonia, 5-IV-2005. Productor: Gino Rossi. Distribuidor: Dial. **PN**

Aunque ambientando la acción en la época romántica, Curran no molesta al espectador con el anacronismo, por la elegancia y economía de su vestuario y la sumaria, en las orillas de lo abstracto, y de adecuado expresionismo gótico acorde con lo sombrío del drama, escenografía en juego. Un hábil manejo de luces, especialmente los contraluces y los laterales, exalta volúmenes y honduras, haciendo variar los espacios con un mero trabajo de perspectivas. La filmación es astuta y sortea el inconveniente de las frecuen-

cias con que sombras y tinieblas narran una historia nocturna y lúgubre.

Rizzi dirige con la asentada excelencia de los buenos conductores de ópera, que respiran y cantan con las voces, equilibran las masas y definen el fraseo de la orquesta siguiendo la imbatible fluencia de las melodías verdianas.

Del elenco destaca la señorial veteranía de Nucci, que se mide, a sus años, con el exaltado lirismo y la ardua tesitura de Luna, gracias a la solidez de sus medios, técnica y experiencia. Notable es también Theodossiu en su exigente Leonora, papel peligroso por contar con un historial ilustre de sopranos que lo han marcado. Su canto sensible, la amplitud de su registro y una emisión carnal y cálida, secundan a su figura digna de buena señora aquejada por las pasiones de su tiempo. Suficiente Pentcheva, con un buen registro agudo como para dar rienda a los ímpetus de la gitana. Dvorski tiene una voz importante que utiliza como un boxeador más que como un tenor de fuerza. Correcto, Papi.

Blas Matamoro

película *Profession: chanteur* nos muestra una divertidísima secuencia del ensayo ginebrino de *El barbero de Sevilla* junto a Ruggero Raimondi y Leo Nucci.

Blas Matamoro

**FRANCO CORELLI.** Tenor. **In concert.** *Páginas de Rigoletto, Andrea Chénier, L'africana, La bohème, La fanciulla del West, Le Cid. O sole mio, Core 'ngrato, Tu ca nun Chiagne!, 'A Vucchella.* ORQUESTA FILARMÓNICA DE TOKIO. Director: ALBERTO VENTURA. Entrevistas de Stefan Zucker, con Jerome Hines. BEL CANTO SOCIETY BCS-D0091. 52' (recital), 308' (entrevistas, sólo audio). Grabación: 1971 (recital), 1991 y 1992 (entrevistas de radio). Distribuidor: LR Music. **PN**

La parte musical de este DVD, o sea, el triunfal recital ofrecido por Corelli en Tokio ya fue publicado por Dynamic. En él encontramos al tenor pletórico, exhibiendo la voz prodigiosa que todos conocemos, imponente, bella, viril y rotunda que intenta domeñar (y casi siempre lo consigue) con delicadas regulaciones las cuales, tratándose de un instrumento de esas características, nos suenan más mágicas y sensibles. El delirio del público nipón *in situ* puede corresponderse con el que escuche ahora estas páginas grabadas, que el interés

prete llena de fuego y pasión, sobre todo a medida que va avanzando la velada y se va encontrando más seguro y tranquilo. En los bonus, extensísimos, donde sólo se escuchan las voces de los protagonistas, Corelli (en una de ellas colabora el excelente bajo Jerome Hines) y su entrevistador tratan de casi todo lo divino y lo humano relacionado con la lírica y con los colegas más o menos contemporáneos: de Pertile, Bjorling, Cloe Elmo, Titta Ruffo, Martinelli o la Olivero a Merritt y Gruberova, ocupándose además de diversos temas acerca de la técnica, de la interpretación, de directores, estilos, influencias, grabaciones, películas, etc. No faltan puntuales referencias a sucesos extraordinarios vividos a lo largo de la carrera del tenor, como el que protagonizó junto a la Callas en Roma en 1958, donde la soprano detuvo la representación de *Norma* ante el presidente de la república y ante un perplejo y solidario Pollione, que era precisamente Corelli. Con tanto tiempo, hay espacio para hablar mucho, largo y tendido. Eso sí, todo en inglés y sin subtítulos. En la segunda entrevista (*Opera Fanatic*) ejemplarizando los diálogos se escuchan los oportunos fragmentos operísticos de los cantantes o de las obras sobre los y las que se opina. Una entrega de soberano valor documental e informativo.

Fernando Fraga



## VARIOS

### HERE TO MAKE MUSIC.

#### The Eighth Van Cliburn Internacional Piano Competition.

Director de vídeo: PETER ROSEN.

VAN CLIBURN FOUNDATION 4501. 105'25".

Grabación: 1989. Formato de sonido: PCM Estéreo.

Formato de imagen: 4:3. Código Región: 9.

Distribuidor: LR Music. **PN**

Edición en soporte DVD del documental dirigido por Peter Rosen en 1989 sobre el concurso Van Cliburn, y que en su día obtuvo innumerables premios, entre ellos un Emmy. En él se muestran los entresijos de la competición desde las rondas previas hasta la final, intercalado con entrevistas a célebres pianistas que vencieron en otros concursos, así como los vencedores de pasadas ediciones.

Junto a las impresiones de los jóvenes músicos concursantes (con algunos tópicos respecto a ganar "el mejor concurso del mundo", etc..., además de su opinión sobre las obras que van a interpretar) se pueden ver fragmentos de sus ejecuciones y la vida en Fort Worth, Texas (sede del concurso) durante la celebración. Las semifinales constaban de una obra interpretada junto al Cuarteto Tokio y la final dos conciertos junto a la Orquesta Sinfónica de Fort Worth dirigida por Stanislaw Skrowaczewski.

Este documental, que se completa con una retrospectiva de las anteriores ediciones y algún material más en soporte DVD audio (extraídos de los archivos de la Fundación Van Cliburn), interesará a los aficionados a los concursos pianísticos y los amantes del piano en general. La calidad intrínseca del documental es magnífica. Pero sólo para aquellos que sepan inglés, ya que no contiene ningún tipo de subtítulos.

Carlos Vílchez Negrín

### PERLMAN IN RUSSIA.

#### Documental de la gira rusa junto a la Orquesta Filarmónica de Israel. Recital en Moscú.

Obras de *Tartini, Kreisler, Prokofiev, Bloch, Wieniawski, Chaikovsky* y *Bazzini*. ITZHAK PERLMAN, violín; JANET GOODMAN GUGGENHEIM, piano. ORQUESTA FILARMÓNICA DE ISRAEL. Director: ZUBIN MEHTA.

2 DVD EMI 5 44564 9. 101'. Grabación: Moscú, IV/1990; Leningrado, V/1990. Formato de sonido:

Dolby 5.1 Surround y DTS 5.0 Surround. Formato de imagen: 4:3. Código Región: 5. Subtítulos en español. **PN**



Este doble DVD recoge dos momentos distintos de la gira que Itzhak Perlman realizó a Rusia poco después de la caída del telón. Por una parte, un documental de su visita junto a la Filarmónica de Israel y Zubin Mehta, y por el otro, el

recital ofrecido en la Sala Chaikovski de Moscú. Una visita muy significativa políticamente, en parte por lo que significó *per se*, y en parte porque veinte años atrás, una gira con los mismos protagonistas fue cancelada en el último momento por las autoridades soviéticas.

El documental recoge las impresiones de los protagonistas (en especial de Perlman) desde un punto de vista afectivo, político y musical, al tiempo que recorre junto al violinista las principales atracciones turísticas de las dos ciudades y alguna visita más, como a un hospital especializado en discapacidades físicas. Además, muestra unas clases magistrales realizadas junto a aventajados estudiantes rusos, en las que muestra un agudo sentido del humor y gran sensibilidad.

El carácter del recital es mucho más íntimo. En las distancias cortas es donde el gran violinista da lo mejor de sí mismo. Su capacidad para la comunicación, el hermosísimo sonido que extrae de su instrumento y su indudable carisma contribuyen a que piezas consideradas "propinas" en cualquier recital se engrandezcan. Tal es el caso de *Liebeslied*, de Kreisler, o los arreglos que éste realizó de la Marcha de *El amor de las tres naranjas* de Prokofiev o el Andante cantabile del *Cuarteto op. 11* de Chaikovski.

Carlos Vílchez Negrín

### THY KISS OF A DIVINE NATURE.

#### The Contemporary Perotin. Director de vídeo: ULI AUMÜLLER. The Perotín

Symposium: who was Perotinus Magnus-Mith or History? THE HILLIARD ENSEMBLE.

2 DVD ARTHAUS 100 695. + Bonus. 380'.

Grabación: 2004. Productor: Torsten Bönnhoff.

Distribuidor: Ferysa. **PN**

Desconcertante producto alrededor de la figura del maestro Perotin, *Thy Kiss of a Divine Nature* contiene más de seis horas de material audiovisual que no ayudan, en última instancia, a hacerse una idea demasiado veraz de la obra de este importante compositor medieval, la figura más importante de esa Escuela de Notre-Dame que alumbrara hacia el siglo XII una forma musical de tanta relevancia para la música de Occidente como la polifonía. Sobre Perotin gira, decimos, el documental (primer DVD) que le dedica el realizador Uli Aumüller, una especie de elástico contenedor donde cabe un poco de todo, desde unas espléndidas interpretaciones de The Hilliard Ensemble (lo mejor desde luego del lote) hasta un acalorado symposium de musicólogos (que parecen prestarse con gusto a la "espectacularización" del debate), pasando por una elevada disquisición filosófico-musical que transcurre en un supermercado. Pero lo peor es, a mi juicio, la preparación y final ejecución de cierto trabajo de danza moderna que acompaña en la última parte a los despliegues vocales del Hilliard, ballet inefablemente naif a cargo del coreógrafo Johann Kresnik consistente

en las poco expresivas evoluciones de dos bailarinas proyectadas sobre los volúmenes interiores de la iglesia de Lübeck. Podría hablarse de tratamiento polifónico de los materiales —lo que constituiría un homenaje al arte de Perotin— si todo esto se entrelazara con armonía, pero la verdad es que no es siempre el caso. Por lo demás, el segundo DVD nos sirve con mayor detalle el encuentro musicológico sin que ello implique un aporte significativo con respecto a los fragmentos ya mostrados en el primer disco. Por último, el bonus en forma de CD audio supone quizá la única sección con pies y cabeza del asunto, una serie de interpretaciones de alto nivel por parte del Hilliard (que ya en 1989 consagraron a Perotin una magnífica grabación editada por el sello ECM).

Javier Palacio Tauste

### TRES SOPRANOS.

ELENA OBRATZSOVA, ILEANA COTRUBAS, RENATA SCOTTO. *Arias y dúos de Pagliacci, Le villi, Samson et Dalila, La bohème, Un ballo in maschera, Les contes d'Hoffmann, Gianni Schicchi, Carmen, Il pipistrello, Aida y canciones de Gastaldon y Tosti*. ORQUESTA SINFÓNICA CHECA. Director: ARMANDO KRIEGER. IMMORTAL IMM 960011. 66'. Formato imagen:

4:3. Sonido: DD 5.1. Sin subtítulos en español.

Grabación: Siracusa, 21-IX-1991. Distribuidor:

Diverdi. **PN**

Como los aficionados conocen, Elena Obraztsova es mezzosoprano, que canta su repertorio, pero se supone que el título era más comercial con tres sopranos, como contrapartida a los tres tenores. Aunque no se dice en la carátula, este DVD corresponde a un concierto realizado en el Anfiteatro Romano de Siracusa, el 21 de diciembre de 1991 y reunía a tres artistas que estaban lejos de su mejor momento, pero donde hubo calidad, porque siempre queda algo. Las voces han perdido redondez y brillantez, el *fiato* ha disminuido su fuelle y el agudo surge muchas veces tirante, pero mantiene su calidad de fraseo y su capacidad comunicativa. Elena Obraztsova, en su estilo tradicional, muestra quizá el instrumento mejor conservado, destacando en su peculiar estilo la fuerza del centro y del grave, dando sensualidad a Dalila y un cierto carácter envolvente a Carmen. Ileana Cotrubas poseía aún un buen registro central y un canto que siendo muy musical, parece algo soso, como se puede comprobar en *Pagliacci* y aún más el *Il pipistrello*. Con Renata Scotto aparece el fraseo incisivo, en un repertorio más difícil, como *Un ballo in maschera* o la sutileza de *Le villi*. No podían faltar los dúos con la consabida Barcarola de *Les contes d'Hoffmann* y el más inhabitual de *Aida*, con resultados parecidos. La orquesta dirigida por Armando Krieger tiene unos resultados discretos.

Albert Vilardell

## ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Albinoni:** *Conciertos*. Insieme romano. Stradivarius. . . . . 70
- Bach:** *Obras para piano*. De la Salle. Naïve. . . . . 74  
— *Oratorio de Pascua*. Suzuki. BIS.74  
— *Suites inglesas*. Schiff. Hungaroton. . . . . 104
- Bacquier, Gabriel.** Barítono. Obras de Mozart. Cascavelle. . . . . 109
- Balada:** *Sinfonía 5*. Alonso-Crespo. Naxos. . . . . 74
- Banchieri:** *Pazzia senile*. Longhini. Stradivarius. . . . . 71
- Barry:** *Intelligence Park*. Houlihan. NMC. . . . . 67
- Beethoven:** *Sinfonías 2, 3*. Skowaczewski. Oehms. . . . . 75
- Bellini:** *Capuletos y Montescos*. Garaventa, Rydl/Patané. Gala. . . . . 70
- Blackford:** *Voices of Exile*. Hill. Quartz. . . . . 67
- Brahms:** *Cuartetos con piano*. Faust e. a. Brilliant. . . . . 75  
— *Cuartetos con piano*. Beaux Arts. Pentatone. . . . . 75  
— *Tríos*. Abegg. Tacet. . . . . 75
- Brass:** *Música de cámara*. Stöhr e. a. Col Legno. . . . . 76
- Britten:** *Rapto de Lucrecia*. Rigby, Smith/Friend. Arthaus. . . . . 104
- Bruckner:** *Sinfonía 5*. Wand. Profil.76
- Cage:** *Piezas de ajedrez*. Tan. Mode. . . . . 105
- Carissimi:** *Motetes*. Longhini. Stradivarius. . . . . 70
- Charpentier:** *Misa a 8*. Niquet. Glossa. . . . . 76
- Cherubini:** *Abencerrajes*. Rindali, Ortiz/Maag. Arts. . . . . 77
- Chopin:** *Concierto para piano 1*. Kern/Wit. H. Mundi. . . . . 77
- Colombara, Carlo.** Bajo. Obras de Tosti, Denza y otros. Bongiovanni.96
- Concurso Chopin.** Blechacz. Dux. . . . . 99
- Corelli, Franco.** Tenor. Obras de Verdi, Puccini y otros. Bel Canto.109
- Corigliano:** *Phantasmagoria*. Klas. Ondine. . . . . 77
- Coro Sjökvist.** Obras de Brahms, Barber y otros. Altara. . . . . 98
- Couperin:** *Lecciones de tipleblas*. Fentross. Channel. . . . . 78
- Curzon, Clifford.** Pianista. Obras de Delius, Mozart y Beethoven. BBC.69
- Da Milano:** *Obras para laúd*. Beier. Stradivarius. . . . . 70
- Debussy:** *Obras orquestales*. Varios. Andante. . . . . 78
- Dohnányi:** *Valses*. Egri/Pertis. Hungaroton. . . . . 78
- Donizetti:** *Anna Bolena*. Caballé, Obratzsova/Patané. Myto. . . . . 71  
— *Hija del regimiento*. Alva, Di Stasio/Martinotti. Gala. . . . . 70  
— *Lucrecia Borgia*. Carreras, Papan-tiou/LeConte. Gala. . . . . 70  
— *Roberto Devereux*. Gruberova, Aronica/Haider. DG. . . . . 105
- Dowland:** *Canciones*. Sting/Karamazov. DG. . . . . 78
- Dufay:** *Misas*. Cantica Symphonia. Stradivarius. . . . . 70
- Foerster:** *Sinfonía 4*. Friedel. Naxos. . . . . 78
- Foulds:** *Dynamic Triptych y otras*. Donohoe/Oromo. Warner. . . . . 79
- Giordano:** *Andrea Chénier*. Cura, Guleghina/Rizzi. TDK. . . . . 105
- Gounod:** *Misa*. Zöbeley. Profil. . . . . 79
- Gouts réunis.** Obras de Telemann y Bach. Schröder. Ars. . . . . 99
- Guridi:** *Caserío*. Sardinero, Rodrigo/Mena. Naxos. . . . . 79
- Gens, Véronique.** Soprano. Obras de Lully, Rameau y otros. Virgin. 96
- Gilbert:** *Certain Lights*. Davis. NMC. . . . . 67
- Haendel:** *Cantatas*. Invernizzi/Bonizzoni. Glossa. . . . . 80  
— *Sonatas y cantatas*. Triple Concordia. Stradivarius. . . . . 71
- Hartke:** *Tituli*. Crockett. ECM. . . . . 80
- Hassler:** *Obras para clave*. Berben. Ramée. . . . . 80
- Haydn. F. J.:** *Sinfonías 100, 101*. Jochum. BBC. . . . . 69
- Haydn, J. M.:** *Serenata*. Angerer. Cavalli. . . . . 81
- Here to make music.** Rosen. Van Cliburn. . . . . 110
- Hess, Myra.** Pianista. Obras de Bach, Schumann y Beethoven. BBC. . . . . 69
- Holst:** *Planetas*. Rattle. EMI. . . . . 81
- Hotteterre:** *Boda campesina*. Fortuné. Hungaroton. . . . . 81
- Ives:** *Listen sweet dove*. Ives. H. Mundi. . . . . 67
- Juilliard, Cuarteto.** Obras de Schubert, Franck y otros. Doremi. . . . . 69
- Kiss of a Divine Nature.** Obras de Perotin. Hilliard. Arthaus. . . . . 110
- Krieger:** *Sonatas*. Linder-Dewan. Ars. . . . . 81
- Lang:** *Theater*. Kalitzke. Kairos. . . . . 82
- Las Vegas Rhapsody.** Obras de Porter, Kern y otros. Ruf. Winter & Winter. . . . . 98
- Lutoslawski:** *Sinfonías 3, 4*. Blaszczyk. Dux. . . . . 82
- Maestros de capilla de Santander.** Kurzeknabe. Lachrimae. . . . . 100
- Magnificat.** Obras de Balbastre, Dandrieu y otros. Meylan. Hortus. 100
- Mahler:** *Sinfonía 4*. Norrington. Hänssler. . . . . 82  
— *Sinfonía 9*. Maderna. BBC. . . . . 69  
— *Sinfonías 1-4, 7*. Haitink. Philips. . . . . 66
- Malipiero:** *Giulio Cesare*. Colzani, Zanolli/Sanzogno. GOP. . . . . 73
- Marini:** *Curiose invenzione*. Huggett. Stradivarius. . . . . 70
- Mascagni:** *Filanda*. Redoglia, Fichera/Pescetti. Bongiovanni. . . . . 82  
— *Iris*. Di Stefano, Christoff/Melletti. GOP. . . . . 73
- Mehta, Zubin.** Director. Obras de Rossini, Bernstein y otros. Decca. 96
- Moreno-Buendía:** *Concierto del buen amor*. Estarellas/Colomer. Autor. . . . . 83
- Mozart:** *Arias*. Kozená/Rattle. DG. 87  
— *Arias*. Piatu/Rousset. Armide. . . . . 105  
— *Clemencia de Tito*. Schade, Kasarova/Harmoncourt. TDK. . . . . 106  
— *Clemencia de Tito*. Prégardien, Graham/Cambreling. Opus Arte.106  
— *Conciertos para piano 17, 21*. Pollini. DG. . . . . 84  
— *Conciertos para piano 20, 25*. Shiraga. BIS. . . . . 85  
— *Don Giovanni*. Álvarez, Bayo/Pérez. Opus Arte. . . . . 107  
— *Idomeneo*. Della Casa, Jurinac/Kromholc. Ponto. . . . . 72  
— *Quintetos de cuerda*. Prazák/Beyerlé. Praga. . . . . 84  
— *Rapto en el serrallo*. Hartelius, Beczala/König. Bel Air. . . . . 106  
— *Réquiem*. Malgoire. K 617. . . . . 85  
— *Réquiem*. Thielemann. DG. . . . . 86  
— *Réquiem*. Alvin. Stradivarius. . . . . 70  
— *Sinfonía concertante*. Kaiser. H. Mundi. . . . . 85  
— *Sinfonías 39, 41*. Fey. Profil. . . . . 85  
— *Tríos con piano*. Guameri. Praga.83  
— *Zaide*. Harmoncourt. Deutsche H. Mundi. . . . . 86
- Músicas para Minotauro.** Narejos. RTVE. . . . . 101
- Musorgski:** *Boris Godunov*. Nesterenko, Eizen/Lazarev. NVC. . . . . 107  
— *Cuadros*. Mateu. Altara. . . . . 87
- Naturel.** Obras de Defresne, Posseur y otros. Atma. . . . . 101
- Nebrá:** *Arias*. Bayo/López Banzo. H. Mundi. . . . . 88
- Nin:** *Obras corales*. Malet. Columna Musica. . . . . 87
- North.** Obras de Sibelius, Kuuala y otros. Naïve. . . . . 101
- Notturmo.** Obras de Verdi, Gabussi y otros. Opera Rara. . . . . 101
- Nuove Musiche.** Lislevand. ECM.102
- Ockeghem:** *Misa Caput*. Schmelzer. Glossa. . . . . 88
- Oistrakh, David.** Violinista. Obras de Chaikovski, Shostakovich y otros. Doremi. . . . . 68
- Paisiello:** *Hostería de Marechiaro*. Norberg-Schulz, Scalchi/Maestri. Hardy. . . . . 107
- Paredes:** *Cotidales*. Ardiitti. Mode. 89
- Partch:** *Bewitched*. Garvey. New World. . . . . 89
- Perlman in Russia.** Obras de Tartini, Prokofiev y otros. EMI. . . . . 110
- Pizzetti:** *Debora e Jaele*. Calabrese, Campi/Gavazzeni. GOP. . . . . 73
- Ponce:** *Canciones*. Osorio. Cedille.89
- Ponchielli: *Gioconda*. Gulín, **Poulenc:** *Diálogos de carmelitas*. Zadek, Höngen/Klobucar. Ponto. . . . . 72  
— *Obras religiosas*. Dijkstra. Oehms. . . . . 90  
— *Voz humana*. Farley/Serebrier. VAI. . . . . 108
- Prokofiev:** *Sinfonía 1*. Argerich. Avanti. . . . . 90
- Raventa insano.** Obras de Pacini y Mercadante. Parry. . . . . 102
- Reimann:** *Lieder*. Gayer/Reimann. Orfeo. . . . . 90
- Richter, Sviatoslav.** Pianista. Obras de Schubert, Prokofiev y otros. Doremi. . . . . 68
- Rollos de pianola.** Obras de Albéniz, Turina y otros. Ramos. Almaviva. . . . . 102
- Rossini:** *Moisés*. Lewis, Lafont/Prêtre. Myto. . . . . 71
- Russell, David.** Guitarrista. Obras de Mudarra, Narváez y otros. Telarc. 97
- Sackmar:** *Meld*. Mead. NMC. . . . . 67
- Scarlatti y Boccherini en Madrid.** Vega. RTVE. . . . . 103
- Scelsi:** *Obras para piano 3*. Takahashi. Mode. . . . . 108
- Schoenberg:** *Serenata*. Craft. Naxos.90
- Schorr, Friedrich.** Barítono. Obras de Wagner. Hänssler. . . . . 97
- Schubert:** *Fantasia Wanderer*. Borac. Avie. . . . . 91  
— *Sinfonías 8, 9*. Wand. TDK. . . . . 108  
— *Sonata Gran dúo*. Koriolov/Hadzigeorgieva. Tacet. . . . . 91
- Schumann:** *Fantasia*. Burmester. Avanti. . . . . 91  
— *Piezas de fantasia*. Lischenko. Avanti. . . . . 91
- Seinemeyer, Meta.** Soprano. Obras de Puccini, Verdi y otros. Hänssler. 97
- Serkin, Rudolf.** Pianista. Obras de Bach, Reger y Beethoven. BBC. . . . . 69
- Shchedrin:** *Ángel sellado*. Parkman. Coviello. . . . . 92
- Shostakovich:** *Obras para piano I*. Petrushanski. Stradivarius. . . . . 92
- Skride, Baiba.** Violinista. Obras de Bach, Ysaÿe y Bartók. Sony. . . . . 98
- Smetana, Cuarteto.** Obras de Janáček y Dvorák. BBC. . . . . 69
- Spontini:** *Vestale*. Denize, Le Bris/Norrington. Ponto. . . . . 72
- Staatskapelle Dresden II.** Obras de Mendelssohn y Sibelius. Davis. Profil. . . . . 103
- Stotijn, Christiane.** Mezzo. Obras de Schubert, Berg y Wolf. Onyx. . . . . 98
- Strauss:** *Elektra*. Jones, Rysanek/Tate. Claves. . . . . 92  
— *Lieder*. Kaune/Oue. Berlin. . . . . 92
- Taylor:** *Trío*. Lowbury. Toccata. . . . . 67
- Telemann:** *Ejercicios*. Rémy. CPO. 93
- Tipett:** *Spirituals*. Summerly. Hyperion . . . . . 67
- Tres sopranos.** Obratzsova, Cotrubas, Scotto. Immortal. . . . . 110
- Vaughan Williams:** *Avispas*. Elder. Halle. . . . . 93
- Veinberg:** *Trío*. Sitkovetski e. a. Hänssler. . . . . 93
- Verdi:** *Aida*. Price, Zanasi/De Fabritiis. Myto. . . . . 71  
— *Alzira*. Gulín, Sereni/Rinaldi. Gala. . . . . 70  
— *Falstaff*. Gobbi, Ligabue/Rossi. Myto. . . . . 71  
— *Forza del destino*. Stella, Panerai/Quadri. Ponto. . . . . 72  
— *Trovador*. Dvorsí, Nucci/Rizzi. Hardy. . . . . 109
- Vierne:** *Sinfonías 1, 2*. Roth. Aeolus.94
- Vivaldi:** *Griselda*. Lemieux, Cange-mi/Spinosi. Naïve. . . . . 94
- Vivier:** *Orion*. Kairos. . . . . 94
- Wagner:** *Rienzi*. Mitchinson, Haywood/Downes. Ponto. . . . . 72  
— *Tannhäuser*. Jurinac, Talvela/Sawallisch. Myto. . . . . 71  
— *Walkyria*. Möld, Windgassen/Keilberth. Aria. . . . . 95
- Wand, Günter.** Director. Obras de Mozart y Brahms. Profil. . . . . 100
- Weber:** *Der Freischütz*. Donath, King/Sawallisch. Myto. . . . . 71  
— *Der Freischütz*. Price, Donath/Sawallisch. Ponto. . . . . 72
- Weir:** *Blond Eckbert*. Edwards. NMC. . . . . 67  
— *Cuarteto*. Reinhold. Genuin. . . . . 67
- Wetz:** *Réquiem*. Albrecht. CPO. . . . . 95
- Wiener Opernfest 2005.** Obras de Mozart, Strauss y otros. Ozawa. Orfeo. . . . . 103



# PASEOS ALREDEDOR DE LA MEMORIA POR LA TIERRA DEL MEDIO

*El cielo es el punto de partida*  
(Li T'ai Po)

Las artes de la memoria desaparecen en Europa, vencidas por el cartesianismo y la era científica, y enterradas por el papel. Se trataba al inicio, supongo, de un arte destinado a los oradores, religiosos, políticos: un arte o una técnica que les permitía acordarse de lo que tenían que decir o hacer, incluso (sigo suponiendo) la compra. En Atenas, en Roma, un ama de casa, por no hablar de un orador, hubiera necesitado centenares de esclavos acompañándola al mercado llevando tabletas de mármol o de cera a guisa de lista.

La técnica básica consiste en imaginar un edificio que uno conoce muy bien: la casa, por ejemplo; o un edificio imaginario, cuyas salas siguen una ordenación, una organización, precisa. En ese edificio y en algunos sitios determinados y en las diferentes salas, el orador (el abogado, el poeta...) sitúa *imagenes agentes*, hoy se dice unas imágenes impactantes, inventadas, que evocan los argumentos sucesivos del discurso. El orador, según el plano de su razonamiento, podrá recorrer las diferentes salas del edificio de arriba abajo, de lado a lado, en rayuela a lo Cortázar o a lo Péric, para consultar sus imágenes, volver a ellas para "refrescarse la memoria". Un ejemplo propuesto por Cicerón: en una sala hay testículos de carnero. Testiculus = pequeño testigo (su sentido original); carnero = aries, primer signo del zodiaco; la imagen representa al "primer testigo, que es un niño". Las imágenes mnemónicas no se mueven, el plano del edificio es el mismo, sólo se mueve el *recordante*, como un ratón... de ordenador. Este sistema de memoria adquirió en Europa una complejidad extrema con Ramón Lull, quien cambió la yuxtaposición y los recorridos de las salas con sus imágenes impactantes, por letras y un sistema de engranaje; el arte de la memoria se había convertido no sólo en un sistema de representación sino en un sistema de pensamiento. Con el Renacimiento, la unidad de lugar —no sólo en el arte— en el que son las figuras las que se mueven, acaba, en Europa, con el arte de la memoria. Ese arte deja de solicitar (también) la memoria del espectador —esa es la función del papel— para conmooverlo con lo que cuenta.

La música para el laúd pipa, trasmítida oralmente y en notación desde el siglo VII, podría inscribirse en ese sistema mnemónico o, en todo caso, escucharse así, el oído fijándose en las yuxtaposiciones, las figuras musicales engarzadas o encofradas, las repeticiones, las variaciones de uno de los parámetros del sonido: una música concebida como grandes edificios de memoria, cuyas salas,



## EMBOSCADAS DE TODOS LOS

**LADOS.** ZHANG HONG YAN, pipa. CHANNEL OF CHINA CCS SA 80106. DSD. 66'46". Grabación: Beijing, 2005. Productores: Jared Sacks y Zhang Hong Yan. Ingeniero: Jared Sacks. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

## CHINA. El arte del laúd pipa.

LIN SHICHENG, pipa. OCORA C560046. ADD. 65'. Grabación: París, 1988. Ingeniero: Alain Desjacques. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

## SOLILOQUIO EN EL TEMPLO DE LA MONTAÑA FRÍA.

*Música tradicional china arreglada para orquesta.* ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL CHINA. Director: LIN XIN CAO. CHANNEL OF CHINA CCS SA 80406. DSD. 66'46". Grabación: Beijing, 2006. Productor: Hein Dekker. Ingeniero: Jared Sacks. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

cuyos departamentos, contienen unos caracteres "del alfabeto" chino que sugieren la digitación pero sin precisar ni las notas ni el ritmo; el oyente más o menos occidental intuirá unas imágenes sonoras inesperadas mientras el intérprete seguirá esa guía ayudado por su conocimiento de la enseñanza oral. Entre los elementos que forman esas imágenes sonoras, complejas, acaso destaca, por su exotismo, su lejanía para con las músicas occidentales, el timbre o la variación del timbre de las notas según la pulsación, según la tensión, la torsión (imagino) de las cuerdas, la presión... una infinita lista de gestos codificados para una infinidad de matices: este laúd venido de tierras bárbaras se ha convertido bajo los Tang en el favorito de la corte, por la delicadeza, a veces, de un sonido dulce como la piel más dulce, una piel pálida; o la violencia, también, de un golpe, de unas manos batiendo un cuerpo, unos pies batiendo el suelo para que caiga el polvo, un baile.

*La música se define a menudo como el eco de algo que uno inventa*  
(Kit-Kar Lhiauo)

El maestro Lin Shicheng, único descendiente de la tradición Pudong (cerca de Shanghai, una de las cuatro escuelas de China) se ha dedicado a cumplir el consejo de Confucio "asegurar la perennidad de la cultura china"; su gran alumna, Zhang Hong Yan, sigue esa vía que interpreta con matices, pues cree en la modernización del repertorio tradicional y en su capacidad en ser armonizado según los cánones de la armonía occidental (?), y se supone, sin desnaturalizar o desculturizar la música china. El maestro privilegia el repertorio "literario" (podemos oír el viento soplar bajo las nubes de manera continua), mientras que la joven solista lo equilibra con el repertorio "marcial" (el sonido de aquel viento se parece cada vez más a una voz dando órdenes), evidentemente más brillante, sin que eso implique, creo, un mayor virtuosismo.

Hay, claro está, otras maneras de presentar estas u otra músicas chinas, por ejemplo, la del CD *Soliloquy at Cold Mountain* (un soliloquio peculiar, pues soliloquia una orquesta —excelente— de más de cien profesores, y todos a la vez) de aires tradicionales o populares adaptado a un estilo que tiene muchos partidarios en Occidente y en Oriente, un estilo que cree en la fusión de los estilos: nada mejor para describir esta música que una de las frases del libreto, tomada al azar: "Esta música evoca una música de Debussy pero es mucho más china".

Pedro Elías Mamou

# DIMITRI SHOSTAKOVICH

## 1906-2006

SCHERZO dedica su dossier de este mes a Dimitri Shostakovich en el aniversario de su nacimiento. Pocas figuras tan apasionantes en la música de los últimos cien años como el compositor ruso a quien, en pureza, mejor cabe calificar de soviético, no porque asumiera enteramente los postulados de la Revolución —materia de discusión permanente— sino porque ejemplifica como nadie las contradicciones de un momento histórico vivido desde la interioridad del creador. Ninguna figura, tampoco, tan sometida a un revisionismo permanente que nace de sus dos ejes fundamentales: la relación con la realidad y la consecución o no de una obra capaz de superarla. Shostakovich es, como enseñaba Ortega y puede predicarse de cualquier ser humano, él y su circunstancia. Hasta el punto de haber sido utilizado con idéntica fuerza para probar la preponderancia de aquella sobre el genio o la inevitable capacidad de este para adaptarse a aquella y, simplemente, seguir viviendo. Incluso ha permitido establecer, con claridad para algunos, más difusamente para otros, la frontera que separa los frutos del miedo de los que nacen de la irreprimible necesidad de ser uno mismo con arreglo a sus ideas y sus capacidades estéticas. Sin embargo, no son menos quienes ven en toda su obra un rastro de energía que le permite ir más allá de una mera acomodación a su problemático tiempo, de manera que sus obras más directamente ligadas a la exaltación patria muestren siempre un asomo, siquiera leve, de rebeldía. Pero hay un Shostakovich profundamente humano que late siempre tras sus notas. El Shostakovich que sabe lo que es el miedo, que conoce el ataque directo de Stalin y que duda de que su prestigio fuera de la Unión Soviética le permita librarse del destino al que otros se vieron abocados por una nadería, por una delación, por un chisme que acabó revelando un comentario imprudente. Hoy tendemos a considerarle no un héroe ni un villano sino, simplemente, un gran compositor, alguien que asume como ningún otro la difícil herencia mahleriana y que construye edificios tan sólidos como sus sinfonías o sus cuartetos, es decir, que asume la evolución de las formas tradicionales con un criterio en el que los contenidos poseen un peso decisivo pero que no deja de lado la imposición de un lenguaje personal.

Siempre quiso ser entendido —como afirma en la película *Sonata para viola*— pero también quiso siempre entenderse a sí mismo, y por eso cualquier intento por retratarle en profundidad quedará pendiente del único testimonio que nos falta: su propia voz, por más que Vladimir Volkov nos la quisiera transcribir con plenas protestas de autenticidad en *Testimonio*. El libro Shostakovich tiene todavía sus páginas abiertas de par en par, y estudiosos como Meyer o Taruskin han aportado ideas y puntos de vista que glosan o contradicen las aparentes verdades que presentaba Volkov. Pero lo mismo está sucediendo con sus intérpretes. La sucesión de las generaciones, desde los que lo conocieron, como Mravinski, Kondrashin, Rozhdestvenski o Barshai, a los que les queda lejano en el tiempo, como Wigglesworth, pasando por aquellos que tienen de él noticias próximas —Gergiev o Jansons— nos lleva a un cambio en los parámetros traductores de su obra. Ahora se dice mucho que queda de él lo que tuvo de músico puro, lo que su obra supone como pura construcción formal. Pero ese es empeño difícil que, además, no deja de contradecirse con la puesta en contexto que pedimos a cualquier director de orquesta cuando nos ofrece su versión de cualquier clásico. En Shostakovich, inevitablemente, ese contexto no es sólo el de las influencias o el de la formación sino el de los hechos que vivió como ningún otro compositor del siglo XX. Gennadi Rozhdestvenski contaba hace años que, dirigiendo la Cuarta Sinfonía en Cleveland, uno de los músicos de la orquesta le dijo que un pasaje le recordaba un galopar de caballos. El maestro le respondió que, en realidad, se trataba de los golpes que los presos en la Lubianka daban en las tuberías para comunicarse entre sí, para manifestar que estaban vivos. Lo que el director ruso venía a decir era, precisamente, que es difícil sustraerse a la realidad concreta que había suscitado esa música. Pero por debajo de su explicación se hallaba un deseo de no olvidar, un anhelo de que el tiempo no borre la realidad de las cosas. Por suerte o por desgracia, en Dimitri Dmitrievich esa realidad era tan actuante que no tenerla en cuenta puede llevarnos a desvirtuar su mensaje. Aunque no esté de moda pensar que el arte depende de la realidad, aunque esta, siempre, acabe por imitarle.



# REVISIONISTAS, CONTRA-REVISIONISTAS Y ANTI-CONTRA-REVISIONISTAS

“Puedo confidencialmente asegurar que es, incuestionablemente, el más impresionante y preparado de entre los músicos y musicólogos soviéticos emigrados que he tenido ocasión de conocer en los últimos años”.

El 16 de julio de 1976 Richard Taruskin (Nueva York, 1945)<sup>1</sup> se refería en estos términos a Solomon Volkov (Leninabad, Tayikistán, 1944)<sup>2</sup>, en una carta de recomendación a la Universidad de Columbia.

Dimitri Dimitrievich Shostakovich había fallecido el 9 de agosto del año anterior. Solomon Volkov y Dimitri Shostakovich se conocieron en 1965, y fueron vecinos durante algo más de una década: el musicólogo trabajaba en una revista cuya oficina estaba un piso por encima de la vivienda del compositor. Entre 1971 y 1974, Volkov y Shostakovich se reunieron varias veces —en docenas de ocasiones según el primero, sólo tres (a pesar de ser vecinos) según la tercera esposa del artista—, y conversaron “sobre Glazunov, Zoshchenko, Meyerhold”, según una foto dedicada del autor al exegeta, y sobre otros muchos temas según las memorias publicadas por el escritor.



Shostakovich con Solomon Volkov en Moscú, 1974

Tras un periplo europeo<sup>3</sup>, Solomon Volkov llegó a América en el otoño de 1976 y, casi inmediatamente, asumió el puesto —en gran medida gracias a la fervorosa recomendación de Taruskin— de investigador asociado del Instituto Ruso de la Universidad de Columbia en Nueva York. Pasaría tres años antes de que el manuscrito de *Testimonio* llegara a la imprenta (los tres años que, según la Profesora Laurel Fay, necesitó para escribir realmente el libro), con su ya bien conocido título: *Testimony: the Memoirs of Dmitri Shostakovich* (Harper & Row; Nueva York, octubre de 1979)<sup>4</sup>.

En la Unión Soviética se produjo una inmediata movilización en contra del texto, cuyo documento más famoso fue la carta publicada por la *Literaturnaia Gazeta* e instada por el KGB en donde diversos colegas de Shostakovich en el terreno compositivo negaban toda validez al libro, concretamente Veniamin Basner, Kara Karaiev, Yuri Levitin, Karen Khachatryan, Boris Tishchenko y Moisei Weinberg; es importante señalar que cuatro autores se negaron abiertamente a firmar la carta en cuestión: Boris Chaikovski, Rodion Shchedrin, Georgi Sviridov y Galina Ustvolskaia.

“Este engaño es una falsa ‘autobiografía’ creada por el resentido desertor Solomon Volkov”. La frase no pertenece al KGB de 1979 o al Ministerio de Cultura soviético de los

años 80, sino al musicólogo americano Malcolm Hanrick Brown en *A Shostakovich Casebook*, y estas palabras se pronuncian 25 años después de la aparición de *Testimonio*.

\*\*\*

*Testimonio* marca el principio de la etapa revisionista, que se puede resumir —en su ideario— en este postulado: Shostakovich fue, en realidad, no un comunista convencido, sino un disidente potencial que, presa de un comprensible miedo por sí mismo y por los suyos, jamás se atrevió a fugarse de la Unión Soviética o a manifestar una abierta postura de ruptura con el régimen, abanderada por intelectuales como Solzhenitsin o Sajarov.

Pionero de esta nueva corriente fue el director de orquesta Kirill Kondrashin, que había pedido asilo político en Ámsterdam en 1978: Kondrashin respaldó desde un principio las “Memorias” como auténticas —así lo hizo en la Universidad de Bucknell, en Nueva York, en un simposio del año 1980, titulado a su honra *El Shostakovich interior*—, con expresiones como: “Cuando leo *Testimonio*, estoy viendo al mismo Shostakovich; le veo detrás de cada frase, escucho su característica manera de hablar, nerviosa, angular, siempre con un trasfondo”. A la voz aislada de Kondrashin, se unió en 1981 la del hijo del compositor, Maxim, que abandonó en el mes de abril la Unión Soviética<sup>5</sup>. Entrevistado en el mes de junio por Boris Schwarz para la BBC, Maxim Shostakovich declaraba: “Si [*Testimonio*] ha conseguido algo bueno, es haber revelado, por vez primera, la tragedia de la máscara de lealtad al régimen que mi padre tuvo que llevar toda su vida”. Una tercera voz se unió de inmediato a los dos músicos citados, la del pianista y director Vladimir Ashkenazi, que, desde 1981, ha defendido sin reservas el libro editado por Volkov.

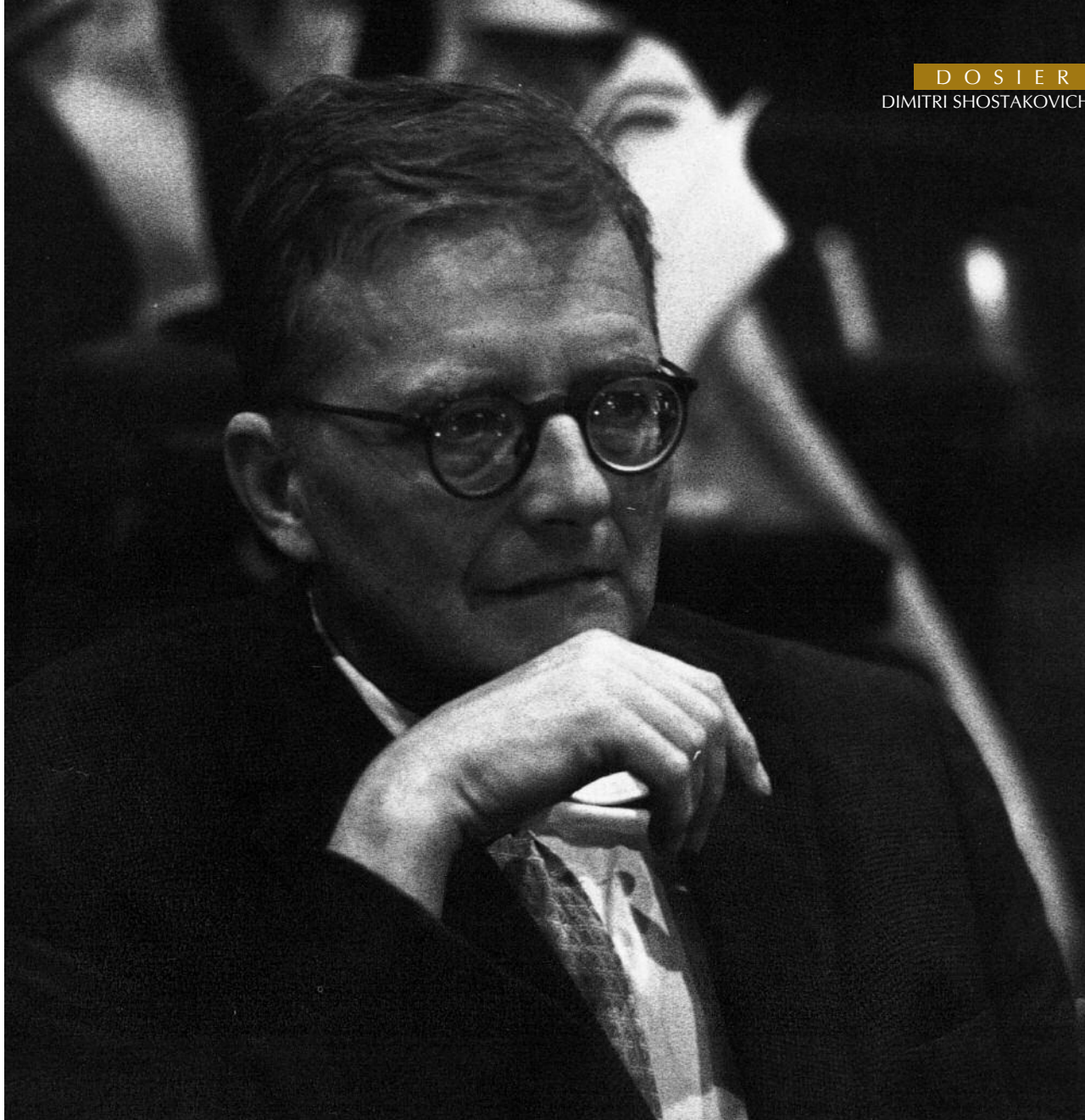
Shostakovich, sí, era una persona tímida y nerviosa, todos los “testimonios” lo averdan. Y firmó decenas, cientos de documentos oficiales-oficiosos a lo largo de su vida, incluyendo uno que, en las postrimerías de su existencia, volvió a tambalear su prestigio en Occidente, la condena de Andrei Sajarov en 1973<sup>6</sup>.

\*\*\*

El contra-revisionismo se inicia casi con la publicación de *Testimonio*. Ya en 1980, Laurel E. Fay, alumna de Taruskin, en su trabajo “Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony?”, publicado en *The Russian Review*, cuestionó la autenticidad del libro editado por Volkov y acusó al musicólogo ruso de copiar literalmente varios pasajes de artículos del propio Shostakovich (o a él atribuibles) publicados en periódicos y libros soviéticos en vida del compositor<sup>7</sup>.

En 1982, el británico Christopher Norris, en su trabajo de prologuista a su edición de textos sobre Shostakovich, entiende que *Testimonio* “es demasiado bueno para ser cierto desde el punto de vista anti-soviético”, pero aun así anota en el libro: “El desarrollo musical de Shostakovich





se vio incuestionablemente influido por el frecuente derramamiento de sangre en su patria. Ya fueran Hitler y los nazis o Stalin y el Ejército Rojo, Shostakovich fue un testigo de primera mano de tiempos de destrucción y exterminio. Es imposible concebir que hubiera compuesto del modo que lo hizo sin las experiencias espirituales que hubo de vivir. Criticó al país que amaba y ese país repetidamente combatió a su más amado compositor. Creía en su país, porque era de corazón un devoto nacionalista. Sus *Sinfonías*, que en cierta medida se relacionan con su lucha interior por comunicar los sentimientos de su país y por ayudar como guía a una nación joven, constituyen parte de los mejor que salió de su pluma. La grandeza y la fortuna de Shostakovich como ciudadano-compositor soviético están inseparablemente unidas” (Christopher Norris, “Shostakovich: política y lenguaje musical”, en *Shostakovich, the man and his music*, Lawrence and Wishart Ltd., Londres, 1982, pg. 186).

En los años posteriores, los ya exilados Mstislav Rostropovich y Galina Vishnevskaja —desde un principio defensores de Volkov, al que habían encargado el comentario de presentación de su registro para EMI de *Lady Macbeth de Mtsensk* en 1978, antes incluso de la publicación de *Testimonio*— apoyaron abiertamente al musicólogo en diversas entrevistas, y también lo hizo el nuevo exilado Rudolf Bars-

hai, aunque con menos entusiasmo que Kondrashin, Ashkenazi o los Rostropovich.

\*\*\*

En 1989, el año de la caída del Muro de Berlín, llegó, mes de marzo, el primer gran ataque contra-revisionista, de la mano de Richard Taruskin, el precitado artículo “The Opera and the Dictator: the peculiar martyrdom of Dmitri Shostakovich” (La ópera y el dictador: el peculiar martirio de Dmitri Shostakovich). De entrada, Taruskin se declara, por su carta de recomendación de 1976, “temprano cómplice de lo que, más tarde comprendí, no era sino una vergonzosa explotación”, para luego aseverar que “la recepción de *Testimonio* fue el mayor escándalo crítico que he presenciado, porque, como cualquier investigador medianamente preparado podía ver, el libro era un fraude”.

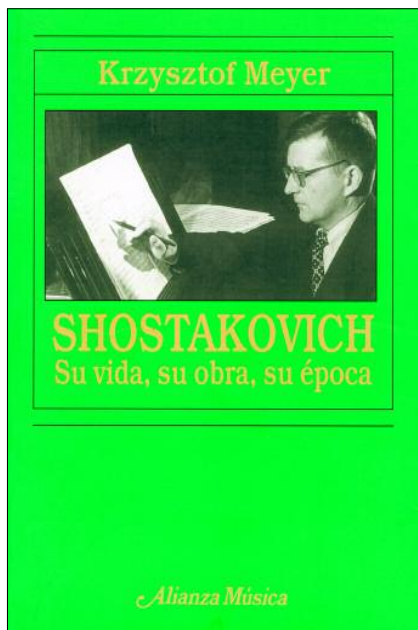
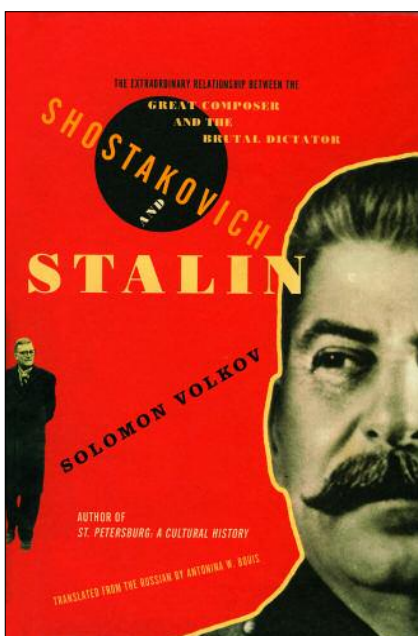
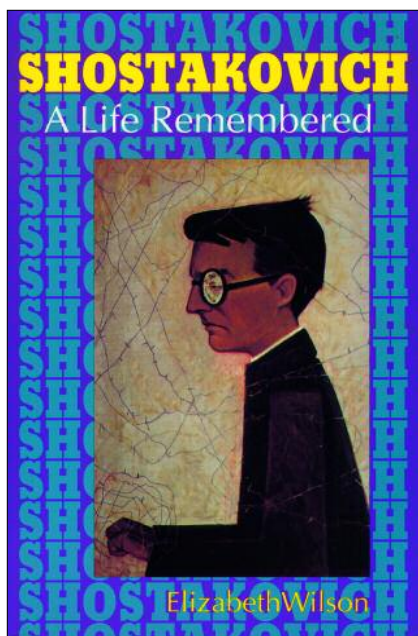
La postura contra-revisionista (el término se acuña en 1994) puede sintetizarse en un regreso a lo que fue la visión en Occidente de Shostakovich durante décadas, hasta pocos años antes de la muerte del compositor: esto es, que el músico fue siempre un “hijo fiel” del régimen comunista, en el que se sentía perfectamente integrado, y que sus encuentros con el poder oficial (1936, 1948, algo menos en 1962-3) se debieron a “desviaciones” que el propio artista aceptó y

rectificó (“Respuesta de un artista soviético a unas críticas justas”<sup>8</sup>), pero no sólo eso, sino que además nuestro personaje fue, en no poca medida, un oportunista, que supo granjearse el aplauso de la autoridad cuando le convino (con su cantata *El canto de los bosques*, por ejemplo) y que medró abiertamente al hacerse miembro en 1960 del Partido Comunista de la URSS —hasta esa fecha no lo había sido— cuando su nombradía internacional comenzó a madurar. Tal personaje jamás habría dictado, ni escrito, ni pronunciado las frases de lapidaria condena y crítica del stalinismo y de la burocracia —entre otros temas— que se pueden leer en esa “falsificación” que es *Testimonio*.

En 1991, respaldando a Volkov y basándose en el contenido de *Testimonio*, se publicó *The New Shostakovich* (El nuevo Shostakovich), trabajo del británico Ian MacDonald<sup>9</sup>, que en los meses inmediatos a su aparición cosechó epifonemas tan contradictorios como “panfleto de un retrasado mental” (Laurel E. Fay) o “el mejor libro que he leído sobre mi padre” (Maxim Shostakovich). Ya en esos años, músicos que habían permanecido en la Unión Soviética hasta la consolidación de la *Perestroika* de Gorbachov, como Genadi Rozhdestvenski o Yuri Temirkanov, pasaron a apoyar de forma explícita el trabajo de Volkov. A estas voces se añadió poco después la de Kurt Sanderling.

Nuevos libros se sumaron al caldo de cultivo. En 1994 llegó el muy importante de Elisabeth Wilson *Shostakovich: A Life Remembered* (Princeton University Press, Princeton, 1994; Lawrence and Wishart, Londres, 1996), en donde la autora, antigua alumna de Rostropovich, basa el texto en comentarios y referencias de personas que trataron al compositor, y también se publicó la versión inglesa y la nueva alemana del consistente texto de Krzysztof Meyer *Shostakovich*<sup>10</sup>.

Y casi a la vez llegaron dos obras radicalmente contradictorias. De una parte, en 1998, mes de junio, *Shostakovich Reconsidered*, debido al trabajo conjunto del norteamericano Allan B. Ho y el ruso, afincado en Estado Unidos, Dimitri Feofanov, editado por Toccata Press con un explosivo prólogo (*Obertura*) de Vladimir Ashkenazi, en lo que ya resultaba una nueva posición, el anti-contra-revisionismo: “¿Cómo no iba Shostakovich a odiar al sistema soviético, si todos lo odiábamos! [...] Cuando leo *Testimonio*, no tengo la menor duda de que el Shostakovich real, auténtico, está aquí, en este libro. [...] Lo que ya me parece sorprendente y penoso es que algunos de los así llamados “expertos” en Shostakovich del área occidental insistan en distorsionar los hechos para adaptarlos



mismo. Son memorias sobre otras personas. [...] Mirando hacia atrás no veo sino ruinas, montañas de cadáveres”—

a sus argumentos, con una carencia total, inaceptable, de conocimiento de la realidad soviética: sólo así se puede sostener, ya fines de los 90!, que Shostakovich era ‘el hijo musicalmente más leal de la Unión Soviética’, increíble!”; al otro lado del espectro llegó, de nuevo, Laurel E. Fay, con su *Shostakovich: A Life* (Oxford University Press, 2000), en el que se plantea el tema de las páginas firmadas por Shostakovich en el “manuscrito” (a máquina) de *Testimonio*: cada primera hoja de capítulo lleva esta acotación a mano, “Leído: D. Shostakovich”, pero Fay plantea que en el decisivo capítulo primero —en el que figuran las decisivas frases: “Estas no son unas memorias sobre mí

la firma con el visto bueno no aparece hasta la página tercera, en donde el texto coincide con uno de los (escasos) escritos del compositor, el titulado “Autobiografía”, redactado en la primavera de 1927, que Shostakovich conservó entre sus papeles y autorizó su publicación en 1966, precisamente en *Sovetskaia Muzika*, la revista en la que trabajaba Solomon Volkov. Entre medias de las dos últimas obras, se produjo un nuevo y peculiar incidente. Irina Shostakovich, de soltera Soupinskaia, viuda del compositor, concedió una entrevista en Moscú —ciudad que nunca ha abandonado— a la revista *DSCH* de la Sociedad Internacional Shostakovich; preguntada por *Testimonio* y Volkov, Irina dijo que el musicólogo y Shostakovich sólo se habían visto tres veces, que el primero no llevaba grabadora y se limitaba a tomar notas, y que posteriormente vio a Shostakovich firmar con desgana varias de las páginas a máquina. La conversación se reprodujo de inmediato en el *New York Times*<sup>11</sup>. A Galina Shostakovich, hermana de Maxim, le faltó tiempo para replicar a su madrastra: “Shostakovich firmaba a veces artículos estúpidos sobre temas inconsecuentes sin siquiera leerlos, sí, pero jamás hubiera firmado algo tan considerable e importante sin leerlo”.

\*\*\*

Es probable, posible, que toda esta inacabable polémica sobre si fue un disidente potencial, un comunista convencido, un reaccionario humorista o un modernista sarcástico hubiera hecho pasar un buen rato a su principal protagonista, Dimitri Shostakovich. En cualquier caso, estaríamos ya en la enésima etapa, la ya mentada anti-contra-revisionista. En ella, años 2005-2006, vuelven a surgir libros sobre la materia. El primero sería *Recuerdos de una vida* (Siglo XXI Editores), charlas



a magnetófono abierto de los dos hijos del compositor y de su primera esposa, Nina Varzar, o sea, Maxim y Galina. La postura de ambos revalida las páginas de *Testimonio* y las complementa con multitud de detalles, estos sí, de primera mano<sup>12</sup>. El segundo es el recientísimo *Dimitrij Shostakovich: trascrivere la vita interna (Lettere 1923-1975)*, a cargo de Elisabeth Wilson y Enzo Restagno (Gruppo Editoriale Il Saggiatore; Milán, septiembre de 2006), que engloba la mayor parte de la correspondencia que Shostakovich ha dirigido a terceros. El libro de Wilson/Restagno contiene material que hará felices a los dos bandos de esta contienda, porque, evidentemente, las misivas a Stalin o jefes del PCUS muestran el estilo del “hijo fiel”, en tanto que epístolas a sus íntimos Isaac Glikman o Ivan Sollertinski muestran la otra cara de la moneda (lo cual, bien mirado, no deja de ser perfectamente coherente y legítimo: no le va uno a escribir, en la Rusia de los 30 y 40, en el mismo tono al máximo dirigente del Estado que a un amigo de toda la vida).

Demos la última palabra, marzo del 2004, a Norman Lebrecht, en un artículo de difusión múltiple (“The Fight for Shostakovich”), a modo de síntesis de lo hasta esa fecha acaecido, redactado en su inconfundible estilo belicoso: “Sin embargo, para un grupo de académicos estadounidenses educados en el sistema soviético, la simple verdad era inaceptable. Durante los años 90<sup>13</sup>, esta manada de inquisidores montó, uno tras otro, toda una sucesión de ataques contra Volkov en un intento de imponer una visión contra-revisionista que presentara a Shostakovich como un tímido, domesticado ciudadano soviético. Liderados por el “padrino” Richard Taruskin de la Universidad de California, estos nuevos “Don” tomaron el control de cierta prensa; una aliada de Taruskin, Laurel E. Fay, escribió una ‘autorizada’ de Shostakovich para Oxford University Press, describiendo al compositor como un obediente esclavo al capricho de Stalin. El nuevo *Casebook* de la Universidad de Indiana, editado por Malcolm H. Brown, reúne un haz de artículos atacando a *Testimonio*. Brown no ha tenido la gentileza de someterlos al comentario de Volkov, en Nueva York, ¡todo un tributo a la erudición imparcial y al espíritu de investigación!” Tras referirse, tanto al *Shostakovich y Stalin* de Volkov de 2004<sup>14</sup> como al ya anunciado libro de Galina y Maxim Shostakovich, concluye Lebrecht: “¿Qué impulsa a estos rastreadores? Es difícil decirlo sin ponerlos en el sofá del psiquiatra, pero lo que Taruskin, Fay y Brown tienen en común en sus ‘currícula’ es un juvenil período de estudios en la antigua Unión Soviética, donde la vida era espartana y Shostakovich era un lenguaje secreto que nadie en Occidente había, ni por asomo, descifrado. No pueden perdonar a Volkov por desenmascarar la verdad, ni se pueden retractar de sus propias teorías sin parecer idiotas. Y así florecen, estos sonrosados nostálgicos, luchando en una Guerra Fría desde posiciones ejercientes, despreocupados del descrédito que amontonan sobre la falta de disciplina de la musicología y sobre la reputación del gran héroe de la era soviética, Dimitri Shostakovich”.

La pelota queda en el tejado. Para la conmemoración de los 50 años de la muerte del músico, 2025, más.

### José Luis Pérez de Arteaga

<sup>1</sup> Profesor de la Universidad de Berkeley, director de orquesta, violagambista y musicólogo, autor de la monumental *Oxford History of Western Music* en seis tomos (2005), y uno de los máximos especialistas internacionales en música eslava; autor de tres importantes textos sucesivos (“The Opera and the Dictator”, artículo publicado en *The New Republic* —20 de marzo de 1989— y posteriormente reproducido por *The New York Times*, el libro *Defining Russia Musically* —Princeton University Press,

1997—, y el volumen en coautoría *A Shostakovich Casebook* —Indiana University Press, 2004—), todos ellos descalificaciones tajantes de su un día protegido Solomon Volkov.

<sup>2</sup> Profesor de la Universidad de Columbia, musicólogo y periodista, redactor hasta su partida de la URSS de la revista *Sovetskaja Muzika*, autor de libros como *Jóvenes compositores de Leningrado* (publicado en la Unión Soviética), *San Petersburgo, tres siglos de cultura, Shostakovich y Stalin* (2004), pero, sobre todo, *Testimonio*.

<sup>3</sup> Que le hizo pasar, entre otros puntos, por Venecia y coincidir en la Biennale con el violonchelista Boris Pergamenshikov, todavía residente en la URSS —emigró en 1979—, al que manifestó: “Llevo algo extraordinario en la maleta, las *Memorias* de Shostakovich”; Pergamenshikov ha narrado esta conversación al autor de este trabajo.

<sup>4</sup> *Testimony* se publicó en España en 1991 como *Testimonio: las memorias de Dimitri Shostakovich (Relatadas a y editadas por Solomon Volkov)* [1979]; en edición crítica española de José Luis Pérez de Arteaga, Aguilar Mayor, 1991 (542 pgs.), gracias al esfuerzo fundamental de dos personas, Jaime Salinas y Luis Suñén, director y editor respectivamente de la precitada empresa. Suñén fue la primera persona que creyó en las posibilidades editoriales del texto preconizado por Volkov y batalló incansablemente hasta interesar a Salinas, que definitivamente gestionó el contrato de quien esto firma para realizar la versión española. A fecha de hoy, 2006, la publicación de Aguilar sigue siendo la única edición crítica del original —con 121 notas sobre el texto primario—, aunque ni siquiera este año del centenario ha motivado una reedición del volumen.

<sup>5</sup> Maxim pidió asilo político en Hamburgo junto a su hijo Dimitri, nieto del compositor.

<sup>6</sup> Irina Shostakovich ha explicado con abundancia de datos que Shostakovich jamás estampó su firma en el documento, pero que en la versión impresa, publicada por *Pravda*, apareció como firmante de un texto que ni había leído.

<sup>7</sup> Este tema está perfectamente probado y en la edición crítica española de *Testimonio*, previamente citada, se citan y comparan profusamente textos del original que coinciden con trabajos de Shostakovich, algunos de ellos publicados en la propia revista de la que Volkov era editor, *Sovetskaja Muzika*.

<sup>8</sup> Frase que, por cierto, Shostakovich parece no haber pronunciado en toda su vida.

<sup>9</sup> Ian MacCormick (1948-2003) de nombre real, brillante estudioso multidisciplinar que fue tanto sesudo analista de los Beatles con su admirable libro *Revolution in the Head* de 1994 como investigador de la música rusa del siglo XX. MacDonald se suicidó en agosto del 2003 tras una fuerte crisis depresiva.

<sup>10</sup> Editado en primera instancia por Polskie Wydawnictwo Muzyne (Cracovia, 1973), con versión en alemán para Reclam (Leipzig, 1980). Existe versión española de Ambrosio Beraña, a partir de la nueva edición alemana —Gustav Lübbe Verlag, 1995—, Alianza Editorial, Alianza Música, Madrid, 1997: *Shostakovich - Su vida, su obra, su época*.

<sup>11</sup> A instancia de Richard Taruskin, que forma parte del consejo editorial del influyente rotativo americano.

<sup>12</sup> El subyacente problema del trabajo editado por Volkov, como ya señaló el autor de este artículo en su edición española de la obra, es, no el “qué”, sino el “cómo”; esto es, que prácticamente todo lo que se narra en la obra es veraz, pero que no todo le ha sido relatado al musicólogo por el compositor, por lo que, obviamente, se ha recurrido a otras fuentes, eso sí, obviamente cercanas, casi íntimas, del personaje.

<sup>13</sup> La apreciación cronológica de Lebrecht no es exacta: como hemos visto, la contra-revisión comienza en los años 80, apenas publicada la primera edición de *Testimonio*.

<sup>14</sup> *Shostakovich and Stalin: The Extraordinary Relationship Between the Great Composer and the Brutal Dictator* (Shostakovich y Stalin; la extraordinaria relación entre el gran compositor y el dictador brutal)



# LA INTIMIDAD DEL CORREDOR DE FONDO

## Notas sobre la música de cámara de Shostakovich

Shostakovich escribe el primero de sus cuartetos en 1938, justamente después del estreno de la *Quinta Sinfonía*; entre una y otra composición (*Opp. 47 y 49*, respectivamente) solamente media una música cinematográfica: tras diecinueve años de trabajo ha completado casi una tercera parte de su producción total, entre la que se cuentan dos óperas y tres *ballets* de grandes dimensiones. Las anteriores partituras camerísticas (el *Primer Trío*, la *Sonata para violonchelo* y algunas piezas menores) son todavía poco relevantes desde el punto de vista de la definición de un estilo personal: la arribada al cuarteto marca, de hecho, el arranque de la plena madurez del músico. A partir de ahora la composición de este género de obra se extenderá a lo largo de toda su vida con una periodicidad que se estrecha paulatinamente: seis años entre los dos primeros (1938 y 1944), alrededor de tres entre éste y los cuatro siguientes (1946, 1949, 1952 y 1956), una súbita aceleración en 1960 y 1964, años en los que compone dos cuartetos en cada uno de ellos y un intervalo de apenas dos entre los últimos (1966, 1968, 1970, 1973 y 1974). El total (quince obras) es cuantitativamente asimilable al de Beethoven y, como en él, se trata de la forma que hegemoniza su última etapa. La cifra es respetable y entre sus contemporáneos solamente se ve sobrepasada por los dieciocho legados por Milhaud.

Referirse a la *Quinta* como paradigma no resulta gratuito, dada su especialísima situación en la trayectoria del compositor. La inflexión que esta obra provoca, fija definitivamente su personalidad frente a la indecisión estilística y la sobreabundancia de material de las sinfonías precedentes: se trata de una de sus composiciones de naturaleza más abstracta y estructura formal y tonal más clásica, parangonable en tal sentido a su música de cámara: es ahí donde radica su originalidad y su divergencia con la estética oficial, en unos tiempos (los del realismo socialista) en los que el arte estaba “obligado a enaltecer la figura del héroe positivo, toda vez que el realismo socialista es un estilo de profundo optimismo: podemos afirmar que el optimismo debe entenderse como un elemento consustancial con el estilo”, según las palabras de Vladimir Iokhson, uno de los teóricos de dicha corriente que, en los tiempos infaustos de esos dos ex seminaristas conocidos como Zhdanov y Stalin se había convertido, más o menos, en la tendencia estética obligatoria (aunque, desde luego, infinitamente menos monolítica de lo que suele afirmarse): la vanguardia soviética, uno de los fenómenos más ricos y fascinantes de toda la historia del arte, acusada de izquierdismo y formalismo burgués, llegaba a su fin, dando paso a un realismo academicista (que, no obstante, ha producido numerosas piezas del mayor interés, e incluso obras maestras) en aras de su aprehensión por las grandes masas<sup>1</sup>. Si la vanguardia aspiraba a la creación de un *oyente nuevo* que contemplase el arte de una forma diferente interrogándose sobre sus lenguajes y funciones, el realismo socialista buscaba *adoctrinar al público preexistente*, para lo que debía acomodarse a los gustos de ese mismo público y de ahí la crítica (e incluso la ocasional persecución) de todo arte que cuestionase los códigos convencionales. No deja de ser llamativo recordar estos hechos en estos tiempos en que, entre nosotros, la ideología dominante pretende también valorar la trascendencia del arte por la medida cuantitativa de su aceptación por el público:



Shostakovich con el diario *Pravda*, 1965

hay ejemplos recientes en que, desde la tribuna de opinión de un importante rotativo socialdemócrata, se llegaba a pedir, literalmente, “más respeto para la estética del supermercado”, contraponiéndola al supuesto “elitismo” de los *progresistas trasnochados*, todo ello a partir de una confrontación falaz entre la supuesta aceptación respectiva de la música de Stravinski y de Schoenberg (¡a estas alturas!). Lo hubiera firmado Zhdanov.

En vista de lo dicho, no puede extrañar que gran parte de las sinfonías soviéticas tuviesen un programa o, al menos, un subtítulo que “facilitase” su fruición, y de ahí que el empeño ideológico de la crítica capitalista en convertir a Shostakovich, ora en un *disidente* (cosa impensable en los tiempos de Stalin), ora en una víctima, fuerce el intento de buscar una *interpretación* más o menos criptografiada en sus obras, lo que no siempre es factible en el terreno orquestal (sería el caso de la propia *Quinta*, la *Sexta* o la *Novena*) y, en el caso de las obras camerísticas, sencillamente disparatado: se trata de música concebida en un registro absolutamente abstracto, refractaria a todo programatismo. Se olvida con todo ello algo fundamental: que el músico, comunista convencido y ciudadano honrado a carta

cabal, premio Lenin, dos veces Premio Stalin, Artista del Pueblo y Catedrático de Composición en Leningrado menos de un año después del violento (y de un moralismo repulsivo!) ataque de *Pravda* contra su ópera *Lady Macbeth de Mtsensk*<sup>2</sup>, ha sido sin comparación uno de los artistas mejor tratados por el poder en toda la historia de la música<sup>3</sup>. Como bien lo ha enunciado Richard Taruskin, el más lúcido y documentado de los estudiosos del periodo, hablando precisamente de la *Quinta*, se trata de una composición que “contribuye a edificar el paradigma del neoclasicismo stalinista, atestiguando, hasta donde ello sea posible, la obediente sumisión del autor a la disciplina” (el empleo del término *neoclassicismo* resulta particularmente esclarecedor en este contexto: volveremos sobre ello más adelante). Como se sabe, la obra suele presentarse con el subtítulo de “respuesta creativa del artista ante una crítica justa” (la crítica es, por supuesto, la sufrida por la ópera precipitada). Ni la frase es de Shostakovich ni forma parte de una autocrítica que, supuestamente, fuera obligado a escribir<sup>4</sup>. Tanto esa frase como el presunto programa de la sinfonía (“la evolución de una personalidad dentro del socialismo”) proceden de un artículo aparecido en un periódico moscovita (*Vecherniaia Moskva*, 25 de enero de 1938). En él, Shostakovich cita las frases como dichas por un crítico poco después del estreno, afirmando su satisfacción por haber merecido semejante juicio. Taruskin, que cita todo el párrafo<sup>5</sup>, afirma no haber encontrado la crítica a la que Shostakovich alude (¿se trató de una comunicación oral?), destacando que, pese a ello, adjudicar dicha frase al compositor es mucho adjudicar: no obstante lo cual, es la norma en los comentarios sobre esa obra.

Sucede pues que el caso *Shostakovich* siempre será aprovechado en estos tiempos en que el anticomunismo se ha convertido en el último refugio de los canallas. Situación a la que las infamias estalinistas y la tradicional estrechez de miras estéticas del Partido han contribuido generosamente, a lo que hay que añadir la baja de sus colegas de la Asociación de Compositores Soviéticos, siempre dispuestos a la denuncia si con ello podía propiciarse la caída del más talentoso de sus *camaradas*, sin más excepciones que Kabalevski, Popov, Jatchaturian, Prokofiev, Shebalin y Miaskovski (todos ellos, por cierto, incluidos en la condena del *formalismo* del Congreso de Compositores de 1948, aunque



Shostakovich al piano con el Cuarteto Beethoven, 1940

no sufrieron represalias por haber defendido a Shostakovich en 1935). El problema provocó enfrentamientos en el seno de la izquierda europea: recuérdese la disputa entre Palmiro Togliatti y Massimo Milà, respectivamente a favor y en contra de la posición oficial (disputa que enfrentó también a Dallapiccola y a Luigi Nono).

Pero la belleza triunfa siempre: y nadie podrá jamás discutir que la serie de los quince cuartetos del gran compositor soviético es, junto a los seis de Bartók, los cuatro de Schoenberg, los dos de Alban Berg y de Webern y los seis de Hindemith, la más importante contribución al género escrita desde Beethoven y, desde luego, el segmento más personal de la producción de su autor, más allá de su obra sinfónica, que ha hegemonizado durante años su figura de una forma que hoy resulta un tanto abusiva. Lo que, en sí mismo, ya era problemático: como bien afirma Franco Pulcini<sup>6</sup>, en el interés de Shostakovich por la música abstracta (interés compartido con Miaskovski, autor de trece cuartetos) hay que ver un enfrentamiento con la estética dominante que, en su contexto, implicaba una actitud inequívocamente *vanguardista*. Nuevamente, las palabras de Taruskin son esclarecedoras: “concentrarse en la música de cámara no era antisoviético: era anti-ruso. No existía una gran tradición rusa de música de cámara, y en tiempos de los soviets era vista como sospechosamente aristocrática, al extremo de que en 1948 fue explícitamente denunciada”<sup>7</sup>. El programatismo sinfónico de Shostakovich es, por otra parte, relativamente restringido: de sus quince sinfonías solamente tres (las *n*°s 7, 11 y 12) tienen un subtítulo y un argumento, dos más (las *n*° 2 y 3) incorporan un coro conclusivo que

establece un sentido preciso de manera retrospectiva, como en la *Novena* beethoveniana, y otras dos (las *n*°s 13 y 14) son, en realidad, grandes cantatas sinfónicas en el estilo de *Das Lied von der Erde*. De quince obras, ocho son abstractas: cuando el compositor ha querido expresar un contenido político o poético lo ha hecho de manera absolutamente explícita, y no recurriendo a alambicadas metáforas (nada más explícito que emplear textos de Evtushenko en la *Sinfonía Decimotercera*).



Sergei Prokofiev, Shostakovich y Aram Jachaturian fueron acusados como “formalistas”.



## Entre el lirismo y la épica

Shostakovich fue un artista intimista y esencialmente lírico al que inexcusables obligaciones políticas forzaron a ser épico (y no siempre con los mejores resultados), pero su obra es siempre sincera, incluso en sus momentos de menor inspiración: déficit ausente de su música de cámara, esencialista e intensa. Esa retórica un tanto huera que juega un papel decisivo en su sinfonismo tiene obvio precedente en sus dos grandes modelos: Chaikovski y Gustav Mahler, el final de cuya *Quinta* es, en su atroz vulgaridad, parangonable con el de la obra homónima del compositor soviético. Es llamativo que tal parentesco jamás se destaque, relegado en favor de una interpretación no poco forzada según la cual ese final vacío y rimbombante sería una especie de sarcasmo *ad nauseam* del optimismo impuesto por la estética oficial<sup>8</sup>.

Más allá de lo señalado, la realidad es que no existe una diferencia estilística significativa entre la producción camerística y la sinfónica: al referirse a los cuartetos es frecuente hablar de una dualidad, de una esquizofrenia incluso, que opone estas obras (supuestas “confesiones” íntimas de un disidente atormentado) a la naturaleza extravertida, “oficialista”, de su producción sinfónica. Es obvio que Shostakovich escribió notables obras de *música de Estado* en un estilo deliberadamente simple y directo (un ejemplo célebre sería *El canto de los bosques op. 81* que, por otra parte, es una composición llena de frescura y encanto que le valdría el Premio Stalin de 1949), pero no hay verdadera oposición de estilo, más allá del carácter inevitablemente más especulativo y minoritario propio de lo camerístico respecto a la música destinada a los públicos más amplios, en la que también debe incluirse su numerosa (y excelente) música fílmica, de cuya calidad se mostraba el compositor lo suficientemente orgulloso como para admitirla en su propio catálogo de *opus* y refundirla posteriormente en obras orquestales autónomas (sería el caso de la *Trilogía de Maksim*, sobre los films de Kositzev y Trauberg, que daría pie a su *op.50a*). Entrevistado por el *Times* en 1972, el propio compositor puntualizaba: “No distingo entre música de cámara y sinfónica, ni me parece que el público reaccione de un modo distinto ante una u otra. Mis cuartetos se interpretan con la misma frecuencia que mis sinfonías y la gente viene a escucharlos del mismo modo”<sup>9</sup>.

Antes, durante y después de Stalin, Shostakovich se mantuvo siempre fiel a la tonalidad, incluso en sus momentos de mayor radicalismo, cual es el caso del *Cuarteto n° 12*, cuya adscripción real a la de re bemol menor es poco más que una mera convención, justificada tan sólo por la nitidez de ciertas resoluciones en puntos específicos, cual sucede en la dilatada coda conclusiva: su interés por la obra de Schoenberg y, sobre todo, de Alban Berg, no puede ocultar que su temperamento compositivo es mucho más *cubista* y politonal que *expresionista* y atonal (por decirlo de algún modo), lo que, naturalmente, no proscribía que ese cubismo apareciera ocasionalmente penetrado por una fuerte impronta postromántica, como es el caso del los cuartetos posteriores a 1958. Y nada de ello impide que su concepción de la arquitectura armónica ofrezca soluciones bien poco convencionales, y eso ya casi desde el comienzo: por ejemplo, en el *Cuarteto n° 3* (contemporáneo de la *Novena Sinfonía* y, como ella, penetrado por el mismo *détachement* hacia el trascendentalismo inherente a la celebración oficial de la victoria sobre el ejército nazi), la arquitectura tonal es llamativamente atípica: fa mayor para los movimientos extremos, fa sostenido, sol sostenido y do sostenido para los movimientos centrales (el segundo de los cuales comienza en mi), a lo que hay que añadir que el sistemático uso de la doble tercera impide establecer la moda-

lidad, dejando el texto en una provocativa indefinición.

Las frecuentes excursiones de Shostakovich a la politonalidad se mueven siempre dentro de un diatonismo de base en el que el cromatismo es un fenómeno localizado, mientras la aparición de series dodecafónicas en los tres últimos cuartetos o el la excelente *Sonata para violín y piano op. 134*, coetánea del citado *Cuarteto n° 12*, no viene acompañada de un tratamiento serial, sino que, tras su exposición tales series se integran en una estructura armónica funcional: la idea es relevante, porque es precisamente esa conservación de la tonalidad lo que ocasiona el carácter estridente de ciertos pasajes, como sucede en los *Cuartetos n°s 12 y 13*, cualidad inexistente en el atonalismo, donde no existe oposición funcional entre disonancia y consonancia debido a la liberación de aquélla (Shostakovich declaró reiteradamente que, aunque él no practicara el dodecafonismo, entendía que su uso dependía exclusivamente del propósito expresivo y técnico del compositor). Esa tendencia al empleo del total cromático se manifiesta ya de un modo germinal a partir del primer movimiento del *Octavo*, pero alcanza en el citado *Duodécimo* uno de sus puntos culminantes, prolongado en los sucesivos. Por lo demás, y desde un punto de vista formal, la estructura de los cuartetos se aparta bien poco de la forma escolástica, tratada, eso sí, con la misma jugosa libertad que la armonía. Solamente los *n°s 11, 13 y 15* ofrecen una disposición *sui generis* al margen de la forma codificada: el *n° 11* enlaza siete movimientos ninguno de los cuales corresponde a una forma convencional, el *n° 13* es una forma *bogen*, en arco, que subsume seis secciones contrastadas en un esquema más o menos simétrico y el *n° 15* es una sucesión de seis adagios, forma en absoluto anti-convencional, pero que tiene un precedente ilustre en el clasicismo vienés: la versión cuartetística de las *Siete Palabras* haydnianas. Los restantes son obras según el patrón clásico en tres movimientos (*n° 7*), cuatro o cinco (*n°s 3, 5 y 8*): en este último caso, el esquema se inspira en la forma de casación o divertimento austriaco pentapartito empleada por Haydn en sus primeros cuartetos, con la salvedad de que el movimiento central, en lugar de ser un adagio o un andante es un scherzo de carácter más o menos violento. Sobre quince, ocho son cuatripartitos y, salvo los tres últimos, todos contienen un movimiento en forma sonata (normalmente el primero, salvo en el caso del *n° 4*, en que se ha desplazado a la última posición), mientras tres de ellos (los *n°s 3, 6 y 10*) incluyen un movimiento en forma de variaciones o, más específicamente, de *passacaglia*, forma que ha suscitado el interés de muchos compositores contemporáneos, de Berg a Britten y de Zimmermann a Henze, y cuyo referente es el preclásico o el barroco.

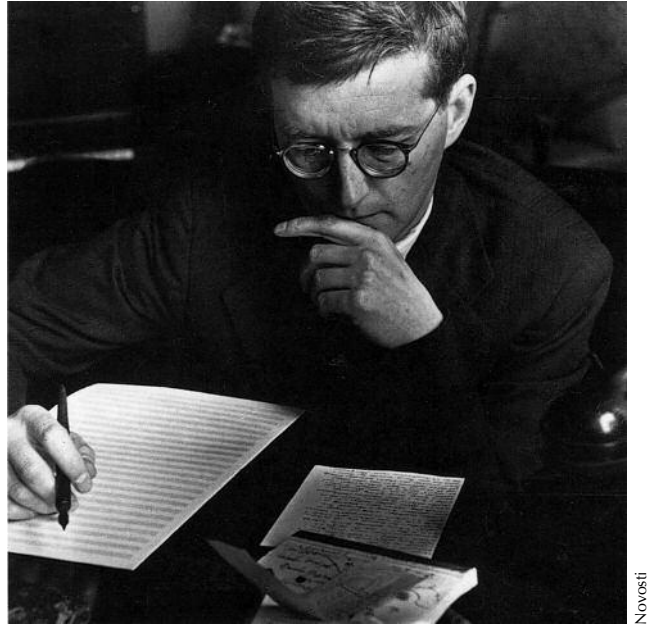
Quiérese con todo ello destacar el hecho de que Shostakovich es un compositor que, estilísticamente, pertenece casi desde sus inicios al movimiento *neoclásico* (al ala conservadora de dicho movimiento, digamos), rúbrica lo suficientemente amplia y ambigua como para que en ella puedan caber desde homenajes a los barrocos (con Pergolesi y Bach a la cabeza) hasta recuperación de las formas del clasicismo dieciochesco centroeuropeo, pero que, sobre todo, integra elementos cubistas y expresionistas, asumiendo un pasado cercano que se trasciende sin abjurar de él<sup>10</sup>. Los cinco primeros cuartetos de Shostakovich contienen una precisa reformulación del estilo, un estilo que recrea a Haydn desde una perspectiva de mayor libertad armónica y en la que la cuadratura “versificada” de la frase ha desaparecido, pero cuya escansión formal y su nitidez cadencial son sustancialmente idénticas: tendencia que en Rusia había sido ya enunciada por Prokofiev en su *Primera Sinfonía* (subtitulada, y no por



azar, *Sinfonía clásica*) en fecha tan temprana como 1917. Por otra parte, y como en el músico de Rohrau, en Shostakovich asistimos también a una suerte de atomización temática en que pequeños diseños se recombinan de modos diferentes para generar unidades más amplias en constante mutación (el fenómeno aparece también en el campo sinfónico: pensemos en el soberbio Adagio con que se inicia la *Sexta*). Pero es que, más allá de la conocida fórmula de Zhdanov, según la cual el realismo socialista es una forma de *romanticismo revolucionario*, la estética oficial se mostró lo suficientemente flexible como para integrar tanto la pintura casi surreal de Alexander Samojvalov como la intensidad expresionista de Helio Korzhev, el impresionismo de Yuri Pimenov con el hálito postcubista de Alexander Deineka: el límite extremo de lo decible estaba en la figuración (y, por supuesto, en la temática), del mismo modo que en la música se encontraba en la tonalidad. Pero Shostakovich tampoco hubiera pensado nunca en rebasar esa frontera: de ahí que el término *neoclasicismo*, invocado de modo tan certero por Taruskin, sea el que mejor sintetiza la estética de su obra. Estética especialmente quintaesenciada en el ciclo de cuartetos: un paradigma que se disuelve gradualmente en las últimas obras de la serie en las que, y según la magnífica descripción de Franco Pulcini “nos sumergimos en un mundo irreal, evocado en un lenguaje al tiempo familiar y desconocido” que finaliza en “una especie de “monólogo polifónico” (valga el oxímoron)<sup>11</sup>.

### Ideal neoclásico

En contra de lo que suele afirmarse, no parece verosímil que Shostakovich tuviese un propósito unitario al abordar la serie de sus cuartetos: resulta más probable que el conjunto naciese de una forma casi azarosa, como un ejercicio de escritura, para, según el dominio de la forma se asentaba, atraer de manera creciente la atención del compositor. Por un testimonio de Dimitri Biganov (primer violín del Cuarteto Beethoven, tan estrechamente ligado a la producción camerística del músico), sabemos que Shostakovich había declarado, en ocasión de los ensayos del *Cuarteto n.º 7* en mayo de 1960, su propósito de completar una serie de 24 obras en todas las tonalidades mayores y menores. Es decir, repetir la idea de su serie de *Preludios y fugas para piano op. 87* (1951) en obras de mucha mayor envergadura. Es posible que esta frase sea cierta en tanto que declaración de intenciones teóricas, pero incluso a la altura del *Séptimo Cuarteto* resultaba ya difícilmente asumible. Shostakovich escribe sus seis primeros cuartetos en tonalidades mayores siguiendo un cierto orden (el citado *Op. 87* está rigurosamente dispuesto según el círculo de quintas) por terceras descendentes mayores y menores, partiendo de la tonalidad “blanca”, sin alteraciones, de do mayor, y alternando una tonalidad con sostenidos con otra con bemoles (do-la-fa-re-si bemol-sol), rompiendo la serie precisamente con el *Cuarteto n.º 7*, escrito en fa sostenido menor, el más breve, atípico y también (junto con el *n.º 8*) el más “biográfico” de todos ellos: está dedicado a la memoria de su primera esposa, Nina Varzar, fallecida seis años atrás y dedicataria igualmente de *Lady Macbeth de Mtsensk*, cuya música aparece citada fragmentariamente en algún momento. A partir de ahí, Shostakovich, consciente de la urgente necesidad de introducir tonalidades menores, alterna rigurosamente unas y otras según la disposición de los tonos relativos de una misma clave en los seis cuartetos sucesivos, descendiendo igualmente por terceras: do menor-mi bemol mayor (*n.ºs 8 y 9*; tres bemoles), La bemol mayor-fa menor (*n.ºs 10 y 11*, cuatro) y re bemol mayor-si bemol menor (*n.ºs 12 y 13*, cinco), dejando para



Shostakovich, 1943

Novosti

sus dos últimas obras las tonalidades inusuales (e incómodas para la lectura) de fa sostenido mayor (seis sostenidos) y mi bemol menor (seis bemoles), que enarmónicamente conservan también la distancia de tercera entre sí y corresponden igualmente a dos tonalidades relativas (sol bemol mayor-mi bemol menor). Completar la serie le hubiera supuesto abordar nada menos que siete tonalidades menores (la, re, sol, mi, si, do sostenido y la bemol) frente a tan sólo dos mayores (la y mi): era un pie forzado excesivamente rígido.

El ideal neoclásico queda perfectamente ilustrado por una obra al margen del corpus cuartetístico: el magnífico *Quinteto con piano op. 57*, de 1945 (que fue el otro Premio Stalin de su carrera). Se trata de un texto en cinco movimientos y, como es común en su autor, con retornos cíclicos del material en el movimiento final que, en perfecta forma de sonata, clausura brillantemente la composición. Los dos primeros son un nítido homenaje al barroco, en su forma de díptico *preludio-fuga* (una fuga de especial compacidad temática) y los centrales corresponden a un enérgico scherzo muy en la línea del correspondiente (e inquietante) movimiento de la sucesiva obra camerística, el segundo *Trío con piano op. 67*, y una *passacaglia* de especial intensidad emotiva. Todo el material procede de la lenta introducción pianística, en la que se dibujan cuatro motivos cuyo desarrollo se despliega en los movimientos sucesivos: casi cabría hablar de monotematismo, en la medida en que el intervalo de tercera menor liga todos ellos, lo que da pie a la posterior aparición de elementos melódicos con un acusado color modal. La escritura armónica es inventiva: apenas establecida la tonalidad principal en el primer acorde de la obra, sol menor dialoga con un inesperado re bemol menor que aparece en el tercer compás, originando diversos equívocos. Todos los elementos formales se remiten a una relectura del pasado lejano en la que hay tanta referencia a Bach como a Haydn, incorporando asimetrías e inestabilidades propias de la música posterior a Debussy que vivifican la obra y la incorporan al lenguaje de su momento (al menos radical, eso sí).

El último pensamiento musical de Shostakovich está definitivamente confiado a la música de cámara: la *Sonata para viola y piano op. 147* lleva hasta su límite extremo la aspiración hacia una monodia (en realidad, *dos monodias*



independientes yuxtapuestas y superpuestas: la de la viola y la del teclado) que se diría ilimitada, y en la que se inscriben numerosas citas de obras anteriores o inacabadas (cual es el caso de la proyectada ópera sobre *Los jugadores*, sobre el relato homónimo de Gogol), para concluir con un conmovedor adagio, que es el corazón emotivo de la obra, escrito en memoria de Beethoven (de quien se cita la *Sonata en do sostenido* y la *Quinta Sinfonía*: el aspecto más lírico e improvisatorio junto al más épico y monumental, para que no quepan dudas) que, además, incluye numerosas referencias a sus grandes figuras admiradas, de Chaikovski a Alban Berg. De una estructura infrecuente, negativo de la forma tripartita convencional, con dos lentos flanqueando un punzante y mecánico scherzo, la *Sonata* prolonga en un dominio aún más abstracto y fantasmagórico el dolorido y enigmático universo de los últimos cuartetos. Música elegíaca, despedida del mundo en la que hay una nostalgia infinita y una rememoración de un ideal compositivo que se afirma como irrenunciable, la *Sonata para viola* pone punto conclusivo a un itinerario cuyo norte no es otro sino la materialización de ese mismo ideal, en un lenguaje que aspira a su encuentro con el público más amplio y diversificado. Música —no ya la de la *Sonata*, sino la propia de Shostakovich que en ella recibe cifra y síntesis— ahistórica o quizá más bien intemporal, cuya lúcida sujeción a un estilo ampliamente alejado de su presente (1975: el año del estreno de las *Sonatas para cuarteto* de Brian Ferneyhough) trasluce la conciencia de su anacronismo. Ésa es su (aparente) limitación: pero también ahí reside su (incuestionable) grandeza<sup>12</sup>.

José Luis Téllez

<sup>1</sup> Desde luego, y exceptuando a los pintores procedentes de la *Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria* (que era el equivalente de la *Asociación de Compositores Soviéticos* y

correspondía también al sector más conservador y oficialista), bastante más interesante desde el punto de vista temático y técnico que el hiperrealismo estadounidense. Por su parte, la pintura poststalinista ha producido realistas como Victor Popkov o Tair Salajov de una categoría muy superior, por ejemplo, al sobrevalorado Edward Hopper.

<sup>2</sup> Actitud equivalente a la de cierto crítico estadounidense que habló de *música pornográfica* cuando la ópera se estrenó en Nueva York.

<sup>3</sup> Shostakovich pertenecía a la primera generación de compositores formados íntegramente en el Estado soviético, y su lealtad, tanto a su país como a la causa del socialismo están más allá de toda sospecha. Además de su actitud como compositor, Shostakovich no dudó en adoptar posiciones explícitamente políticas cuando lo estimó oportuno, representando a la URSS en los Congresos por la Paz de Nueva York (1949), Varsovia (1950) y Viena (1952), y llegando incluso a ser miembro del Soviet Supremo.

<sup>4</sup> Al margen: resulta significativo que en este país, donde jamás dimite nadie, la práctica de la autocrítica pública, que forma parte de los deberes elementales de la conciencia revolucionaria de todo militante, tenga tan mala prensa.

<sup>5</sup> "Shostakovich and the inhuman", en *Defining Russia musically*. Princeton University Press, 1997.

<sup>6</sup> *Sostakovich*. EDT Musica. Turín, 1988.

<sup>7</sup> El cultivo del cuarteto no contaba mayores precedentes significativos en Rusia que los de Chaikovski (3), Borodin (2), Glazunov (7, los dos últimos, postrevolucionarios), Glinka (2), Taneiev (6, pero publicados fuera de Rusia) y Rimski (1).

<sup>8</sup> Es obvio que el concepto de *béroe positivo* carece de sentido en la música, dada su asemantividad. Desde un punto de vista técnico, solamente cabe interpretarlo, más o menos, como la obligación de finalizar con un Allegro en modo mayor una obra iniciada en modo menor: o sea, como en los tiempos de Haydn.

<sup>9</sup> Citado por Thomas Walker: *Momenti politici nella ricerca occidentale della musica di Sostakovic*, en *Musica/Realtà* n° 4. Bari, 1981.

<sup>10</sup> Esa poética de los retornos sería incomprensible sin la herencia de las vanguardias: un compositor como Richard Strauss jamás fue un neoclásico, pese a la rememoración que supone *Der Rosenkavalier*: rememoración que sólo afecta al libreto (un magnífico pastiche de la escritura en tercera persona, el lenguaje cortésano de ciertas obras alemanas dieciochescas) pero que musicalmente no es sino complaciente nostalgia *retro* de un romanticismo (el de la Viena de Francisco José: los vales de los Strauss y Lanner) disfrazado de homenaje mozartiano que nada tiene que ver, por ejemplo, con el ácido formalismo neoclásico de *Cardillac* (Hindemith) o *Edipus Rex* (Stravinski).

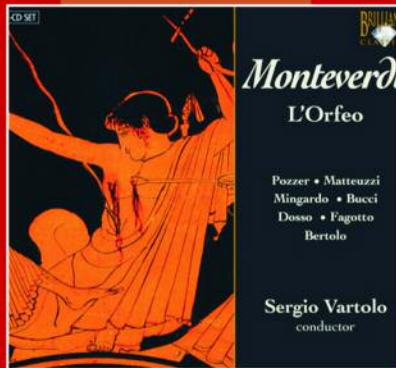
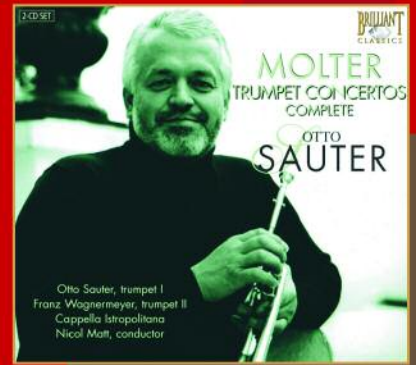
<sup>11</sup> La forma inusual de algunos de los últimos cuartetos, así como su adelgazamiento polifónico que llega casi a la monodía, ha justificado algún comentario según el cual se trata de algo así como *óperas sin palabras*, en las que cada intérprete asume funciones solistas de manera alternada. La expresión es atractiva y sagaz: pero deducir de aquí, como en alguna ocasión se ha hecho, que se trata de monólogos que expresan la soledad del artista frente a una realidad hostil (etc.) es especular de modo interesado: ¿por qué no se hace la misma deducción del último *Cuarteto* de Britten, o del *Segundo* de Terry Riley, que en buena parte de su curso desarrollan una escritura análoga?

<sup>12</sup> Es obvio que esta consideración final debe mirarse con cierta perspectiva: las necesidades artísticas (y las responsabilidades del artista en tanto que productor de lenguaje) del mundo socialista nada tienen que ver con las del capitalismo, y no cabe hacer ninguna clase de parangón ni valoración entre un universo estético y el otro, más allá de la calidad intrínseca de la obra. Pero un artículo como el presente no permite debatir un tema tan complejo y escurridizo.



# BRILLIANT CLASSICS

# NOVEDADES



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

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

El Corte Inglés



## ARTESANÍA Y COLOR: DIMITRI DIMITRIEVICH AL PIANO

Cuando afrontamos el estudio de un compositor de la Europa del siglo XX, es habitual encontrarse con problemas derivados de la abundancia de materiales de trabajo y la necesidad de seleccionar las fuentes informativas en función de su interés, sin dudar de su eficacia real a la hora de aportar datos e información. La peculiaridad del caso de Dimitri Shostakovich (1906-1975), así como de otros autores que desarrollaron su labor en países en los que existió una fuerte presión política en torno a la cultura, radica en que los documentos contemporáneos aportan con frecuencia datos contradictorios y los estudios específicos suelen ser abierta o veladamente tendenciosos.

En el caso de la figura de Shostakovich, la neblina en torno a estas cuestiones no se ha disipado con la claridad deseable a pesar de la reciente publicación de algunos estudios más rigurosos y fiables. De este modo, sus propias ideas acerca del arte o la composición musical, así como su verdadera situación en el complejo entramado que constituía aquella realidad política, siguen siendo interrogantes aun a fecha de hoy.



Alexander Glazunov, Director del conservatorio de Leningrado

Estas dificultades nos afectan también al referirnos en concreto a su carrera pianística, dado que, por ejemplo, aún no ha sido aclarada la razón por la que Shostakovich fue expulsado del Conservatorio de su ciudad natal (entonces Petrogrado) en 1923. A pesar de contar con el visto bueno de su profesor de piano, el célebre Leonid Nikolaiev, y del propio director de la institución, el Catedrático de Composición Alexander Glazunov, Shostakovich no fue admitido en Postgrado de piano y se le impidió continuar Composición. El incidente no tuvo mayor trascendencia ya que, un año,

después Shostakovich reingresaba en el Conservatorio en el que habría de concluir brillantemente sus estudios con la exitosa audición pública de su *Primera Sinfonía*, pero fue un dato ocultado en algunas de sus biografías.

Es difícil analizar la influencia que pudo ejercer sobre Shostakovich su maestro Nikolaiev. Se trataba de un pedagogo ampliamente reconocido; que promovía en sus alumnos una búsqueda personal de criterios, además de orientarles con libertad en la elección del repertorio más adecuado a sus propias búsquedas. Tal vez gracias a esta libertad, Dimitri Dimitrievich desarrolló pron-



Shostakovich, 1929

to una personalidad interpretativa propia, a la que otros músicos como el propio Glazunov denominaron "musicalidad fría" o "seco distanciamiento", pero que se basaba en un profundo conocimiento formal de las piezas y en la voluntad de interpretarlas de acuerdo con sus parámetros constructivos. Esta preocupación por la estructura es la causa de su interés por Bach y Beethoven. En su preocupación por dominar el gran repertorio pianístico también interpretó regularmente piezas de Chopin y Liszt, además de algunos de los conciertos de Chaikovski, Rachmaninov y Prokofiev.

Es necesario comentar que Nikolaiev, pianista y maestro de pianistas indiscutibles como Yudina o Sofronitski, tenía además inquietudes compositivas, por lo que enseñada reconoció las excepcionales cualidades de Shostakovich en este campo. Nikolaiev dedicó muchas de sus lecciones a analizar las nuevas composiciones de su alumno, siendo esta doble faceta de su maestro definitiva en su formación.

Durante algunos años, Dimitri Dimitrievich se dedicó tanto a la composición como a la interpretación, siendo un característico ejemplo de compositor-pianista, recogiendo una tradición que se establece a finales del siglo XVIII y deja de ser tan habitual a mediados del XX. También sus compatriotas rusos de más edad, Stravinski y Prokofiev, poseían una sólida formación como pianistas, aunque sólo este último desarrolló también una carrera interpretativa. En este sentido, al menos durante los primeros años, Shostakovich intentó aunar ambas facetas, como había hecho Prokofiev y, anteriormente, Rachmaninov.

## Shostakovich estudiante (1915-1926)

Es importante señalar que, al contrario de lo que suele ser habitual en el caso de compositores-pianistas, las piezas escritas por el joven Dimitri no son fundamentalmente obras pianísticas. Aunque de esta etapa se conservan esbozos de piezas para piano, así como los juveniles *Preludios op. 2* o las *Tres piezas fantásticas op. 5*, son más numerosas las composiciones escritas para agrupaciones sinfónicas y camerísticas. La genialidad de Shostakovich se manifiesta en una mente inquieta que necesita asociar sus ideas musicales a nuevos timbres, experimentando todos los recursos sonoros. Por eso no se limita a la paleta de colores que le ofrece su instrumento, sino que imagina los sonidos y formas asociados a las diversas posibilidades orquestales.

Una vez concluida su formación en el conservatorio, Shostakovich dedicó un año a la profundización en el estudio del piano, escribiendo además sus primeras piezas publicadas. Intentaba así decidirse sobre su futuro como pianista o compositor, de forma que intervino en algunos conciertos, y participó con cierto éxito en el primer Concurso Chopin de Varsovia.

### Primera Sonata op. 12 Aforismos op. 13 (1927)

La *Primera Sonata para piano* es la primera obra en la que encontramos un Shostakovich adulto, no tan preocupado por el estilo y el aprendizaje del oficio de compositor como por la plasmación de sus inquietudes vanguardistas, que afectan tanto a la forma como al lenguaje armónico y le aproximan al mundo sonoro de su coetáneo Prokofiev. El alejamiento de la tonalidad, la elección de sonoridades percusivas así como la importancia de la energía rítmica son algunas de las características de esta obra, escrita con un profundo conocimiento de las posibilidades técnicas del piano. Shostakovich ahonda en estos descubrimientos en los diez minúsculos *Aforismos*, del mismo año. En ellos, los experimentos tonales, sonoros y técnicos se condensan en proporciones casi webernianas, existiendo procedimientos de composición motivica similares a los empleados por la Escuela Vienesa en la segunda década del siglo.

Llegados a este punto, los problemas de documentación vuelven a ser importantes, ya que carecemos de información sobre las composiciones europeas que podía conocer Shostakovich en este periodo de su carrera. Sabemos que admiraba profundamente el *Wozzeck* de Berg, pero posiblemente no tuvo acceso a las partituras de Schoenberg o Webern. Sin embargo, los procedimientos compositivos europeos no eran desconocidos en la Unión Soviética; de hecho, muy pronto serían expresamente prohibidos, a pesar de los debates en los que los compositores, entre ellos Shostakovich, reflexionaron sobre la necesidad de conocer mejor la música de Occidente. Los autores acusados de componer bajo la influencia de las obras europeas fueron tachados de formalistas (personas que anteponían su personalidad a los intereses partidistas) y obligados a retractarse, aunque la presunta asemantividad de su arte hizo que su persecución no fuera tan violenta como la que sufrieron los filósofos y literatos.

Es habitual plantearse la pregunta de si Shostakovich hubiera profundizado en el estudio de las obras atonales o dodecafónicas o si hubiera asimilado sus supuestos en el caso de haber residido en otro país. Lo cierto es que no se conocen experimentos en este sentido entre los papeles no publicados por el compositor. Aunque bien pudieron ser destruidos durante los años de purga estalinista, lo cierto es que parece que Shostakovich conservó todas las obras que consideró dignas de su pluma y que no pudo estrenar o



Shostakovich en los años 20

publicar en su momento por hallarse bajo la acusación de formalismo. En todo caso, sí parece haber sido fundamental para él la creación de una estética personal, a través de una consciente elección de sus referencias musicales, que incluyen tanto compositores históricos como contemporáneos, siempre en los márgenes de la tonalidad ampliada. De su proximidad con algunos planteamientos de Berg, Stravinski o Milhaud deducimos que es poco probable que Shostakovich se hubiera decidido a romper con la tonalidad durante un largo periodo compositivo.

Es necesario destacar que, en los años siguientes y especialmente a partir de 1933, Shostakovich, cada vez más concentrado en su labor compositiva, restringió sus apariciones en público a la interpretación de sus propias obras pianísticas, aunque durante un largo periodo no amplió su número. En su afán por abrirse un sólido camino entre los compositores consagrados, durante los siguientes años se dedicó con éxito y no sin polémica a las obras de gran formato, como las óperas *La Naviz* y *Lady Macbeth*, varios ballets y sus *Sinfonías Segunda y Tercera*; tal vez sin ser consciente de que su ascenso en la escala social conducía a sus obras progresivamente al punto de mira de las autoridades soviéticas.

### 24 Preludios op. 34 Primer Concierto para piano op. 35 (1924)

Después de nueve años, Shostakovich regresa al piano con la composición de dos nuevas obras que comparten procedimientos, como había sucedido en 1927 con la *Primera Sonata* y los *Aforismos*. Se trata de los *24 Preludios*, organizados tonalmente mediante el círculo de quintas, y el singular *Concierto para piano y trompeta*.

Los *24 Preludios* constituyen el primero de sus homenajes a la música de Bach, ya que Dimitri Dimitrievich aún habría de escribir bastantes piezas de inspiración bachiana, como las fugas de algunas sinfonías, cuartetos o del *Quinteto op. 57*, además de la serie de *Preludios y fugas* que

comentaremos posteriormente. La brevedad de estas piezas las relaciona con los *Aforismos*, sin embargo, su lenguaje responde a una peculiar elección estilística que difiere del empleado en las obras precedentes. Por ejemplo, encontramos ejemplos en el estilo extático scriabiniano, mientras que otros imitan sonoridades del universo de Chopin. La filiación con este último no debe resultarnos sorprendente si pensamos que el polaco rindió homenaje a Bach también con una serie de *24 Preludios*. Algunos retoman el lirismo de los *Momentos musicales* de Rachmaninov, como el *Preludio en do sostenido menor* y unos pocos, como el *Preludio en re mayor*, nos recuerdan el piano percusivo de la *Primera Sonata* o de la música de Prokofiev.

En estos *Preludios* Shostakovich muestra una de las características más peculiares de su estilo: la deformación satírica de estructuras tonales habituales y sencillas. Este recurso, probablemente pergeñado en las horas que dedicó en su juventud al acompañamiento pianístico de películas mudas, no es ajeno a los compositores neoclásicos, que parodiaban con ironía danzas y otras piezas decimonónicas. El *Preludio en la bemol mayor*, en forma de vals, es un ejemplo de este tipo de humor. En ocasiones, la burla podía tener tintes más sarcásticos y amargos, como sucede en otras obras de Shostakovich, especialmente en los scherzos de sus sinfonías.

El *Concierto para piano, trompeta y orquesta de cuerda* constituye una amalgama aún más compleja que el grupo de *Preludios*, entre otras razones porque aquí no encontramos una organización en fragmentos que justifique la inclusión de tantos estilos contrastantes. En todo caso, la inhabitual trompeta concertante o la elección de una orquesta de cuerda remiten al *concerto grosso* y a los ideales del neoclasicismo, movimiento que también experimenta con la fusión estilística.

A diferencia de la *Primera Sonata*, rica en novedades formales, el concierto se articula a través de un esquema en cuatro tiempos de corte tradicional, eligiéndose para el Allegretto inicial el modelo bitemático. Sin embargo, sí existen libertades en cuanto a la construcción ya que, por ejemplo, el tercer movimiento constituye una transición tanto de *tempo* como de carácter que transforma el tranquilo y raveliano Lento central en el brillante Allegro con brio final. Esta organización la encontraremos en otras obras, como el *Concierto para violín en la menor op. 77*. Si bien su contenido musical difiere notoriamente del de este *Primer Concierto*, la cadencia de transición que separa la célebre Passacaglia de la Burlesca es idéntica en términos constructivos.

En su versión primitiva, la obra no tenía una cadencia para el solista. Sin embargo, por insistencia de su amigo, el conocido pianista Lev Oborin, Shostakovich incluyó un fragmento a solo en el vivo Finale. Tanto la cadencia como el movimiento en que se enmarca remiten a una estética clásica, ornada de citas de Haydn y Beethoven.

La despreocupada sonoridad del *Concierto* de Shostakovich contrasta con los dramáticos acontecimientos políticos y sociales que poblaron la época estalinista, en forma de recorte de libertades, hambre y persecución, si bien el autor no llegó a conocer su alcance hasta 1936, momento en el que un editorial del periódico soviético *Pravda* le atribuyó la etiqueta de formalista. A pesar de su profundo miedo por la inseguridad de su situación, el músico no dejó de componer y logró reconciliar a la clase política con su música a través de su *Quinta Sinfonía*. Por norma general, Shostakovich recurrió al género sinfónico en las sucesivas ocasiones en que las presiones partidistas se centraron en él y le obligaron a lavar su imagen, razón por la que no se conservan piezas para piano de esos periodos.

## Segunda Sonata op. 61 Cuaderno infantil op. 69 (1944)

En los siguientes años, Shostakovich compaginó la composición con la docencia en el Conservatorio de su ciudad natal (ya entonces rebautizada como Leningrado), permaneciendo allí bastante tiempo, incluso durante la invasión alemana. En este contexto escribió piezas como las llamadas *Sinfonías de guerra*, que constituían la *Séptima* y *Octava* de su extenso catálogo. Dimitri Dimitrievich recibió en 1943 la noticia del fallecimiento de Leonid Nikolaiev, hecho que motivó la composición de su *Segunda Sonata*, dedicada a su memoria.

Estéticamente, esta obra se enmarca en la atmósfera de las *Sinfonías Séptima* y *Octava* tanto por la temática empleada como por su innegable dramatismo, inspirado en el ardiente clima bélico que reinaba a su alrededor. Si bien las obras para piano de Shostakovich suelen compartir búsquedas con las de su compatriota Prokofiev, la fuerte semejanza de esta *Segunda Sonata* con las *Sonatas de guerra* de este último derivan ante todo del clima de agitación en que fueron creadas y no tanto de los recursos compositivos. Por otra parte, las *Sonatas de guerra* de Prokofiev se encuentran entre las piezas más interesantes de su autor, algo que no sucede con esta *Segunda Sonata*, de escritura rica y virtuosística, pero algo forzada en cuanto al engranaje, a causa de los diferentes estilos empleados en cada uno de sus tiempos. Agotado ante los acontecimientos de su entorno y también, posiblemente, por el gran esfuerzo que le exigía la creación sinfónica, Shostakovich encontró problemas para dar coherencia a la estructura y concluir satisfactoriamente la sonata. Al final decidió prescindir de una fuga que había planeado y resolvió la organización en tres movimientos. El más interesante es el Allegretto inicial, basado en un tema de marcha semejante al del primer tiempo de la *Séptima Sinfonía*. La contención expresiva del Largo central resulta, en cambio, menos convincente que el meditativo clima bacheliano de la Chacona final, muy extensa y característica.

Entre 1943 y 1944 surge otra composición para piano de Shostakovich que, sin embargo, no tiene ninguna relación con la *Segunda Sonata* o con las obras precedentes, por la especificidad de su orientación. Se trata del *Cuaderno infantil op. 69*, serie de piezas de nivel instrumental básico escritas para la hija del compositor, Galina Dimitrieva, que al parecer estudiaba piano con muchas dificultades. Las piezas se organizan de forma progresiva y reciben títulos sugerentes y atractivos para los niños (*El oso*, *El cumpleaños* o *La muñeca mecánica*), en alusión a su contenido musical. Son piezas de reconocida eficacia pedagógica, habituales en el repertorio de los conservatorios.

## 24 Preludios y fugas op. 87 (1950) Concertino op. 94 (1953)

Al final de la guerra, en torno al año 1946, la elección del radical Andrei Zhdanov como secretario del Partido Comunista condujo a un grave recrudescimiento de la censura en el campo de las artes. Como es sabido, de nuevo Shostakovich no pudo escapar a la acusación de formalismo y, en 1948, al igual que Prokofiev o su fiel amigo Vissarion Shebalin, hubo de retractarse en público de sus orientaciones compositivas.

A pesar de sus esfuerzos, Shostakovich no pudo lograr una rehabilitación completa hasta después de la muerte de Stalin. Sin embargo, sí pudo asistir en el papel de representante de los compositores soviéticos a algunos acontecimientos musicales, como el concurso musical que se celebró en Leipzig en 1950, con motivo del 200 aniversario de la muerte de Bach. Inspirado una vez más por la obra de



un autor al que tanto admiraba, Dimitri Dimitrievich alumbró un interesante proyecto: la composición de *24 Preludios y fugas*, en un nuevo intento de relacionar el lenguaje del pasado con las exigencias contemporáneas. Cada prelude constituye una unidad sonora con su fuga correspondiente, por lo que, una vez más, encontramos diferentes estéticas contrapuestas. Aunque existen ejemplos poco convincentes, en los que Shostakovich se limita a recrear el estilo contrapuntístico, otros combinan muy inteligentemente este procedimiento con las características de su escritura personal. Por ejemplo, las líneas melódicas largas y profundas de algunos de los *Preludios* más trágicos preceden a las que habrá de emplear el compositor en sus últimos cuartetos. El grupo de piezas destaca en especial por la inventiva armónica desplegada por su autor, a través del empleo de escalas modales y desfiguraciones cromáticas que hacen irreconocibles las tonalidades.

Tres años más tarde, Shostakovich escribe el *Concertino en la menor para dos pianos*; alegre página dedicada a su hijo Maxim, que más tarde habría de ser un excelente intérprete de la misma. La pieza, escrita en un lenguaje clasicista con referencias al folclore, persigue desarrollar el talento del pianista, entonces aún muy joven, razón por la que la escritura es más sencilla que en sus anteriores obras.

### Segundo concierto para piano y orquesta op. 102 (1957)

Con la llegada al poder de Nikita Krushev en 1953, la presión política en torno a las artes fue suavizándose gradualmente y, cuatro años más tarde, en un congreso de la Unión de Compositores, se rehabilitó a los autores musicales acusados de formalistas en la resolución de 1948. En este mismo año, Shostakovich escribió un concierto para piano dedicado a su hijo Maxim, quien sería su primer intérprete. La obra consta de tres movimientos de factura muy tradicional, a diferencia del *Primer Concierto*, que incorporaba el novedoso tiempo de transición. Un Allegro brillante, de sonoridad limpia y clásica con gotas de humor, da paso a un Andante de inspiración rachmaninoviana. En él Shostakovich confía al piano una amplia melodía lírica, limitando los efectivos orquestales a las cuerdas y trompa. Los dos allegros son de estructura similar y sustituyen la habitual oposición entre solista y orquesta por un constante diálogo de motivos, salpicado de escalas, arpeggios, así como otros recursos de escritura virtuosística.

En 1958, Shostakovich fue invitado a interpretar sus *Conciertos* en París, donde obtuvo un considerable éxito.



Shostakovich con David Oistray y Lev Oborin en el Festival Beethoven, Berlín, 1952



Shostakovich componiendo al piano, hacia 1950

Sin embargo, el compositor ya había comenzado a percibir los síntomas de una extraña enfermedad ósea degenerativa que le produjo diversas parálisis en las manos en los años sucesivos. La enfermedad fue agravándose progresivamente y, hacia 1970, Shostakovich tuvo que dejar de interpretar su música. Escribirla le fue resultando cada vez más difícil y doloroso, no obstante continuó sus tareas compositivas hasta su muerte en 1975. En estos años no se dedicó al repertorio para piano, cuya creación había concebido siempre en relación íntima con la superficie del teclado, sino que se centró en el campo sinfónico y camerístico. Aunque excede de la órbita de este artículo, su música de cámara con piano es de gran calidad y muestra una interesante escritura pianística, en ocasiones aún más original que la de sus obras a solo.

La concepción musical de Shostakovich, heredero en este sentido de la tradición decimonónica centroeuropea, sitúa al género sinfónico en el centro de su universo creativo. Sin embargo, el interés de sus composiciones pianísticas es muy alto porque nos muestran los pensamientos que él mismo podía plasmar de la forma más directa e idiomática, a través de la interpretación. Ciertamente, es una lástima que en Europa sean más bien pocos los ejemplos discográficos de piezas de Shostakovich ejecutadas por su autor. Su alta calidad musical hace deseable la reedición en disco compacto de otros ejemplos, no sólo por ser un documento extraordinario para conocer mejor los criterios de interpretación de sus obras, sino por su propio e innegable interés artístico.

## TESTIMONIOS

Los cuatro testimonios recogidos en estas páginas están extraídos del libro de Elizabeth Wilson Shostakovich. *A Life Remembered*, y se reproducen por acuerdo con Princeton University Press. Las notas son de la autora.

### SHOSTAKOVICH Y EL PARTIDO

Shostakovich no sólo era un gran compositor sino también una persona excepcional. Su sensibilidad extraordinariamente desarrollada le obligaba a vivir con los nervios a flor de piel. Traumatizado ya de por vida desde su niñez, durante sus años de adulto su dolorosa percepción de la realidad se vio agravada por el hostigamiento de un régimen totalitario. Como un verdadero demócrata, detestaba profundamente el sistema comunista que amenazaba continuamente su vida. Ya en su primera obra importante, la *Primera Sinfonía*, hay un reto a las fuerzas del mal. Yo fui el primero que se dio cuenta de que los tímpanos en el último movimiento sonaban como la descripción de una ejecución en el cadalso. Cuando le comenté a Dimitri Dimitrievich, “Fue usted el primero que le declaró la guerra a Stalin”, no lo negó. Ya desde joven, Shostakovich comprendió lo que estaba pasando en nuestro país y lo que iba a venir.

Los padres de Shostakovich educaron a sus hijos en las grandes tradiciones humanitarias de Rusia. Antes de la revolución, solían esconder a refugiados en su casa sin hacer diferencias entre las personas por sus opiniones políticas. Según la tradición familiar, una vez, cuando el tío de Shostakovich, Maxim Kostrikin, estaba escondido en el piso junto con algunos cadetes u *oktiabristi*<sup>1</sup>, hubo fuertes riñas entre ellos. “Serás el primero que mataremos cuando consigamos el poder” se gritaron mutuamente.

El tío fue un ferviente bolchevique y, según dicen, llevó al joven Shostakovich a la estación de Finlandia para ver la llegada de Lenin.

“Quise oír el discurso de Lenin —dijo— sabía que llegaría un dictador”.

Shostakovich fue el único compositor soviético que expresó su odio al régimen totalitario en su música. A pesar del miedo de que por sus opiniones podían destruirle físicamente, como ocurrió con varios de sus colegas, continuó luchando, siguiendo los pasos de los grandes humanistas del pasado. A menudo, se vio obligado, para protegerse, a disfrazar su música y sus opiniones. El resultado fue a veces una mala interpretación por parte, incluso, de aquellos que compartían su actitud. La falta de comprensión y las acusaciones injustas que le hizo esa gente le causaron gran dolor.

Su autobiográfico *Octavo Cuarteto* contiene citas de sus más importantes obras y termina con el popular lamento *Atormentado por el grave cautiverio*<sup>2</sup>. Era difícil no entenderlo bien, pero eso es lo que pasó con los críticos que escribieron “En el Finale, el compositor cita la canción favorita de Lenin”.

Ser contemporizador era algo ajeno a la naturaleza de Shostakovich. Pero durante años llevó puesta una máscara y desempeñó el papel de un miembro obediente del Partido. Sin embargo, a menudo perdió su orientación en los complejos laberintos del comportamiento político. Sus escritos solían contradecir lo que decía, e, incluso peor, sus acciones contradecían lo que había escrito<sup>3</sup>.

El ejemplo más trágico de su comportamiento neurótico fue su adhesión en 1960 al Partido Comunista, al que odiaba y despreciaba. Es difícil saber las razones por las que se



Shostakovich al piano bajo un retrato de Stalin

afilió, aunque había sido sometido a una fuerte presión oficial desde hacía mucho tiempo. No dijo a sus amigos o familiares que había presentado una petición de afiliación; sólo lo averiguamos cuando llegó por correo la circular oficial del partido.

Fue entonces cuando me di cuenta de lo que había pasado. Shostakovich nunca me hacía caso cuando le advertía de que ciertas invitaciones de ciertos amigos que le introdujeron en círculos de funcionarios autorizados, no eran más que una trampa. En una de estas ocasiones algún burócrata embustero colocó delante de él un texto preparado. Indudablemente Dimitri Dimitrievich estaba bajo la influencia de las muchas copas que le habían dado cuando firmó una “petición” para que le admitieran en el Partido.

A medida que se acercaba la fecha de la reunión en la que Shostakovich iba a ser “admitido en las filas del partido”, la vida de Dimitri Dimitrievich se convirtió en un tormento. Se marchó a Leningrado, donde se escondió en el piso de su hermana como si quisiera escapar de su propia conciencia. Le seguí hasta ahí. La reunión se iba a celebrar a la mañana siguiente en Moscú. Shostakovich estaba hecho

un manojo de nervios: estaba tan condicionado por el miedo que no había forma de discutir ni razonar con él. Por fin, usé literalmente la fuerza física para impedir que fuera a la estación para coger el tren nocturno, y le obligué a enviar un telegrama diciendo que estaba enfermo.

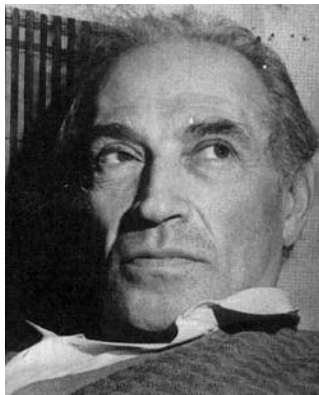
Por consiguiente, la reunión del Partido anunciada a bombo y platillo fue un fracaso debido a la ausencia de... ¡Shostakovich! Las autoridades tuvieron que recurrir al engaño, anunciando que Shostakovich se había puesto enfermo tan repentinamente que no hubo tiempo de notificarlo a todos los miembros del Partido invitados. Ya que una cantidad sin precedente de personas se había reunido para ser testigos de la máxima humillación de Shostakovich, la cancelación de la reunión se convirtió en un escándalo público de enormes proporciones. Todos se quedaron con la impresión de que Shostakovich estaba siendo obligado a entrar en el Partido.

Nunca olvidaré algunas de las cosas que dijo aquella noche, llorando histéricamente, como "Estoy muerto de miedo por ellos", "No sabes toda la verdad", "Desde que fui un niño estoy haciendo cosas que *no* quiero hacer", "Soy un desgraciado alcohólico", "Soy una furcia, soy y siempre seré una furcia...".

La tragicomedia de admitir a Shostakovich en el Partido se llevó a cabo unos meses más tarde. Luego se convirtió en un miembro del partido ejemplar y obediente. No perdió ni una posible ridícula reunión del Soviet Supremo, ni las sesiones plenarias o las reuniones políticas, e incluso tomó parte en concentraciones propagandísticas. En otras palabras, participó con entusiasmo en acontecimientos que él mismo había descrito como una "tortura por aburrimiento". Allí quedaba como una marioneta, sus pensamientos en otra parte, aplaudiendo cuando otros aplaudían. Recordando una vez sus ardientes aplausos después de un discurso de Khrennikov en el que éste había hecho unos comentarios insultantes sobre Shostakovich. "¿Por qué aplaudiste cuando te criticaba?", le pregunté. ¡Ni siquiera se había dado cuenta!

No era falta de principios lo que le movía sino una contradicción muy arraigada en su carácter. Por ejemplo su ataque a Solzhenitsin y Sakharov. Es bien sabido que simpatizaba con los dos. Leía una y otra vez los cuentos de Solzhenitsin y proyectaba escribir una ópera llamada *La casa de Matryona* inmediatamente después de que el cuento apareciera en el número de la revista *Novi Mir* de enero de 1963. Lamentablemente no encontró a ningún escritor al que pudiera encargar el libreto para la ópera; hasta acudió a mí una vez, aunque no pude tomármelo en serio.

Solo Dios sabe qué le hizo poner su firma en aquella sucia calumnia oficial contra Sakharov y Solzhenitsin. Nadie le obligó. Estaba enfermo en aquel momento, y le hubiera resultado muy fácil no recibir a aquel mezquino funcionario del secretariado de la Unión de Compositores que se había presentado con una "petición" para que firmara la carta. Sin embargo, firmó la vergonzosa difamación. Más tarde, se maldijo a sí mismo, diciendo que jamás se perdonaría lo que había hecho.



Lev Lebedinski

Lev Lebedinski

## UN OÍDO PERFECTO

Mi primera relación real con Shostakovich y su música fue en 1937, cuando empecé a trabajar en su *Quinta Sinfonía*. Por supuesto, ya conocía sus obras, y nos conocíamos personalmente. Después de todo, los dos estudiamos en el Conservatorio de Leningrado durante la década de los 1920. Yo era tres años mayor que Dimitri Dimitrievich pero las circunstancias eran tales que sólo conseguí ser admitido en el Conservatorio en 1924, cuando él estudiaba quinto curso. Por consiguiente, no tuvimos entonces en realidad relaciones sociales.

Durante los años siguientes veía a Dimitri Dimitrievich en los conciertos y en el teatro, y le observaba durante los ensayos de sus ballets *La edad de oro* y *El perno* en el Teatro Kirov, donde trabajaba entonces. Pero no había ninguna intimidad entre nosotros, aunque teníamos muchos amigos en común, incluido Ivan Sollertinski.

Luego, en 1937, yo, un joven director musical "sin nombre", recibí la tarea de preparar la recientemente terminada *Quinta Sinfonía* de Shostakovich para un concierto dedicado a *Diez años de música soviética*. Hoy mismo sigo sin entender cómo me atreví a aceptar esa propuesta de inmediato sin pensarlo dos veces. Si alguien me lo propusiera hoy, pasaría mucho tiempo dándole vueltas, con dudas, y al final tal vez rechazaría el encargo.

Porque lo que estaba en juego era no sólo mi reputación, sino algo mucho más importante, el futuro de una nueva y entonces desconocida obra de un compositor cuya *Lady Macbeth de Mtsenk* había sido blanco de crueles ataques, y cuya *Cuarta Sinfonía* fue obligado a retirar del cartel.

Mi juventud, más la ignorancia de las dificultades que iba a encontrar y la responsabilidad que tendría que asumir, justifican mi decisión de entonces. Además, dependí muchísimo de la ayuda del compositor.

Sin embargo, mi primera reunión con Shostakovich desahozó mis esperanzas. Por muchas preguntas que le hiciera, no logré sacarle nada en limpio. En el futuro encontré la misma reticencia en cuanto a sus otras composiciones. Lo que daba a cualquier comentario suyo, por muy escueto que fuera, un valor añadido. La verdad es que el carácter de nuestra percepción de la música era muy diferente. No me gusta buscar imágenes subjetivas, literarias y concretas en la música cuando por naturaleza no es programática, mientras que Shostakovich explicaba a menudo sus intenciones con unas imágenes y asociaciones muy específicas. Pero de una forma u otra, cualquier comentario que se pueda obtener de un compositor sobre sus propias composiciones es siempre de enorme valor para un intérprete.

Al principio, era imposible conseguir información sobre las indicaciones de *tempo* en la *Quinta Sinfonía*. Tuve que recurrir a la astucia. Durante nuestro trabajo en común me sentaba al piano y tocaba deliberadamente con unos *tempi* incorrectos. Dimitri Dimitrievich se enfadaba, me paraba, y me indicaba el *tempo* requerido. Enseguida se dio cuenta de mi táctica y empezó a darme algunos consejos.

Pronto los *tempi* fueron fijados con las indicaciones del metrónomo y transferidos a la partitura. Fueron reproducidas en la edición impresa. Pero ahora, cuando los reviso con las grabaciones de las interpretaciones, comprendo que en muchos casos las indicaciones del metrónomo resultaron ser incorrectas, y la propia larga vida de esta sinfonía ha obrado los cambios esenciales a los *tempi* que apuntábamos en aquella época. Sospecho, de paso, que son precisamente estas indicaciones incorrectas de los *tempi* en la partitura lo que no permitía a Toscanini llevar a cabo su intención de interpretar la *Quinta Sinfonía*. Obviamente no podía aceptar los *tempi* indicados, pero a la vez los consi-





Shostakovich con Evgeni Mravinski, 1961

deró autorizados, así que no se atrevía apartarse de ellos.

Finalmente nuestro trabajo con la sinfonía llegó a buen término. El 21 de noviembre de 1937 fue estrenada en la sala de la Filarmónica de Leningrado. El público recibió la obra con gran entusiasmo. Y la recompensa mayor para mí fueron las palabras escritas por el compositor y luego, unos meses más tarde, impresas después de que yo hubiera ganado el Concurso para Directores de la URSS. Al rememorar nuestra colaboración en la sinfonía, Shostakovich escribió que al principio le había asustado el método de trabajo del director: “Me parecía que profundizaba demasiado en los detalles, que hacía demasiado caso a lo particular, y parecía que esto podía estropear el plan global, el concepto general. Mravinski me sometió a un verdadero interrogatorio en cuanto a cada compás, a cada una de mis ideas, exigiendo que aclarara cualquier duda que tuviera. Pero en el quinto día de nuestra colaboración, comprendí que su método era indudablemente acertado. Un director no debe únicamente cantar como un ruiseñor”.

Siempre de forma amistosa, y con las buenas relaciones de siempre, pero con las mismas dificultades que antes, trabajamos juntos en todas las sinfonías siguientes, hasta la *Duodécima* inclusive.

Siempre que empiezo a aprender una nueva partitura de Shostakovich con una orquesta, me quedo asombrado de la minuciosidad con la que puede oír el sonido de su propia música en la cabeza. Todo ha sido escuchado con anterioridad, experimentado, elaborado y calculado. Durante los muchos años de nuestra colaboración, sólo una vez le sugerí que retocara un detalle de la orquestación. En la *Octava Sinfonía*, donde la intrepidez de la orquestación iguala la innovación de la música, había un momento en el segundo movimiento que pedía que los instrumentos de viento fueran doblados por la trompeta, y de modo similar en el tercer movimiento por las trompas. El compositor aceptó estos cambios, aunque no inmediatamente, y fueron incorporados en la edición impresa de la partitura. Pero debo repetir que esto fue excepcional. Se podría decir que Shostakovich tenía un perfecto oído orquestal. Oía tanto en su cabeza

como en el sonido real toda la orquesta como una unidad y al mismo tiempo cada instrumento por separado.

Recuerdo una vez en concreto. Estábamos ensayando la *Octava*. En el primer movimiento, poco antes del clímax general, hay un episodio en el que el corno inglés tiene que elevarse bastante en la segunda octava. El corno inglés es doblado por los oboes y los violonchelos y es casi indistinguible en el sonido general de la orquesta. Al tener esto en cuenta, el músico decidió bajar su parte una octava, para poder proteger su labio para el importante largo solo que viene inmediatamente después del clímax. Era casi imposible oír el corno inglés con el abrumador sonido de la orquesta para poder dejar al descubierto ese ardid del músico. Pero, de repente, desde detrás de mí, en el patio de butacas, sonó la voz de Shostakovich, “¿Por qué está tocando el corno inglés una octava más bajo?”. Nos quedamos todos con la boca abierta. La orquesta dejó de tocar, y después de un segundo de un silencio sepulcral, estalló un aplauso.

Evgeni Mravinski

## EL DOLOR ES HISTORIA

Shostakovich es de suma importancia para la gente de mi generación, no sólo debido a la influencia que ejercía como compositor, sino también como persona. Crecimos en una época en la que todo lo que nos rodeaba se convertía en una eterna pregunta. Nuestra obsesión era hacer preguntas porque en aquellos tiempos había una absoluta ausencia de información referente a todo, desde la política hasta las artes. Las burdas arremetidas contra la literatura y la música que aparecieron en nuestra prensa eran sumamente desconcertantes. Un día se podía quedar una encantada con un cuento de Zoshchenki o un poema de Akhmatova, y al día siguiente eran declarados “malos” o “espantosos”, y los periódicos principales se ensañaban con ellos.

Hoy es difícil que las personas comprendan cómo se sentía un joven en esa situación. Supongamos que uno tiene catorce o quince años, se enamora de una obra particular de Shostakovich y, de repente, resulta que esta obra es sospechosa, incluso peligrosa. Entonces se hace una pregunta crucial a la que no se encuentra respuesta en ninguna parte.

Las preguntas surgieron cuando empezaron a arrestar a nuestros padres. Sabíamos con certeza que eran hombres extraordinarios y honrados y sin embargo los detenían. Tal vez el primer hombre en ser llevado por el furgón de la policía fuera el más respetado de todos, la persona más pura que conocíamos. No teníamos ninguna duda en cuanto a su honestidad y tampoco había ninguna duda en cuanto a su detención. Sabíamos que lo que estaba ocurriendo era horrible, pero nadie entendía por qué ocurría. ¿Qué sentido tenía?

Sólo ahora, con la enorme cantidad de información de que disponemos, entendemos el porqué y las razones. En aquel momento nuestra vida era una pesadilla y mucha gente se volvió loca. Yo también me volví loca entonces —clínicamente loca. Al igual que los compositores Roman Ledenev y Hermann Galinin. Rusia pasó por una especie de catástrofe psicológica, que afectaba particularmente a los jóvenes.

Mi relación personal con Shostakovich no pudo ser muy estrecha debido a nuestra diferencia de edad. Mi profesor,

Nikolai Peiki, había sido ayudante de Shostakovich en el Conservatorio de Moscú, y los dos mantuvieron una gran amistad después de que Shostakovich fuera apartado de la docencia. Peiko me presentó en los círculos en los que se movía. Yo solía visitar a Shebalin, para tocar el piano a cuatro manos. Me encontré con Dimitri Dimitrievich varias veces y me aferré a cada una de sus palabras. Cuando estaba en el quinto curso en el conservatorio, Peiko me llevó a visitar a Shostakovich para que yo le mostrara una sinfonía de juventud en la que trabajaba. La escuchó e hizo unos comentarios, en general elogiando la música. Pero lo que más me impresionó fue un comentario que hizo al despedirse, "Sé tú misma, no tengas miedo de ti. Mi deseo es que sigas por tu propio e *incorrecto* camino". Una frase que dirigida a una persona joven en el momento acertado puede afectar el resto de su vida. Estoy infinitamente agradecida a Shostakovich por ese comentario. Lo necesitaba entonces, y me sentí fortalecida por él hasta el punto de que no tuve miedo de nada, cualquier fracaso o crítica me dejó indiferente y, desde luego, seguí mi propio camino.

La sensibilidad de Shostakovich ante un fenómeno musical fuera de su propia esfera fue producto de su vulnerabilidad y su experiencia. Por eso pudo darse cuenta de mi dolor. A pesar de su ironía exterior, y de su manera paradójica de expresarse, sentía y comprendía el sufrimiento que los rusos están condenados a soportar y cómo eso determina su comportamiento y sus relaciones. Por eso Shostakovich pertenece a la tradición humanista rusa.

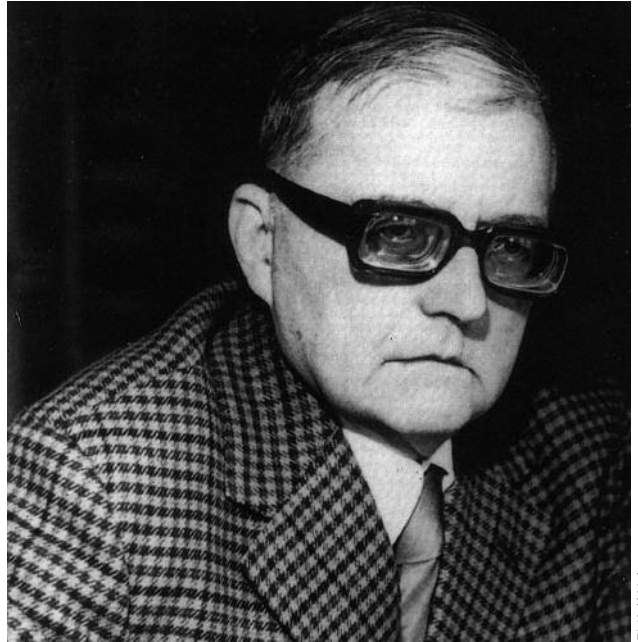
Shostakovich, con su vulnerabilidad juvenil, padecía las cosas igual que nosotros. Su influencia fue de suma importancia para nosotros y determinó nuestra actitud hacia la vida. Era la persona de la que los jóvenes esperaban recibir las respuestas. Cuando no era así, nos sentíamos muy defraudados, y de nuevo una pregunta terrible volvía a asomar su fea cabeza.



Sofia Gubaidulina

Cuando Shostakovich entró en el Partido en 1960, nuestra desilusión no encontró límites. Qué hizo flaquear a un hombre como él, que nuestro sistema fuera capaz de aplastar a un genio fue para mí algo imposible de aceptar. Nos preguntábamos por qué, ya que coincidía con un momento de mayor distensión política, cuando, por fin, parecía que iba a ser posible conservar la integridad. Shostakovich cayó víctima de la adulación oficial. ¿Por qué tomó esta decisión? Aquello me hizo comprender que un hombre puede soportar el hambre y el aplastamiento político, pero no superar la tentación de la "zanahoria".

Ahora soy consciente de que sus circunstancias vitales eran intolerablemente crueles, más allá de las fuerzas de cualquier persona. Había superado los tormentos más duros, pero cuando se permitió un poco de sosiego, tuvo una debilidad. Pero lo entiendo, porque le veo como el



EMI / Weiss

Shostakovich, 1974

dolor personificado, la encarnación de la tragedia y el terror de nuestros tiempos.

La verdad, creo que la música de Shostakovich llega a un público amplio porque fue capaz de transformar el dolor que sentía tan intensamente en exaltación y luz, capaz de trascender el sufrimiento del mundo. Logró transfigurar el material en una entidad espiritual, al contrario de la música de Prokofiev que carece de los contrastes entre una terrible oscuridad y una luz siempre en expansión. Escuchábamos presos de una especie de exaltación las nuevas obras de Shostakovich. Sus conciertos eran acontecimientos de una importancia no sólo musical sino también política.

Sin embargo, la siguiente generación de músicos mostró una actitud diferente ante la música y la personalidad de Shostakovich. Tenía distintos puntos de referencia y encontró sus propias respuestas. Lo que para nosotros fue dolor hoy es historia.

Sofia Gubaidulina

## PELIGROS REALES

En el otoño de 1962, me llamó Shostakovich y me dijo, "Kirill Petrovich, he escrito una nueva sinfonía, la voy a tocar para unas cuantas personas, y me gustaría que asistiera". Por supuesto, acepté su invitación. Estaban allí Khachaturian, Weinberg y Yuri Levitin, todos compositores y amigos de Shostakovich. Nos explicó que la sinfonía no se atañía a la forma tradicional, que utilizaba un bajo solista y un coro junto con la orquesta. La música utilizaba cinco poemas de Evtushenko publicados a lo largo de los años. Antes de empezar a tocar, Shostakovich nos leyó los poemas. Mientras él tocaba y cantaba la sinfonía, nosotros seguimos la partitura.

El primer movimiento, *Babi Yar*, es un réquiem en honor de los judíos fusilados en Kiev en el otoño de 1941, muy al principio de la guerra. Le sigue *Humor, en la tienda*, que describe a mujeres rusas, heroínas a su manera, que se pasan la vida haciendo cola para conseguir comida. El siguiente poema es *Temores*, que evoca la época estalinista cuando todo el mundo vivía aterrorizado por la NKVD y por la posibilidad de ser arrestado. El último, *Carrera*, sostiene

que no se consigue el prestigio callándose sino que la inmortalidad es para aquellos que levantan la voz y se sacrifican. La *Literaturnaia Gazeta* había publicado recientemente el texto de Evtushenko que se hizo muy popular.

El poema que provocó más conflicto fue, por supuesto, el dedicado a los judíos. Aunque nunca se reconociera oficialmente, el antisemitismo existió en Rusia desde la guerra. Shostakovich estaba muy preocupado por este problema. No era judío, pero simpatizaba con ellos, como lo prueban los múltiples motivos judíos que se encuentran en su música, y me refiero, por ejemplo, a *De la poesía popular judía*, un ciclo de canciones escrito en 1948, durante un periodo de mucho antisemitismo.

La *Sinfonía* me produjo un efecto perturbador. En aquella primera ocasión no se habló de tocarla en público. Pero, dos días más tarde, Shostakovich me llamó para preguntarme, "Kirill Petrovich, si le gustó mi *Sinfonía* y si está de acuerdo, me gustaría que dirigiera el estreno".

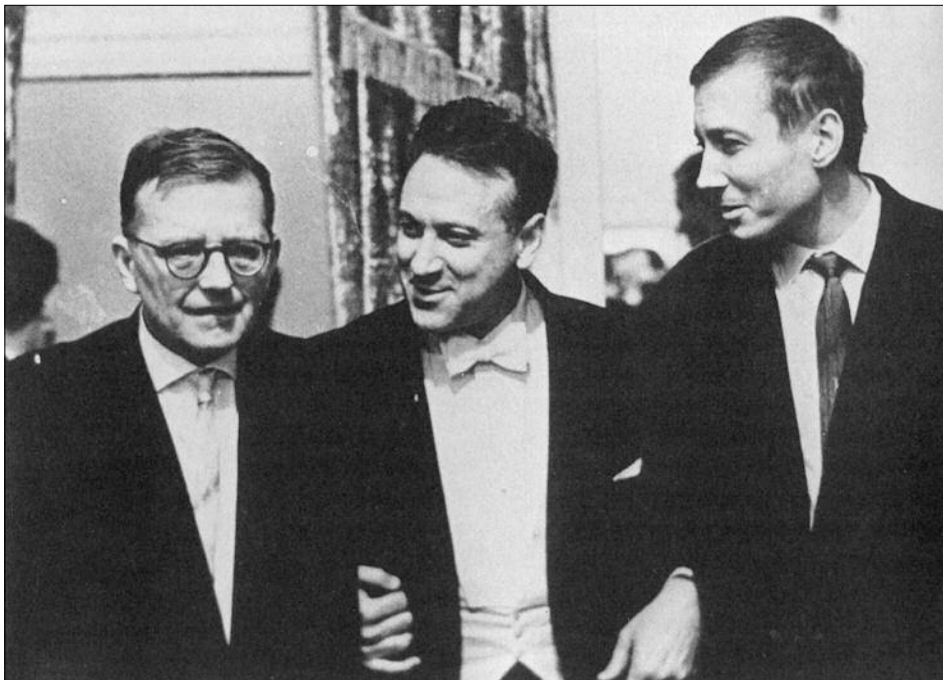
Por supuesto me sentía muy honrado por su petición, y dije que sí sin más. Casi siempre eran Evgeni Mravinski, amigo de Shostakovich, y la Orquesta Filarmónica de Leningrado los que estrenaban sus obras sinfónicas. Me extrañó que las cosas fueran diferentes esta vez.

Más tarde descubrí que Shostakovich había enseñado la partitura a Mravinski, que se negó a tocarla pretextando cualquier bobada. La verdadera razón fue que en aquellos momentos la prensa estaba llena de críticas al poema de Evtushenko. Se decía que Evtushenko había distorsionado la verdad histórica, atribuyendo únicamente a los judíos el derecho a ser víctimas de la guerra, cuando la realidad era que gente de todas las razas, incluyendo a los ucranianos y los rusos, fueron asesinados en Babi Yar. Según los supervivientes, eso era mentira, sólo había judíos. Hubo disputas acaloradas entre los intelectuales, pero estaba claro que todo eso formaba parte de la campaña antisemita. La actitud oficial proclamaba que no se debía hacer resaltar la cuestión judía.

Evidentemente, Mravinski había recibido consignas de arriba para no tocar la sinfonía, y se retiró como un cobarde. Shostakovich se sintió muy dolido.

Shostakovich me invitó a hablar de los detalles del estreno, incluida la elección de un solista<sup>4</sup>. Sugerí a un joven cantante del teatro Bolshoi, Victor Nechipailo. Dimitri Dimitrievich dijo que no le conocía pero si yo le recomendaba no tenía nada en contra. Grinberg me aconsejó buscar a otro cantante para que aprendiera el papel "por si acaso". Propuse a Vitali Gromadski, un joven que trabajaba como solista de la Filarmónica. Unas dos o tres semanas después de que yo hubiera empezado a trabajar con los cantantes, Shostakovich dijo que quería escucharlos. Fuimos los tres y un pianista a ver a Dimitri Dimitrievich. Quedó muy satisfecho con sus interpretaciones y no puso objeción alguna. Solía ser muy discreto y moderado en cuanto a sus críticas, siempre se mostraba agradecido con las personas que tocaban su música y se fiaba de la intuición de los buenos músicos.

En aquella ocasión, ocurrió un pequeño incidente: Gro-



Estreno Sinfonía n°13 con Kirill Kondrashin y Eugeni Evtushenko, 1962

madski, que era un joven amable pero no demasiado inteligente, debió de leer las diatribas contra *Babi Yar* publicadas por la prensa. De repente espetó: "Dimitri Dimitrievich, ¿por qué ha elegido este poema cuando no existe antisemitismo en la Unión Soviética? ¿Por qué escribe sobre eso en su sinfonía?". Shostakovich se alteró muchísimo. Gromadski había tocado un tema espinoso. Casi gritó al contestar, "No, no... Hay, hay antisemitismo en la Unión Soviética. Es un escándalo y debemos combatirlo. Debemos poner el grito en el cielo en contra". Se me quedaron clavadas esas palabras que explican mucho de lo que hay en su obra.

Empezamos a trabajar con la sinfonía. Como siempre comenzamos con ensayos orquestales, sin el coro o el solista. Shostakovich estaba siempre presente. No era necesario hacer correcciones a las partituras de Shostakovich. Sólo hacían falta de vez en cuando unas alteraciones dinámicas menores, y lo normal es que se desarrollasen de por sí. Dimitri Dimitrievich nunca interfirió en mi trabajo. Siempre tenía en la mano una caja de cigarrillos rusos (*papirosti*)<sup>5</sup> donde anotaba todo lo que quería decirme después. Recuerdo con gran orgullo lo que me dijo, "Kirill Petrovich, es usted un hombre con quien trabajar es difícil. ¿En el mismo momento en que estoy anotando una cuestión, ya les está hablando de ella a los músicos!".

De vez en cuando yo paraba la orquesta y preguntaba desde el escenario: "¿Dimitri Dimitrievich, quiere hacer algún comentario?". "Nada, nada, está todo bien", solía contestar.

Sólo una vez lo hizo: "Kirill Petrovich, en el último movimiento los segundos violines tienen una modulación de la bemol a si bemol. Es muy hermosa. Podría resaltarla un poco más?". Fue la única corrección que hizo.

Entretanto me llegaron noticias de que en los círculos de personas importantes del Partido y en el Ministerio de Cultura, varios funcionarios estaban alarmados con el rumor de que Shostakovich había escrito una sinfonía sobre los judíos. Todos esperaban el estreno, el 18 de diciembre de 1962. Me aseguré de que los dos cantantes ensayaran con la orquesta para estar preparados para cualquier eventualidad.

El día antes, Khrushov había ofrecido una recepción a los intelectuales moscovitas, en la que, a su modo intemperante, intentó coaccionar a la comunidad artística. La recepción significó el final del *Desbielo*. Shostakovich, con su mala suerte,



era siempre la primera víctima de estos cambios, al igual que le pasó en 1936, en 1948 y, de nuevo, en 1962.

Poco antes de escribir esa sinfonía, que dio tanto que hablar acerca de “errores ideológicos”, Shostakovich había ingresado en el Partido Comunista. Sé que se sabía que el secretario del Partido en el distrito dijo más tarde: “Es un ultraje. Permitimos a Shostakovich ingresar en el Partido y luego se nos presenta con una sinfonía sobre los judíos”.

Como el asunto de la *Decimotercera Sinfonía* era conflictivo, la víspera del estreno se emitió una orden para evitarlo. Sin embargo, las autoridades realmente tenían miedo de prohibir la sinfonía. Al día siguiente, a las diez de la mañana, debíamos empezar el ensayo general. El ambiente era muy tenso y Shostakovich estaba extremadamente nervioso. Durante los días anteriores algunas caras desconocidas se habían asomado por la sala pero nadie hacía mucho caso, porque había muchos músicos y gente interesada que quería asistir a los ensayos.

El cantante del concierto iba a ser Nechipailo. Alrededor de las diez menos cuarto llamó para decir que estaba enfermo y no podía cantar. Creo que eso se debió a las presiones que había recibido<sup>6</sup>. Nos pusimos a buscar a Gromadski que vivía lejos del centro y no tenía teléfono. Como no iba a cantar aquella noche, nadie sabía si pensaba asistir al concierto y, mucho menos, al ensayo.

Pero unos veinte minutos más tarde apareció Gromadski. Por suerte había decidido venir para escuchar el último ensayo. Le dijimos que tenía que ensayar inmediatamente y cantar aquella tarde. Años atrás había sido marinero y era un hombre valiente. Así que salió a escena y empezamos el ensayo. Naturalmente cometió unos errores, ya que no estaba tan preparado como el otro solista. Al terminar el primer movimiento, el gerente de la orquesta apareció en el escenario y dijo, “Kirill Petrovich, al teléfono”.

Interrumpí el ensayo y fui a la sala de artistas donde estaba el teléfono. Me llamaba Georgi Popov, el Ministro de Cultura de la República Rusa.

“¿Kirill Petrovich, ¿qué tal anda de salud?”.

Esa supuesta cortesía interesándose por mi salud no era más que el típico ardid que utilizaban los burócratas. Siempre empezaban con algo totalmente irrelevante, la salud de uno o el tiempo.

“Muy bien”, contesté.

Luego percibí un tono de amenaza.

“¿Algo que pudiera impedir que dirigiera esta noche?”.

“Nada, estoy en plena forma”.

Aunque me di cuenta desde el principio de su intención, seguí adelante como si no tuviera idea de nada. Después se hizo un silencio.

Preguntó: “¿Tiene alguna duda política en relación a *Babi Yar*?”.

Respondí: “Ninguna. Creo que es una obra muy oportuna y muy importante”.

Otra vez silencio. Luego dijo: “Déme su opinión de experto: ¿Se puede interpretar la sinfonía sin el primer movimiento?”.

Le contesté: “Es totalmente imposible. En primer lugar, distorsionaría la forma de la obra; en segundo, todo el mundo sabe que en el primer movimiento se encuentra *Babi Yar*. Si lo eliminamos va a provocar una reacción poco deseable”.

Silencio de nuevo.

Y al fin: “Bueno, haga lo que le parezca”.

Después de la llamada, volví al ensayo sin mencionar la conversación a Shostakovich. El estreno fue un éxito y por poco provocó una manifestación política. Al final del primer movimiento el público empezó a aplaudir y gritar histéricamente. Tal como estaban las cosas, el ambiente estaba de por sí lo bastante tenso, así que hice unos gestos para

que el público se calmara. Empezamos a tocar el segundo movimiento enseguida para no poner a Shostakovich en una posición incómoda.

Interpretamos la *Sinfonía* dos veces. Luego se anunció que habría un tercer concierto el 15 de enero de 1963. Hasta ese momento Evtushenko no había dejado de alabar todo lo que Shostakovich y yo estábamos haciendo. Luego, alrededor del Año Nuevo, Evtushenko, siempre ávido de notoriedad, decidió publicar una segunda versión de *Babi Yar* en la *Literaturnaia Gazeta*. Sería difícil llamar a esta segunda versión poesía, era sólo una combinación de rimas. El poema era el doble de largo porque había introducido versos sobre el papel del pueblo y del Partido rusos. Quería asegurarse que quedara claro que había tomado en serio las críticas de las autoridades.

Shostakovich me pidió que le visitara. Estaba muy desconcertado. Dijo algo así como “Lo que ha hecho Evtushenko no está bien. El poema pertenece a nosotros dos, me he convertido en una especie de coautor. Al menos podía haberme avisado de que iba a hacer estos cambios. ¿Y ahora qué puedo hacer? Si pongo música a la nueva versión tendré que cambiar toda la sinfonía. Obviamente no puedo hacerlo. Pero ya me han hecho saber que no se permitirán interpretaciones de la sinfonía tal como está ahora. Evtushenko ha respondido a los que le critican, pero yo no”.

Después de pensarlo mucho, Shostakovich decidió no cambiar su música, sólo unos pocos versos del texto. Pero después la sinfonía fue víctima de una campaña organizada de silencio —un silencio positivamente ensordecedor. Después de los primeros dos conciertos, la obra fue prohibida durante cinco años<sup>7</sup>. Por supuesto, no hubo prohibición oficial, se decía simplemente: “Recomendamos que no se toque esa obra”.

Se dejaba la decisión final en manos de cada uno, pero que Dios te ayudara si ibas en contra de esa recomendación.

### Kirill Kondrashin

<sup>1</sup> Los Demócratas Constitucionales, conocidos como el Partido de los Cadetes, eran partidarios de la idea de una monarquía constitucional parecida a la de Gran Bretaña. Los *oktiabristi* tomaron el nombre del Manifiesto de octubre de 1905, en el que el Zar Nicolás permitió un parlamento elegido, la Duma, y garantizó los derechos civiles de sus ciudadanos.

<sup>2</sup> Traducido también por Murió en la penosa esclavitud, o Atormentado por la falta de libertad.

<sup>3</sup> También vale la pena recordar que Shostakovich fue uno de los firmantes de una carta al Comité Central exigiendo que permitieran a Solzhenitsin llevar una vida normal y se le garantizaran las condiciones de trabajo adecuadas.

<sup>4</sup> Galina Vishnevskaja cuenta cómo a petición de Shostakovich se presentó a Alexander Vedernikov, el bajo del Teatro Bolshoi. Aunque al principio estaba encantado con el encargo, se retiró rápidamente al darse cuenta de la naturaleza arriesgada de los textos. Solo entonces se pidió a Nechipailo que cantara la parte solista.

<sup>5</sup> Cigarrillos rusos con un filtro de cartón hueco.

<sup>6</sup> En su relato de los mismos acontecimientos, Galina Vishnevskaja absuelve a Nechipailo de la culpa. Había recibido una orden de última hora de cantar aquella noche en el Teatro Bolshoi como sustituto del cantante de turno que se había “puesto enfermo”, sin duda obligado por el Partido.

<sup>7</sup> Kondrashin exagera un poco. La realidad es que hubo dos interpretaciones de la *Decimotercera Sinfonía* con el texto revisado en Moscú en febrero de 1963. Poco después, Vitali Kataiev dirigió la *Sinfonía* en Minsk usando el antiguo texto. Hubo otras interpretaciones fuera de Moscú, en Gorki en diciembre de 1965, y en Novosibirsk y Leningrado en 1966.

# UNA DISCOGRAFÍA ABUNDANTE

Cuando llevo muy adelantado este trabajito, que tiene tela marinera, leo a Juan Cueto: “Un día contarán así la Gran Mutación: cuando dejamos de consumir cine en salas, escuchar música en cedés y ver la tele en el tresillo” (*El País*, 3 de septiembre). Según eso, ¿qué hago yo aquí relacionando discos, comentando discos, historiando discos, recomendando discos y urgiéndoles a ustedes a que se hagan con tales y cuales discos? ¿Será que uno es una antigualla? No sé, habrá que hacer como si el Apocalipsis discográfico no fuera a tener lugar, ni se fuera a producir la Gran Mutación. En fin, por ser tan antiguo, puede uno mirar hacia atrás, sin ira. La historia reclama sus derechos: yo estuve ahí primero, yo desbrocé camino, yo hice aficionados, yo di a conocer... Pero los discos recientes y reeditados tienen preferencia porque son los más accesibles

## Curiosos

Empezamos por unos cuantos discos curiosos, cuatro de ellos visuales. Los dos primeros recogen de todo. *Shostakovich por él mismo* incluye registros antiguos del camarada Dimitri Dimitrievich, con grandes amigos, entre ellos su discípulo y espléndido compositor de origen polaco judío, Moishei Vainberg. No contiene referencias de enorme altura, pero lógicamente posee el sabor de lo auténtico.

Atención a tres interesantísimos DVDs. Bernstein, unos cuantos años antes de morir, nos habla de Shostakovich, y lo interpreta con la Filarmónica de Viena. Un placer oírle. Se dirige a todos, para que todos le comprendan. En ningún momento nos habla de cuestiones técnicas, sino del sentido de estas dos obras breves, heterodoxas, extrañas dentro del corpus del compositor. *Shostakovich contra Stalin* es una película documental de Larry Weinstein con un sentido político evidente en el título. Pasaron aquellos años, muy distantes, en los que un jurado del premio Kussevitzi podía vetar una obra de Shostakovich por lo mal que estaban los derechos humanos en la URSS; esto es, por identificar a Dimitri como el compositor oficial del sistema. Hoy sabemos muchas cosas que antes, cuando empezábamos a atesorar discos de Shostakovich, no podíamos ni pensar. Disfruta este DVD del concurso de Valeri Gergiev al frente de su Orquesta, la del Kírov-Mariinski, y la de la Radio de Holanda. Y, desde luego, tiene mucha foto fija en la que aparecen ambos “contendientes” y muchos otros. En fin, *Sonata para viola* es un documental de enorme interés informativo y cinematográfico, un film salvado de la quema hace 25 años y que parte, como ya hemos reseñado aquí, de esa obra final, del momento en el que murió Shostakovich aquel verano de 1975, que muchos recordamos perfectamente. Aunque entonces conociéramos poco la obra inmensa de este enorme creador de sonidos. Hemos comentado este DVD aquí este mismo año.

## Integrales de las sinfonías

Lo que primero conocimos de Shostakovich fue tal o cual sinfonía. Normalmente, la *Quinta*. Después, vinieron las demás. Teníamos de este compositor una idea parcial, esto es, equivocada. Por ejemplo: qué magnífica es la *Quinta Sinfonía* en sus tres primeros movimientos; lástima que luego venga ese Finale con las masas tomando el palacio de no sé dónde, una concesión al aparato, pobre Dimitri, él mismo estropeó la sinfonía. Pero un buen día apareció por

aquí Mravinski con la Filarmónica de Leningrado, y nos enseñó que estábamos en un error. Escuchamos aquel Finale en el Real y nos quedamos tiesos. “Era esto, era esto”. Desde ese momento, los discos los escuchamos de otra manera. Para escuchar discos bien a menudo es importante haber escuchado esa obra en vivo, sobre todo si descubre sentidos terribles de una partitura; no necesariamente ocultos, sólo terribles. En fin, nuestro mundo sinfónico se ensanchaba. En los 70, se ensanchó un poco. En los 80 empezó la eclosión, que ahora culmina de manera abrumadora con la oferta del centenario. Pero eso ocurrió con este compositor y con otros muchos, porque la sociedad de consumo alcanzó cierto nivel entonces, y la demanda cultural llegó a ápices antes desconocidos; no sabemos qué puede suceder en el futuro, no porque dejemos de escuchar cedés, sino porque los públicos parecen no renovarse. Caramba, de nuevo el Apocalipsis. Basta.

Hay muchas, muchísimas sinfonías. Sorprende que para este año 2006 todavía se esperen dos integrales, las de Maxim Shostakovich en Praga y la de Oleg Caetani en Milán. Nada sabemos de ellas todavía, pero están al caer, y así lo indicamos. Pero casi sorprende más que no se reedite el ciclo de Rozhdestvenski, que era de Melodia, que fue de Olympia, sello desaparecido, y que ahora parece que sería de Chant du Monde, o de BMG. Llega el impresionante ciclo de Mariss Jansons, con ocho orquestas, y grabado a los largo de dos décadas. Pero nada más llegar a Ámsterdam, Jansons graba de nuevo la *Séptima* (ver más adelante); insaciable, este hombre, en eso se parece a Neeme Järvi. Pero ahí tenemos a nuestra disposición la vieja e insuperable integral de Kondrashin con Moscú, así como la reciente y esplendorosa de Kitaienko con Colonia. Les siguen de cerca dos integrales muy bellas, muy rigurosas, muy llenas de vida, la de Barshai, gran amigo y colaborador de Shostakovich, con la WDR; y la de Haitink con la Filarmónica de Londres y la del Concertgebouw de Ámsterdam.

Sí, desde luego, estamos contando la historia al revés. En cuanto a integrales, y al margen de sinfonías concretas, el pionero fue Kondrashin, que tarda una década y media en grabar la integral, con el compositor todavía vivo, ahí, ante él, hasta el último momento; adviértase que el registro de la *Quince* es de 1975. Recuerdo los cuatro álbumes de LPs que trajo aquí Hispavox; fue la consagración, la indicación de que Shostakovich era un indiscutible, aunque todavía no veíamos claro si tal o cual sinfonía no era demasiado obediente al aparato, y todo eso. Al despiste ayudaban las notas soviéticas traducidas; lástima que ya no tengo esos discos, daría algo por volver a leer aquello, era neostalinismo de tiempos de Brezhnev, inefable. En fin, nadie ha podido superar a Kondrashin, al margen de que Kitaienko, o Jansons, o algún otro “pueda con él” en tal o cual obra. Siguió Haitink, en un momento en que apostar por Shostakovich era un riesgo, porque era un valor importante, pero todavía no era ni indiscutible ni tan gigantesco como lo vemos hoy; sí, así eran las cosas hace 30 años, recién fallecido Dimitri. Los discos fueron llegando poco a poco, en formato LP y con unas portadas de antología, mucho *pop* soviético, por decirlo así. En fin, Haitink grabó a todos los sinfonistas, así que se podía pensar que Shostakovich no iba a faltar. Siguió muy de cerca al holandés el soviético Gennadi Rozhdestvenski, gran amigo del compositor, que ha grabado todo o casi todo lo compuesto por Shostakovich para orquesta, para escena, para cine, qué sé yo. Y

acaso le superó en cuanto a resultados, en general, y al margen de momentos concretos a favor de Haitink, de los que ya hemos hablado en estas páginas (jese *Catorce*, madre mía!). Vienen después un montón de años sin integrales, hasta que acaece el bendito diluvio de ahora mismo.

### Ciclos sinfónicos incompletos

El medio ciclo Mravinski es de una importancia excepcional. Es una verdadera lástima que al director de la Filarmónica de Leningrado no le grabasen todas las sinfonías de Shostakovich, porque entonces estaríamos ante el ciclo de los ciclos. Es una lástima que Mravinski y Shostakovich terminaran su amistad abruptamente. Desde luego, este ciclo no excluye grabaciones de sinfonías concretas en otros momentos, y más adelante reseñamos algunas de ellas. Kurt Sanderling grabó con la Sinfónica de Berlín (Este) seis sinfonías para el sello Eterna, de la antigua RDA (ahora, Berlin Classics). Una joya, con momentos de altura insuperable, como los movimientos lentos de la *Quince*. También es una lástima que no haya más registros del Shostakovich sinfónico de este directorazo. Plenamente recomendable. El ciclo de Neeme Järvi con la Nacional de Escocia para Chandos (que no se limitaba a las sinfonías) se vio truncado a finales de los ochenta. Puede decirse que lo ha continuado con la Orquesta de Gotemburgo en Deutsche Grammophon, y así vemos más tarde algunas sinfonías sueltas. Es un ciclo vigoroso, lleno de rigor, con esa sabiduría todo terreno de este director prolífico y generoso.

Hay otro ciclo también en marcha, pero hasta el momento sólo tenemos tres discos. Es un ciclo curioso, con una misma orquesta, la Nacional de Rusia, y con un director distinto en cada ocasión. Las relacionamos en las sinfonías sueltas, pero son las siguientes: *Primera* y *Sexta* por Jurowski, una auténtica maravilla; *Octava* por Berglund, que ataca de nuevo, y ataca muy bien; y *Undécima* por Pletnev, en una lectura escalofriante de esta obra que cada vez provoca más a los directores. Este ciclo promete muchísimo.

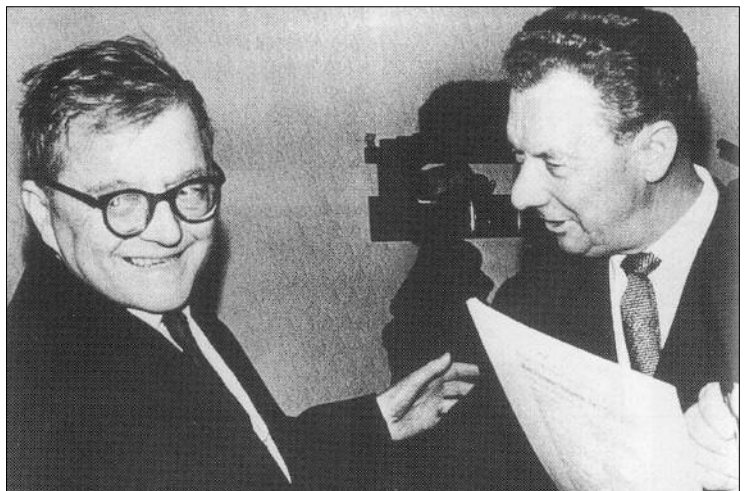
### Sinfonías una a una

Un vistazo a las interpretaciones de cada sinfonía permite hacerse una idea histórica de la llegada de Shostakovich al disco, en especial al disco occidental. Hemos preferido no recomendar viejas grabaciones, salvo que nos conste que están disponibles en reediciones de los últimos años. Sorprende lo temprano del registro de Stokowski, con Filadelfia, de la *Primera Sinfonía*. No ha de sorprender que la *Cuarta* tarde tanto en llegar; es que estuvo en un cajón durante dos décadas, por razones que ya hemos explicado en alguna ocasión. Dos maestros recogen el fragmento desechado no se sabe por qué por el propio Shostakovich; son Rostropovich en el bello álbum de Andante, un libro disco de los que acostumbra este sello; y Oleg Caetani, en una de las pocas entregas que hemos oído de esta integral que está al caer.

*Quinta* y *Séptima* se llevan la parte del león, pero la verdad es que hemos hecho un expurgo especial con la enorme cantidad de referencias de estas obras; con lo que otras parecen tan grabadas o más que éstas, y no es así. En cuanto a la *Séptima*, ahí tienen a Toscanini, en 1942: fue él quien se llevó el gato al agua, quien consiguió estrenar en Occidente la obra del compositor por antonomasia del gran aliado bélico en ese momento. Toscanini, además, era un militante del antifascismo, y el mensaje explícito de la *Leningrado*, la ciudad mártir (una de ellas) le encendía

especialmente. Hay sinfonías que se graban cada vez más, como la *Octava*, que es una de las “de guerra”; de ella, tiene Mravinski tres referencias: la de 1947, la de 1961 y la de 1982, esta última distribuida en Occidente por Philips; las tres son esplendorosas, turbadoras, pero la de 1982 es realmente milagrosa, es algo más que una referencia absoluta. Adviértase que las “extrañas”, “breves” y supuestamente “deformes” *Sinfonías n.ºs 6 y 9* están muy bien representadas en la discografía. La *Novena*, sin embargo, no goza del favor de demasiadas batutas, acaso porque disimula su grandeza, o quién sabe si disimula un descenso a los infiernos; parece ligera, parece poca cosa. Y sin embargo...

Ojo con la *Décima*, que tanto le gustaba a Karajan, que la grabó con la Filarmónica de Berlín en dos ocasiones. Adviértase la prisa que se dan Kurtz, Mitropoulos, Konwitschny y Svetlanov en grabarla, nada más salir de las manos del compositor. Sorprende tanto lo de Kurtz, que estamos por pensar que la fecha de grabación que pone el disco acaso sea errónea. Acaso. Hay varias referencias que no merece la pena comentar, porque ya está bien de utilizar adjetivos y adverbios ponderativos, caramba. Ojo a Ormandy en la *Décima*, también algo temprano, ahora en un CD reeditado hace poco por Sony, junto con una



Shostakovich y su amigo inglés, el compositor Benjamin Britten

espléndida *Cuarta*. Pero señalaría con especial cuidado y cariño el doble álbum de Berlin Classics, en el que Konwitschny dirige *Décima* y *Undécima* a dos orquestas de la Alemania oriental, las de Leipzig y Dresde. Las *Sinfonías Trece* y *Catorce* son cosa aparte, y por su complejidad de efectivos y solistas han tenido menos grabaciones. La *Catorce*, en rigor, es un ciclo de canciones, además de una de las obras cumbre de este maravilloso compositor. Ahí está Britten, que ya era amigo de Dimitri, de Galina, de Slava, y ahí está Galina cantando, claro está. Pero la *Catorce* insuperable es la de Rudolf Barshai, un montón de años antes de su ciclo con la WDR; una de esas maravillas que no se han reeditado, o eso creemos. La obra estaba calentita, recién salida, y Barshai había sustituido a Mravinski en el corazón de Dimitri. No le defraudó. Al lado, excelentes, Ormandy y Bernstein, pero también algunos recientes, como Wigglesworth y Rattle, directores que insisten en Shostakovich y se unen a la relación de veteranos de más arriba. En fin, la *Quince* tiene de nuevo a Mravinski, indiscutible; a un Rostropovich muy reciente, espléndido, en el disco ya mencionado de Andante, con la *Cuarta*. Y, en fin, a Maxim, al que no hemos mencionado apenas hasta ahora, pero que recorre algunas sinfonías de su padre con especial conocimiento y criterio, con indiscutible dramatismo, con fuerza, con inspiración. Maxim grabó en la URSS y ha grabado en Occi-



dente varias obras no sinfónicas de su padre, y lo ha hecho con gran altura. Pero ahora esperamos la integral checa de las sinfonías, precisamente. Será el remate, o eso es posible creer.

### Otras obras para orquesta

Tienen considerable interés las llamadas *Sinfonías de cámara* o *Sinfonías para cuerdas*, transcritas por Barshai a partir de varios cuartetos de cuerda. Y gozan cada vez de mayor aceptación. De la relación que se propone, hay que advertir que sólo la más reciente contempla la grabación de las hasta ahora cinco transcripciones de Barshai, y es la de Brilliant. Porque también es muy reciente la transcripción del *Cuarteto n.º 1*, op. 49. Hay donde elegir, y cualquiera es de garantía. Llamemos la atención sobre el arreglo de Misha Rachlevski del *Cuarteto n.º 15*, que denomina *Réquiem para cuerda*.

En cuanto a las suites, distingamos entre las llamadas *Suites* de ballet o series de danzas sin necesaria procedencia del teatro; *Suites* de los ballets, que son resumen de obras concretas destinadas al escenario (*La edad de oro*, *El perno*); y las llamadas *Suites de jazz*, aunque en el caso de la segunda hay confusión de título en cuanto a la *Suite para promenade orchestra*, o en castizo, *Suite para orquesta de variedades*. Es justo reconocer que, aunque no fue el primero, sí fue Chailly el que destapó las llamadas *Suites de jazz* (con el matiz de la segunda, sí) en su registro de 1991 para Decca; hasta ese momento, eso era poco menos que música desconocida. Atención, la llamada *Suite de ballet n.º 5* es, en realidad, una suite del ballet *El perno*. ¿Acaso el propio Shostakovich fomentaba la confusión? En fin, ahí tienen ustedes donde elegir, y en pequeña medida tienen alguna perspectiva histórica, en especial los registros de Alexander Gauk.

La música de películas era un género que el compositor no apreciaba gran cosa, pero para el que trabajó muchísimo, y muy bien. Atención a algunas joyitas de una música que no figura entre lo mayor o lo mejor de nuestro músico: el *Hamlet* de Herrmann, inencontrable, pieza importante de un director especializado como compositor precisamente en el cine; *El cura y Balda* op. 36, música simple, sencilla, festiva, tanto en la versión de Rozhdestvenski como en la muy reciente de Thomas Sanderling. Dimitri Iablonski se perfila como director importante para Shostakovich, aunque no todavía en lo sinfónico. Su *Hamlet* para Naxos tiene, además, una virtud: es la primera grabación completa de la partitura que se publicó.

### Obras concertantes

La música concertante tiene especialísimo interés tanto por el nivel muy elevado de esas seis propuestas como por el interés que han despertado en virtuosos y en conjuntos en todo momento y en todas partes. Adviértase que la relación de nombres lo dice todo muy a menudo. Por ejemplo, en el *Concierto para piano con trompeta* op. 35, obra que por alguna razón parece atraer más a los artistas que el *Op. 102*. El propio Shostakovich, tanto en Rusia como de “enviado especial” en Francia en épocas ya jrushevianas, defiende su partitura relativamente juvenil, con gracia, con fuerza, pero otros lo hacen con mayor efectividad. Aparte del recorrido histórico, con curiosidades espléndidas como las de oír a



Estreno de la *Decimocuarta Sinfonía* de Dimitri Shostakovich con Galina Vishnevskaya, Mark Reshetin, Rudolf Barshai y miembros de la Orquesta de Cámara de Moscú, 1968

Previn de pianista acompañado por Bernstein, yo recomendaría detenerse en los registros menos lejanos, como el de Leonskaia, el de Hamelin, el de Uhling, como muestra de que pese a los nombres abrumadores del pasado todavía hoy, o anteayer, sigue viva la llama del Shostakovich concertante. Acaso cada vez más. El *Concierto n.º 2*, op. 102, presenta curiosidades semejantes de alto nivel: de nuevo Shostakovich al piano; de nuevo Bernstein acompañando, pero ahora también de pianista, una gozada; Eugène List, en ambos conciertos, acompañado por Maxim, un acierto; y los tres “modernos” que ya hemos mencionado antes, en dobletes acertadísimos. Sorprende en este repertorio la ausencia de Richter, sobre todo en contraste con la presencia de Rostropovich en los dos *Conciertos para chelo* (ver más abajo).

Se graba cada vez más el *Concierto para violín*, que primero fue *Op. 77* y que se convirtió en *Op. 99* tras algunos cambios (como si el compositor considerara que son dos obras distintas); de nuevo ocurre como antes, se graba más que el *Op. 129*. El paisaje histórico lo domina ampliamente David Oistrach. No sorprende tanto que estén algunos de los grandísimos (Kogan, Mordkovich) como que falten algunos virtuosos que no tendrían que haberse perdido este repertorio. Les llamo la atención sobre esos tres espléndidos violinistas, dos mujeres y un hombre, que grabaron el *Op. 99* en 2005; atención, sin duda no fueron los únicos. Cualquiera de esas tres referencias (Chang, Josefowicz, Hope) es de plena garantía, como lo son sus acompañamientos y el magnífico sonido con que nos llegan sus propuestas. Añádasele dos inmediatamente anteriores, Jashatrian y Masur en Radio France, Skride y Janowski en Radio Berlín, y nos haremos una idea del favor de que goza esta obra y de la gran altura de las interpretaciones que merece. Atención: aparte de algunos históricos parece que no hay demasiados deseos de hacer doblete, de tocar también el *Op. 129*. Entre esos recientísimos que señalábamos, repiten Jashatrian y Hope, pero no los demás. Acaso esperan, y también nosotros debamos esperar.

En los *Conciertos de violonchelo* se repite esa curiosa preferencia por el primero de ellos, el *Op. 107*, en detrimento del *Op. 126*. Pocas repeticiones, desde luego. Rostropovich repite porque defendió la obra del compositor desde muy pronto, y donde se terciara. Lo ha seguido haciendo como director, y hasta al piano. En algún momento de los

70, mucho después de grabarlo con Ormandy, registraba Rostropovich el *Op. 107* con Rozhdestvenski, el director amigo con el que romperá por cuestiones de raíz política unos cuantos años después. Una referencia, un documento, todo a la vez. Tanto Rostropovich como Rozhdestvenski parecen luchar por ser uno más campeón de Dimitri que el otro. Atención al contraste entre los abundantes e ilustres nombres para el *Op. 107* (Fournier, Sádlo, Tortelier, Yo Yo Ma, Harrell) que no repiten en el *Op. 126*, y que dejan de aquél lecturas insuperables. Pero hay nombres importantes que sí repiten, como Misha Maiski, Natalia Gutman o Heinrich Schiff. Atención a esa referencia reciente de Han-Na Chang, del año pasado. Aunque el tiempo pasado fuera muy propicio a referencias absolutas, hoy no tenemos razones para la queja, todo lo contrario.

## Las óperas

No hablaremos de ninguna referencia de la ópera *Katerina Ismailova*, versión revisada y aceptada en la época de Jrushev de *Lady Macbeth de Mtsensk*. Excepto de la película, que es extraordinaria. Había dos registros, uno dirigido por G. Provatorov (Teatro Stanislavski, 1965, Melodía) y otro por Stepan Turchak (Kiev, 1985, Melodía). En Madrid vimos una *Katerina Ismailova* en la Zarzuela (1979) precisamente dirigida por Stepan Turchak y con la misma compañía, pero distintos cantantes que en el registro. Fue un acontecimiento. Limitado, sin duda, pero un auténtico acontecimiento. Ahora bien, ese mismo año Rostropovich, ya en el exilio, graba con Galina y Gedda la primera gran referencia de la auténtica versión de esta obra. Y eso fue un acontecimiento mundial. Recuerdo también lo que supuso la aparición en España en 1977 de la primera versión de *La nariz* (Melodía/Hispavox), grabada por Rozhdestvenski el año anterior a partir de una puesta en escena moscovita estrenada todavía en vida de Shostakovich. Qué maravilla, qué agilidad, qué vitalidad. Vanguardia, clamaba Pérez de Arteaga en un artículo memorable. Calmadas un poco las aguas, normalizado ya en parte el repertorio operístico de este compositor (repertorio truncado por lo que sabemos, qué no habría hecho Dimitri en el teatro sin la condena de 1936), pasaron doce años y Chung, en La Bastilla, grabó una lectura que, *bélas*, superaba a la de Rostropovich, que parecía insuperable. Para remate, acaba de aparecer una referencia visual espléndida del Liceu de Barcelona, dirigida para la escena por Stein Finge, bien dirigida y bien cantada, aunque en lo sonoro no supere a La Bastilla; eso sí, además a un precio especialmente asequible. Por otra parte, en formato visual tenemos dos maravillas, una soviética y otra checa. La soviética es de época de Brezhnev, pero resultado de un plan "tolerante" de tiempos de Jrushev, cuando se decidió permitir que esta obra se recuperase. Es un excelente film de Mijail Shapiro, de unos 100 minutos (40-45 menos que el original total), con los cortes y edulcoraciones sabidos, pero con Galina al frente; ella canta y actúa, menuda es, pero el

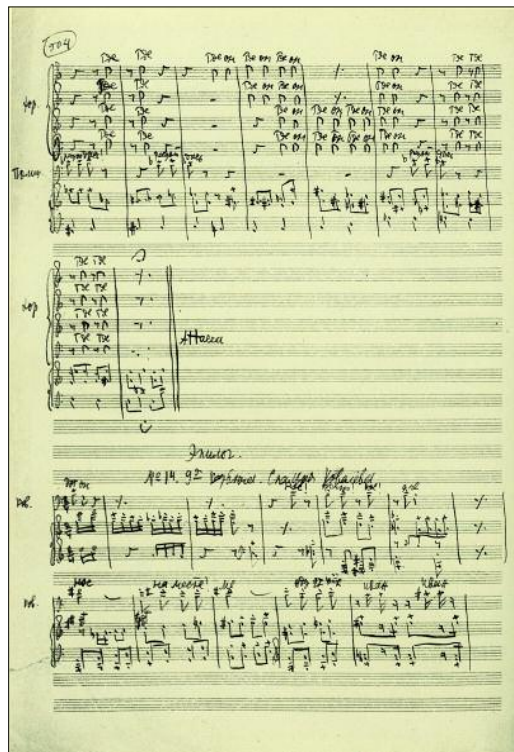
resto del reparto está en play back. La producción checa es un film de Peter Weigl en *play back* a partir del registro de Rostropovich, pero ya es de época postcomunista. Este film también prescinde de sus buenos 45 minutos, y gusta en ciertas escenas de rozar la pornografía que intuyó el equipo capitaneado por Stalin que vio la ópera en enero de 1936. La belleza de los protagonistas checos que doblan a los cantantes es incluso excesiva: qué guapos son, madre mía. El film de Shapiro se ha proyectado en la Filmoteca Española. El de Weigl lo dieron por televisión en Cataluña, TV3. Lástima que ambos filmes sean hoy inencontrables; ¿no los traerá el centenario? Eso sí, hay que darle la razón a Dimitri: no se oye la orquesta en el film de Shapiro, y eso es lamentable; pero el film sigue siendo excelente. No podemos detenernos en los repartos, que siempre son de alto nivel, al margen de tal o cual fallo. Atención, Kotschergra está en

todas partes: en Kiev, en La Bastilla y en el Liceu.

## Canciones

Dejamos para el final la intimidad, un ámbito en el que Shostakovich se movió siempre especialmente bien. Acaso porque tuvo que retirarse a la intimidad (la canción, el cuarteto de cuerda, las otras piezas de cámara) una vez que le echaron de los escenarios, donde uno queda demasiado expuesto. Además, andando el tiempo, llegaron los jóvenes que le quisieron, le apoyaron y tocaron sus obras: Richter, Rozhdestvenski, Galina, Rostropovich, ya saben. Y eso le llevó a componer más obras de cámara y pianísticas, y canciones, y todo eso.

Confieso mi debilidad por el corpus de canciones de Dimitri, en especial por los últimos ciclos (*Opp. 109, 121, 127, 143, 145 y 146*), y por algunas piezas concretas, como el *Prólogo a mis obras completas op. 123*, que tiene tela marinera. U otros ciclos, como el *Judío op. 79*. Habría que añadir la *Sinfonía n° 14*, que en rigor es un ciclo de canciones impresionante e insuperable, ya lo hemos dicho. Shostakovich le echó valor para componer sobre temas judíos en aquel momento, o para sacar poesías de la malditísima Marina Tsvietaieva o el maldito Blok, mas también para los textos de la revista *Krokodil*, o incluso para sus *Sátiras*, que aparecen como "escenas del pasado" porque así se lo recomendó Galina, no fueran a buscarse "enemistadas" innecesarias. Ahora bien, hay una obra vocal de casi 20 minutos, que en rigor es una canción larga con apoyatura de coro juvenil y de instrumentos, que es una maravilla. Es el *Rayók antiformalista* (*Pequeña gloria antiformalista*), sin número de opus, obra secreta, que estaba en un cajón, en la que se venga Dimitri de todos aquellos cabrones que le hicieron la vida imposible y tantas veces le hicieron creer que lo iban a ajusticiar. Cuánto humor terrible, a la rusa, hay en el *Rayók*. Y qué poquitas grabaciones hay. Junto a nuestras recomendaciones encendidas (yo lo recomendaría todo, caramba), recomiendo las dos versiones que conocemos del *Rayók*, la del ciclo de Delos y la de Moshalov con Spivakov. El ciclo de Delos, por lo demás, es modélico; aunque completísimo, no está solo, ni mucho



Autógrafo de la partitura de *La nariz*

menos. Hay cosas espléndidas, pero no podemos sino colorearlas; eso sí, señalaré un CD doble de hace poco, el de Alpha con Smirnova, Schoonderwoerd y otros: sensacional, y no se limita a las canciones, sino que contiene también piezas de cámara.

Añadamos aquí la terrible, espeluznante *La ejecución de Stepan Razin*, de la que localizamos tres referencias. Es asequible la de Vogel, que tiene bastante interés; es asequible la de Naxos, que nos parece superior; no es asequible, lamentablemente, la de Chant du Monde, desaparecida hasta nueva orden, y que es superior a todas.

## Piano

El gran monumento pianístico de Shostakovich lo constituyen los *24 Preludios y fugas op. 87*. Los dos registros de Tatiana Nikolaieva son la propuesta canónica, magistral, insuperable. La primera, de comienzos de los 60, es inencontrable en este momento, porque por su sonido precario se ha visto sustituida en varios sellos por el de 1987. Las otras referencias son suficientes, incluida la medida y templada de Ashkenazi, o la juvenil y sugerente de Petrushanski. Lástima que Richter no los grabara todos, pero su antología de 1963 es una maravilla.

En las *Sonatas*, destacan Postnikova y, a cierta distancia, Petrushanski, pero los otros tres son también de plena garantía por su alto nivel. Lilia Zilberstein, muy joven entonces, conseguía una *Primera Sonata* que era todo un lujo en un CD dedicado a Rachmaninov. Algunos nombres de la *Segunda* son indiscutibles: Gilels, Yudina (resucitadas sus grabaciones al cabo de los años), Berman, Ashkenazi y, desde luego, Nikolaieva.

## Cámara

En lo que se refiere a los cuartetos de cuerda, recordará el lector un reciente artículo sobre tres de las integrales. No vamos a insistir. Creemos que la referencia mayor es Emerson, pero Borodin, Fitzwilliam, Shostakovich y Brodsky son de lo mejorcito que hay en este mundo, y también San Petersburgo. Lo hemos explicado varias veces, será mejor no insistir. De mucho interés son las referencias de cuartetos sueltos que damos a continuación de las integrales, pero estas obras requieren una integral en casa, al menos una; y, después, todas las demás, si queremos: como las lecturas del Cuarteto Beethoven, tan cercano a Shostakovich en la época final.

Atención a las otras seis obras camerísticas, que son auténticas obras maestras. Precisan, por ello, de intérpretes virtuosos y muy conocedores del sentido interno de sus páginas. Aquí de nuevo nos detenemos un poco en la historia, como en el *Op. 40* de Piatigorski y Parlovski; como en el *Op. 57* de Shostakovich con el Beethoven, ya en 1947; como en el *Trío op. 67* de Shostakovich, Oistray y Sádlo; como con Oistray y Richter para el *Op. 134* de 1970 y Druzhinin y Muntian en el año de la muerte del compositor en la que fue su última obra, la *Sonata para viola*. Pero en esta última parte, con sublimes piezas de cámara, es tan densa la relación de virtuosos (densa, más que amplía) que no podemos referirnos a todos, y tentaciones nos dan de recomendarlos todos. Atención a los jóvenes Hope y Josefowicz, que abordan la *Sonata op. 134* junto con los *Conciertos* violinísticos (Josefowitz, sólo el primero, de momento). En este repertorio la historia se acelera, y las referencias se acumulan. Es una buena manera de concluir: con optimismo en lo que se refiere a intérpretes que tocan en vivo y además graban, en sellos que los acogen, en público que los busca e inquiera. A pesar de la Gran Mutación.

## DISCOGRAFÍA ESENCIAL

LSO: London Symphony Orchestra.

RPO: Royal Philharmonic Orchestra.

NYPO: New York Philharmonic Orchestra.

DG: Deutsche Grammophon.

### Curiosidades en CD y DVD

**Shostakovich par lui-même:** *De la poesía popular judía op. 79. Sinfonía 10* (para piano a cuatro 4 manos). *Quinteto op. 57. 8 Preludios y fugas del op. 87. Op. 79:* N. Dorliac, soprano; Z. Dulujanova, mezzo; A. Mashlenikov, tenor; D. Shostakovich, piano (1956). Sinfonía: D. Shostakovich y M. Veinberg, pianos (1954). *Op. 57:* Cuarteto Beethoven, con D. Shostakovich (1955). *Preludios y fugas:* D. Shostakovich (1958). Chant du Monde.

**Sinfonías n.ºs 6 y 9.** Filarmónica de Viena. L. Bernstein. 1985-1986. DVD DG.

**The War Symphonies: Shostakovich against Stalin.** Un film de L. Weinstein. 1997. DVD Philips.

**Sonata para viola,** un film de S. Aranovich y A. Sokurov. DVD Idealess Audience. 1981.

### Las sinfonías

#### Ciclos completos

K. Kondrashin. Orquesta Filarmónica de Moscú. Coro de la República de Rusia. A. Eisen, bajo. E. Tselovalni, soprano, E. Nesterenko, bajo. 1961-1975. 10 CD Melodia, Chant du Monde.

B. Haitink. Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam y Orquesta Filarmónica de Londres. Coro del Concertgebouw. Coro Filarmónica de Londres. M. Rintzler, bajo. J. Varady, soprano y D. Fischer-Dieskau, barítono. 1977-1984. 11 CD Decca (Con piezas vocales *opp. 79 y 143*).

G. Rozhdestvenski. Orquesta Sinfónica del Ministerio de Cultura de la URSS. Coro de la Academia del Estado de Rusia A. Safliulin, bajo, M. Kasrashvili, soprano, A. Mashlenikov, tenor. 1979-1986. 12 CD Olympia (con otras obras orquestales y vocales).

Rudolf Barshai. WDR Sinfonieorchester; Coro de la Radio (2 y 3); Academia Coral de Moscú (13). S. Aleksashkin, bajo. A. Simoni, soprano. V. Vaneiev, bajo. 1992-2000. 11 CD BRILLIANT

D. Kitaienko. Gürzenich-Orchester Köln. Coro Filarmónico de Praga. M. Schaguch, soprano. A. Kotchinian, bajo. 2002-2004. 12 CD CAPRICCIO.

M. Jansons. Berlín. 1ª: Berlín. 2ª: Radio Baviera O. y Coro. 3ª: Radio Baviera O. y Coro. 4ª: Radio Baviera. 5ª: F. Viena. 6ª: F. Oslo. 7ª: F. Leningrado. 8ª: S. Pisttburgh. 9ª: F. Oslo. 10ª: Filadelfia. 11ª: Filadelfia. 12ª: Radio Baviera. 13ª: Radio Baviera O. y Coro. S. Alekshashkin, bajo. 14ª: Radio Baviera. L. Gogolewskaja, soprano. S. Alekshashkin bajo. 15ª: LPO. 1986-2005. EMI.

#### Ciclos parciales

*Sinfonías n.ºs 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12 y 15.* Más *El Canto de los bosques.* Filarmónica de Leningrado. E. Mravinski. 1949 (*Canto*), 1954 (5) 1953 (7), 1961 (8), 1959 (11), 1961 (12), 1965 (15), 1972 (6), 1976 (10). 6 CD MELODIA.

*Sinfonías n.ºs 1, 5, 6, 8, 10 y 15.* Orquesta Sinfónica de Berlín. K. Sanderling. 1976-1986. 5 CD Berlin Classics.

#### Sinfonías sueltas

##### Sinfonía n.º 1

O. F. Checa: K. Ancerl. 1965. Supraphon.

NYPO. L. Bernstein. 1971. Sony.

O. N. de Rusia. V. Jurowski. 2004. Pentatone.

F. Berlín. Sir Simon Rattle. 2005. EMI.

##### Sinfonías n.ºs 2 y 3

Gotemburgo. Neeme Järvi. 1996 y 1999, resp. DG.



#### Sinfonía nº 4

Staatskapelle Dresden. K. Kondrashin. 1963. Hänssler.  
LSO. M. Rostropovich. 1998. Andante + Fragmento Adagio.

#### Sinfonía nº 5

F. Checa. K. Ancerl. 1961. Praga.  
F. Checa. K. Ancerl. 1964. Supraphon.  
NYPO. L. Bernstein. 1979. Sony.  
LSO. M. Rostropovich. 2004. LSO LIVE.

#### Sinfonía nº 6

Chicago. L. Stokowski. 1967. RCA.  
Concertgebouw. K. Kondrashin. 1968. Philips.  
Concertgebouw. K. Kondrashin. 20.12.1968. RCO Live.  
NYPO. L. Bernstein. 1968. CBS.  
Nacional Rusa. V. Jurowski. 2004. Pentatone.

#### Sinfonía nº 7

F. Checa. K. Ancerl. 1957 Supraphon.  
F. Checa. K. Ancerl. 1967. Praga.  
S. Estado URSS. E. Svetlanov. 1971. Melodia.  
Concertgebouw. M. Jansons. 2006. RCO LIVE.

#### Sinfonía nº 8

Leningrado. E. Mravinski 1947. Melodia.  
Leningrado. E. Mravinski 1982. Philips.  
S. Moscú. K. Kondrashin. 1965. Praga.  
Bournemouth. R. Barshai. 1987. EMI.  
Nacional Rusa. P. Berglund. 2005. Pentatone.

#### Sinfonía nº 9

F. Checa. K. Ancerl. 1966. Praga.  
Estado URSS. E. Svetlanov. 1975. Melodia.  
Concertgebouw. K. Kondrashin. 1980. Philips.  
NYPO. L. Bernstein. 1986. DG.

#### Sinfonía nº 10

Gewandhaus Leipzig. F. Konwitschny. 1954. Berlin.  
Estado URSS. E. Svetlanov. 1965. Melodia.  
Filadelfia. E. Ormandy. 1966. Sony.  
Berlín. H. von Karajan. 1980. DG.

#### Sinfonía nº 11

Staatskapelle Dresde. F. Konwitschny. 1959. Berlin.  
Nacional Rusia. M. Pletnev. 2005. Pentatone.

#### Sinfonía nº 12

Gewandhaus Leipzig. O. Durjan. 1967. Philips.

#### Sinfonía nº 13

Radio Baviera. J. Shirley-Quirk. K. Kondrashin. 1979. Philips.  
Washington. M. Rostropovich. Choral Arts Soc. N. Ghuselev. 1987.  
Erato.

#### Sinfonía nº 14

O. de Cámara de Moscú. R. Barshai. M. Miroshnikova, E. Vladimirov. 1970. Melodia.  
NYPO. L. Bernstein. T. Kubiak, I. Bushkin. 1980. CBS.  
F. Berlín. S. Rattle. K. Mattila, T. Quasthoff. 2005. EMI.

#### Sinfonía nº 15

Radio URSS. Maxim Shostakovich. 1972. Chant du Monde.  
F. Leningrado. E. Mravinski 1976. Melodia.  
LSO. M. Rostropovich. 1998. Andante.

### Otras obras orquestales

#### Sinfonías de cámara

*Arregladas por Rudolf Barshai a partir de los Cuartetos de cuerda nºs 1, 3, 4, 8 y 10 opp. 49, 73, 83, 110 y 118, como opp. 49a, 73a, 83a, 110a y 118a.*

*Opp. 73a, 83a, 110a y 118a.* Chamber O. Europe. R. Barshai. DG.  
*Opp. 110a y 118a. Réquiem para cuerda op. 144bis* (arreglo de Rachlevski a partir de *Cuarteto nº 15 op. 144*). Orquesta de Cámara Kremlin. M. Rachlevski. 1991. Claves.  
*Las cinco.* Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi. R. Barshai. 2005. Brilliant Classics.

### Suites de ballet, Suites de los ballets y Suites de jazz

*Suites de ballet nºs 1-5.* N. Escocia. N. Järvi. 1988. Chandos.  
*Suites de jazz: Suite para orquesta de variedades (Suite de jazz 2), Obertura sobre temas rusos y kirguises op. 118. Suite de Jazz nº 1. Campanas de Nororosisk, Obertura festiva op. 96.* Orquesta Sinfónica Nacional de Ucrania. T. Kuchar. 2000. Brilliant Classics

### Música cinematográfica

*Hamlet op. 116a.* N. Philharmonic. B. Herrmann. 1974. Decca.  
*La nueva Babilonia, suite.* F. Moscú. G. Rozhdestvenski. 1977. Chant du Monde.  
*Cuento del cura y su criado Balda, suite op. 36.* M. Cultura URSS. G. Rozhdestvenski. 1978. *Asesinado bajo sospecha, suite. El tabano, suite op. 97a.* Orquesta Chaikovski. V. Fedosiev. 2000. Chant du Monde.  
*Hamlet, música para el film de 1964 op. 116a.* Primera grabación completa de la partitura publicada. Filarmónica de Rusia. D. Iablonski. 2003. Naxos.  
*Cuento del cura y su obrero Balda op. 36.* (Beloselski, Bakanov, Balahov, Ulianov). *Suite sinfónica de la ópera Lady Macbeth de Mtesnsk op. 29a.* F. de Rusia. T. Sanderling. 2005. DG.

### Obras concertantes

#### Concierto para piano y orquesta nº 1 op. 35, con trompeta

A. Previn, W. Vacchiano. NYPO. L. Bernstein. 1962. CBS.  
E. List. No figura trompeta. Radio Moscú. Maxim Shostakovich. 1975. Sony.  
V. Krainjew, A. Dorolev. Radio URSS. Maxim Shostakovich. 1977. DG.  
E. Leonskaja. Saint Paul Chamber. H. Wolff. 1991. Teldec.  
M.-A. Hamelin, M. O'Keeffe. BBC Escocia. A. Litton. 2003. Hyperion.

#### Concierto para piano y orquesta nº 2 op. 102

J. Ogdon. New Philharmonia. L. Foster. 1970. EMI.  
E. List. Radio URSS. M. Shostakovich. 1975. CBS.  
E. Leonskaia, Gary Bordner. Saint Paul Chamber. Hugh Wolff. 1991. Teldec.  
M.-A. Hamelin. BBC Escocia. Andre Litton. 2003. Hyperion.  
F. Uhling, piano. SWR Kaiserlautern. Jiri Stárek. 2004. Hänssler.

#### Concierto para violín nº 1 op. 99 (o 77)

D. Oistray. NYPO. D. Mitropoulos. 1956. Sony.  
D. Oistray. Leningrado. E. Mravinski. 1956. Melodia y Brilliant Classics.  
L. Kogan. F. Moscú. K. Kondrashin. 1962. Russian Disc  
D. Oistray. New Philharmonia. Maxim Shostakovich. 1974. EMI.  
L. Mordkovich. Nacional Escocia. Neeme Järvi. 1989. Chandos.  
M. Vengerov. LSO. M. Rostropovich. Teldec.  
B. Skride. RSO Berlin. Marek Janowski. 2004. Sony.  
L. Josefowicz. Birmingham. Sakari Oramo. 2005. Warner.  
S. Chang. F. Berlín. Simon Rattle. 2005. EMI.

#### Concierto par violín nº 2 op. 129

D. Oistray. F. Moscú. K. Kondrashin. 1968. Russian Disc.  
D. Oistray. F. Moscú. G. Rozhdestvenski. 1968. Melodia y Brilliant Classics.  
D. Oistray. Estado URSS. E. Svetlanov. 1971. Melodia.  
L. Mordkovich. Nacional Escocia. Neeme Järvi. 1989. Chandos.  
S. Jashatryan. N. Francia. Kurt Masur. 2003. Naïve.  
D. Hope. BBC. Maxim Shostakovich. 2005. Warner.

#### Concierto para violonchelo nº 1 op. 107

M. Rostropovich. Filadelfia. E. Ormandy. 1959. Sony.  
M. Sádlo. F. Checa. K. Ancerl. 1968. Supraphon.  
P. Tortelier. Bournemouth. P. Berglund. 1972. EMI.  
M. Rostropovich. Leningrado. G. Rozhdestvenski. BBC  
M. Maiski. LSO. M. Tilson-Thomas. 1994  
Yo Yo Ma. Filadelfia. E. Ormandy. 1983. Sony.  
H. Schiff. Baviera. M. Shostakovich. 1984. Decca.  
L. Harrell. Concertgebouw. B. Haitink. 1985. Decca.  
M. Rostropovich. LSO. S. Ozawa. 1986. Erato.  
N. Gutman. RPO. I. Temirkanov. 1988. RCA.

**Concierto para violonchelo nº 2 op. 126**

M. Rostropovich. Boston. S. Ozawa. 1975. DG.  
V. Feigin. Radio Moscú. M. Shostakovich. 1978. Melodia.  
H. Schiff. Baviera. M. Shostakovich. 1984. Decca. Ver Antologías 2.  
N. Gutman. RPO. I. Temirkanov. 1988. RCA.  
M. Maiski. LSO. M. Tilson-Thomas. 1994  
Han-Na Chang. LSO. A. Pappano. 2005. EMI.

**Las óperas**

**La nariz. Los jugadores.** *Nariz:* Ajimov, Lomonosov, Belij, Sasulova, Tarjov, Sapegina. Teatro de Cámara de Moscú. G. Rozhdstvenski. 1976. *Jugadores:* Ribasenko, Tarjov, Belyj, Jurpe, Ashot, Sarkisov. Filarmónica de Leningrado: G. Rozhdstvenski. 1978. Melodia.

**Lady Macbeth de Mtsensk.** Ewing, Haugland, Larin, Langridge, Kotscherga, Zednik, Moll, Zarembo, C. Álvarez. Théâtre de la Bastille. Director: M.-W. Chung. 1992. DG.

**Lady Macbeth de Mtsensk.** Secunde, Ventris, Vas, Kotscherga, Clark, Nesterenko. Liceu Barcelona. Director musical: A. Anissimov. Puesta en escena de S. Winge. 2002. DVD EMI.

**Katerina Ismailova.** Film de M. Shapiro. Producción de Lenfilm de Leningrado. 1966. 116'. Vishnevskaja, Inozientsev, Tretiak, Sokolov, Vedernikov Orquesta y Coro del Estado, Kiev. Director musical: K. Simonov. Antares & Travelling Prod. VHS.

**Las canciones. Ciclos y canciones sueltas**

*Canciones completas.* 5 CD sueltos, Delos. I. Serov, piano. S. Sumachova, soprano. N. Biriukova, mezzo. V. Evtodieva, soprano. L. Sokolova, mezzo. L. Shkirtil, mezzo. M. Tarassova, mezzo. K. Pluzhnikov, tenor. F. Kuznetsov, bajo. M. Lukonin, barítono. 2001-2004.

2 *Fábulas de Krilov op. 4, 3 romanzas sobre poemas de Pushkin op. 46a, 6 romanzas op. 62/140, De la poesía popular judía op. 79a;* L. Diakova, L. Orgonasova, N. Stutzmann, P. Langridge, S. Leiferkus. O. S. Gotemburgo. N. Järvi. 1992-1993.

6 *Romanzas sobre textos japoneses op. 21, 6 poemas de Marina Tsvietaieva op. 143a, Suite Michelangelo op. 145a.* E. Zarembo, I. Levinski, S. Leiferkus. O. S. Gotemburgo. N. Järvi. 1994.

4 *poemas del Capitán Lebiadkin op. 146, 7 romanzas sobre poemas de Alexander Blok op. 127, Suite Michelangelo op. 145a.* D. Fischer-Dieskau, E. Söderström, J. Shirley Quirk. V. Ashkenazi, piano. 1976-1977 (op. 145a). 1983 (op. 127). 1991 (op. 146). Decca.

6 *poemas de Marina Tsvietaieva op. 143a, I. Bogasheva, mezzo. 6 romanzas con poemas ingleses op. 62.* E. Nesterenko, bajo. Orquesta de Cámara de Moscú. R. Barshai. 1975. Melodia.

5 *Romanzas de la revista Krokodil op. 121. Prefacio a mis obras completas op. 123. 4 poemas del Capitán Lebiadkin op. 146.* E. Nesterenko, bajo. E. Shenderovich, piano. 1977. Melodia.

*Canciones y vales: 4 poemas del Capitán Lebiadkin op. 146, Sátiras op. 109, 5 romanzas de la revista Krokodil op. 121, Prefacio a mi obras completas op. 123. Más 8 vales de música de películas, suite para orquesta sinfónica de El regreso de Maxim, Montañas de oro, Michurin, Pirogov, El tábano, El primer escalón, Unidad, Comedia humana.* S. Leiferkus, bajo. O. F. de Rusia. Director: T. Sanderling. DG.

*Sátiras op. 109. 7 romanzas de Blok op. 127. Cantos y danzas de la muerte* (orquestración de las cuatro canciones de Musorgski). G. Vishnevskaja. M. Rostropovich, piano (Sátiras). U. Hölscher, M. Rostropovich, V. Demetzi (Blok). London Philharmonic. M. Rostropovich (Cantos y danzas). 1976. EMI.

*Suite Michelangelo op. 145.* E. Nesterenko. Radiotelevisión URSS. M. Shostakovich. 1977. Chant du Monde.

*Suite Michelangelo op. 145.* D. Fischer-Dieskau. A. Reimann, piano. 1989. Teldec.

*Rayók antiformalista.* A. Moshalov, bajo. Coro de la Academia de Arte Coral. Virtuosos de Moscú. V. Spivakov. 2003. Capriccio.

*La ejecución de Stepan Razin op. 119.* V. Gromadski. Coro y O. F. de Moscú. K. Kondrashin. 1985. Chant du Monde.

**Obras para piano**

**24 Preludios y fugas op. 87**

T. Nikolaieva. 1960. Melodia.  
T. Nikolaieva. 1987. Melodia.  
Preludios y fugas 4, 12, 14, 15, 17, 23. S. Richter. 1963. Philips.

**Sonatas para piano nºs 1 y 2**

V. Postnikova. 1982. Melodia.

**Sonata para piano nº 1**

L. Zilberstein. 1988. DG. Ver Antologías 3.

**Sonata para piano nº 2**

E. Gilels. 1965. Melodia.  
M. Yudina. Classound.  
T. Nikolaieva. 1992. Hyperion.  
E. Leonskaia. 1992. Teldec.

**Obras para dos pianos**

*Concertino, op. 94. Suite, op. 6. Tarantela de "El tábano". Vals y polca de "La edad de oro".* Dúo Genova y Dimitrov. 1998. CPO

**Los cuartetos de cuerda**

**Ciclos completos**

Cuarteto Fitzwilliam. 1975-1980. Decca.  
Cuarteto Shostakovich. 1978-1988. Olympia (Ahora, Regis Records).  
Cuarteto Borodin. 1982-1984. EMI.  
Cuarteto Brodsky. 1988-1990. Teldec.  
Cuarteto Emerson. 1994-1999. DG.  
Cuarteto de San Petersburgo. 1999-2003. Hyperion.

**Cuartetos sueltos**

Cuarteto Beethoven (1, 3, 5-8, 11-15). 1949-1975. Melodía. Consonance.  
Cuarteto Taneiev. (5-7). 1976-1977 Praga  
Cuarteto Glinka. (14, 15). 1977. Praga  
Cuarteto Hagen (3, 7, 8). 2005. DG

**Otras obras de cámara**

**Sonata para violonchelo y piano op. 70**

Yo Yo Ma, E. Ax. 1986. CBS.  
L. Harrel, V. Ashkenazi. 1988. Decca. Ver Antologías 3.  
S. Isserlis, O. Mustonen. 1995. RCA.  
M. Jerie, I. Klánsk? (del Trío Guarnieri). 2001. Praga.  
Han-Na Chang, A. Pappano. 2005. EMI.

**Quinteto op. 57**

M. Langer. Cuarteto Talich. 1977. Supraphon.  
M. Langer. Cuarteto Talich. 1981. Praga.  
S. Richter. Cuarteto Borodin. 1983. EMI.  
E. Leonskaia, Cuarteto Borodin. Teldec.  
I. Uryash. Cuarteto de San Petersburgo. 2003. Hyperion

**Tríos opp. 8 y 67**

Münchner Klaviertrio. 1999. Orfeo.  
Trio Guarnieri de Praga. 2001. Praga.

**Trío op. 67**

Beaux Arts. 1974. Philips  
D. Bashkirov, piano; I. Beshrodni, violín; M. Jomister, chelo. EMI.  
M. Rostropovich, L. Kogan, E. Gilels. BBC.  
E. Leonskaia, Miembros del Cuarteto Borodin. Teldec.  
S. Richter, O. Kagan, N. Gutman. Live Classics.  
I. Uryash, piano. Miembros del Cuarteto de San Petersburgo. 2003. Hyperion

**Sonata para violín y piano op. 134**

D. Oistráj, S. Richter. 1970. Chant du Monde.  
O. Kagan, S. Richter. 1985. Melodia.  
S. Mintz, V. Postnikova. 1991. Erato.  
D. Hope, S. Mulligan. 1999. Nimbus.  
L. Josefowicz, J. Novacek. 2005. Warner.

**Sonata para viola y piano op. 147**

F. Druzhinin, M. Muntian. 1975. Melodia.  
I. Bashmet, S. Richter. 1982. Melodia.  
N. Imai, R. Pöntinen. 1986. BIS.  
S. Mintz, V. Postnikova. 1991. Erato.  
I. Bashmet, M. Muntian. 1991. RCA.  
T. Zimmermann, H. Höll. 1991. EMI.



DECCA, DEUTSCHE GRAMMOPHON Y PHILIPS CLASSICS  
LE OFRECEN LA OPORTUNIDAD DE ADQUIRIR  
LOS GRANDES CICLOS DE SINFONÍAS, SONATAS,  
CONCIERTOS, LIEDER...  
MÁS IMPORTANTES DEL REPERTORIO CLÁSICO  
EN LAS MEJORES INTERPRETACIONES



MÁS DE 200 ÁLBUMES  
CON UN **30%** DE DESCUENTO POR UN TIEMPO LIMITADO

DECCA



PHILIPS

Classics

A UNIVERSAL MUSIC COMPANY



www.fnac.es



Sting

**"SÓLO HE INTENTADO  
SER COMO SOY"**

**N**acido en 1951 en una pequeña localidad de Newcastle, Sting es, después de haber vendido setenta millones de álbumes, uno de los artistas ingleses que ha conseguido más Grammys y más Globos de Oro, entre otros trofeos, del mundo de la música. Aunque se trate de una música distinta a la que habitualmente ocupa estas páginas. Los caminos elegidos para expresarse por Gordon Matthew Sumner —su nombre de pila, que cambió por el artístico de Sting (aguijón, en castellano)— han transitado por el jazz y el pop. Especialmente por el pop-rock, donde despuntó junto al mítico grupo Police, creado en Londres hace 30 años junto a Stewart Copeland y Andy Summers. Tras su disolución, una década más tarde, Sting inició su carrera en solitario como letrista y compositor —a veces acompañado de otros grandes colegas como Bryan Adams y Rod Stewart— cosechando discos de platino en cada grabación. Artista preocupado por lo trascendental en el terreno del espíritu, y comprometido socialmente, en particular a través de organizaciones relacionadas con la protección del medio ambiente, creó en Brasil la *Rainforest Foundation*, desde la que continúa luchando por la supervivencia de la Amazonía como espacio incontaminable. Con todo, no es la primera vez que este personaje atípico y plural, Comendador de la Orden del Imperio Británico, que de vez en cuando hace escarceos en cine, teatro y televisión, aparece asociado a Deutsche Grammophon, para muchos el nombre de la discográfica de los clásicos por excelencia. Su nombre se vio implicado en 1991 dentro del sello amarillo en otro proyecto, junto a la Orquesta de Cámara de Europa, con Claudio Abbado al frente: en esa ocasión fue el narrador de *Pedro y el lobo*, de Prokofiev, del mismo modo que tres años antes, junto a la actriz Vanessa Redgrave, como el diablo, y la London Sinfonietta a las órdenes de Kent Nagano, se convirtió en el protagonista que da nombre a la *Historia del soldado*, de Stravinski, o al que, en un conocido teatro de Broadway, se aclamó en el papel de Mackie Navaja, de *La ópera de tres peniques* de Kurt Weill con libreto del tan mencionado ahora Bertolt Brecht, al cumplirse el medio siglo de su muerte. Lo que sí es cierto es que nunca había puesto tanta carne en el asador como ahora, centrándose durante dieciocho meses en cuerpo y alma en Dowland y su obra, aprendiendo a cantar el repertorio renacentista con un profesor de la Schola Cantorum Basiliensis y a tocar el laúd con un maestro tan prestigioso como Edin Karamazov, con quien comparte protagonismo en *Canciones desde el laberinto*.

**¿Puede comparar el grado de satisfacción de este disco de Dowland con las experiencias anteriores?**

¿Incluyendo también las del pop?

**No. Solamente las del apartado clásico.**

¿Sabe lo que pasa? Que yo en realidad intento no pensar si la música que estoy haciendo es clásica o popular. Si he elegido a Dowland es porque no se trata de Puccini, ni de Verdi. Para cantar a Dowland yo no necesitaba tener una voz operística, puesto que la técnica del canto no se inventó hasta el siglo XVII, cuando se planteó la necesidad de actuar en espacios de grandes dimensiones, como los teatros. La música de Dowland estaba pensada para interpretarse en lugares pequeños. Por eso estas canciones nos parecen tan íntimas, tan relajantes. Y es que no estaban destinadas a voces educadas para tal propósito. Y en ese punto estoy: no tengo vibrato y carezco de la técnica de un cantante de ópera, pero estoy totalmente convencido de que cuando abro mi boca para interpretarlas cuento con la entonación precisa. Porque soy capaz de leer las partituras, sé cuál debe ser la duración de cada nota, puedo frasear, y tengo conciencia de lo que estoy cantando. Por eso me siento tranquilo, sabiendo que nunca he pretendido construir las del mismo modo como lo haría un intérprete de ópera. Pero puedo cantarlas a mi manera, y puedo dotarlas del sentido que Dowland les confirió. Al fin y al cabo, para ello no hay más que saber interpretar las notas que están ahí escritas.

**Aun así, los que se han acostumbrado a escuchárselas en los últimos años a voces, digamos, cultivadas, pueden echarse las**

**manos a la cabeza.**

Pero lo cierto es que no tenemos constancia de cómo se cantaban en el siglo XVI, porque entonces no existía la posibilidad de grabar. Así que lo único que me he propuesto en este trabajo es, por una parte ser fiel a la música y por otra ser fiel a mí mismo, y a mi modo de cantar. No he intentado a fin de cuentas más que ser como soy. Todo esto, tomando siempre la música de Dowland con mucha seriedad, dedicándome a escuchar a muchos de los cantantes que han interpretado estas obras, fundamentalmente voces del mundo de la ópera.

**¿Y a partir de ahí...?**

A partir de ahí, pensé que yo podía hacer una cosa distinta, aportando algo más personal, que tuviera que ver conmigo, sin dejar por ello de guardar el debido respeto a lo que Dowland hizo.

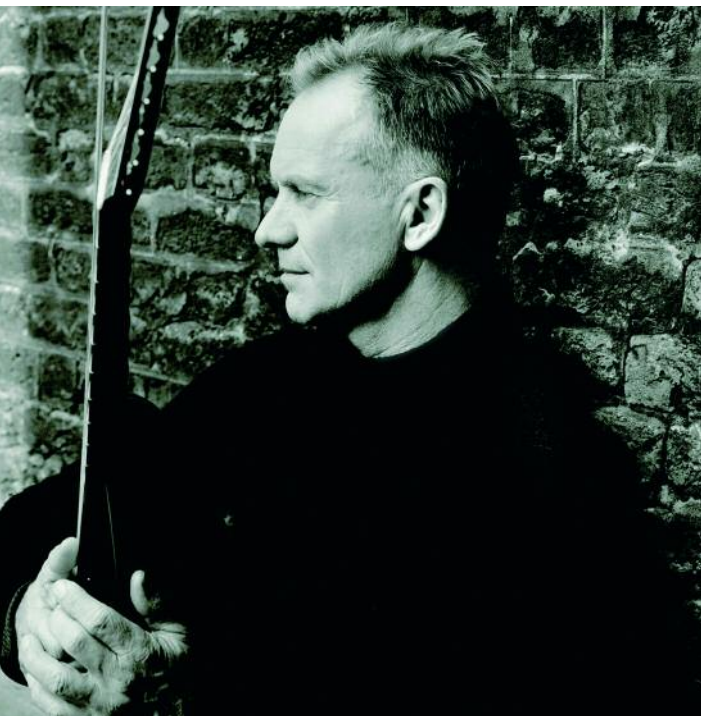
Para ello he contado con la ayuda de un profesor de canto especializado en música antigua, que se llama Richard Levitt. Partió de enseñarme cómo debía respirar... [sonríe]. “Porque en este tipo de música, decía, si respiras en este punto, las notas pierden, así que tienes que hacerlo de esta otra manera...”. Me lo pasé muy bien, aprendiendo por mí mismo cómo manejar la respiración y cómo hacer los diptongos sin ahogarme. Las ideas que me trasladó un maestro como él, que enseña en la Schola Cantorum de Basilea, fueron muy valiosas a la hora de acometer este trabajo. Para sacarlo a flote, me sumergí a fondo durante año y medio en esta música. Porque no sólo me educó la voz. También aprendí a tocar el laúd, y así dar todas

las notas que Dowland escribió. Para ello, me estudié su obra completa. Me imagino que no le habría gustado escucharme, porque mi trabajo era muy rudimentario, pero lo verdaderamente importante en ese momento para mí era meterme dentro de su mente para intentar descubrir qué pensaba en tanto que compositor. De tal modo que en el momento en que tuve que grabar el disco me sentía totalmente familiarizado con este material, contando al mismo tiempo con una gran ayuda de Edin Karamazov, que es una persona que siente verdadera pasión por esta música, y tenía una idea muy clara de por dónde tenían que ir las cosas. Y a fin de cuentas, él fue quien me eligió para que cantase esta música.

**¿Su relación parte de una vieja amistad?**

Nos habíamos conocido más o menos dos años antes, y estuvimos hablando de Dowland, de quien yo sabía algo, pero muy poco. Hasta que de repente me dijo que le gustaría escucharme cantar algo de ese compositor. ¿Por qué, le dije? No lo sé, contestó. Pero hay algo en tu voz que se echa en falta para este repertorio. Así que dije, adelante... porque no era la primera persona que me hacía ese comentario. Dos o tres años antes, la pianista Katia Labèque ya me había sugerido la posibilidad de cantar a John Dowland. Así que aprendí unas cuantas canciones tuyas sólo por pura diversión, y las canté en un par de ocasiones en fiestas de amigos. Pero si me remonto a veinte años atrás, recuerdo una vez que estaba tocando para mí mismo con la guitarra. Se me acercó un actor que se llama John Bar-





kin y me preguntó ¿conoces alguna canción de John Dowland? Le dije: en realidad no. Entonces me comentó: pues deberías escucharlo, porque ese tipo de música te iría a la perfección... Vamos, que estaba predestinado a que este momento llegase algún día. Y cuando me lo propusieron desde la

había marcado, aquello empezó a sonarme a disco. Así que lo acabamos, se lo entregamos a Deutsche Grammophon, que lo ha sacado al mercado, y en esas estamos.

**¿Cambiaría algo de este o de los demás discos que ha grabado hasta la fecha?**

Nunca. Porque considero que un

discográfica pensé que por fin había llegado la ocasión. Así que dije, está bien, lo intentaré.

**Acabó atrapado en la red.**

Acabé, antes que nada, buceando en bibliotecas, tanto, que hasta el ultimísimo momento no tuve claro si todo aquello llegaría a desembocar en un disco. Lo hice fundamentalmente, insisto, como un trabajo por puro amor. Como decía, todo empezó por pura curiosidad, luego con la idea de probarme a mí mismo y por fin, algo así como una semana antes de acabar el plazo que me

disco no se acaba nunca. Así de simple. Lo abandonas en un momento dado. Llega un punto en que dices: hasta aquí he llegado. Ya no quiero trabajar más en esto. Podrías continuar retocando y retocando, y cambiando, y actualizando. Fundamentalmente ahora, con las nuevas tecnologías, podrías estar ahí para siempre jamás. Pero llega un punto en el que dices, vale, lo dejo el 30 de junio, por ejemplo. Y en ese momento ¡se acabó! Lo dejas. Pero eso no significa que lo hayas terminado. Era lo mejor que al día de la fecha podía hacer. Y el disco sale así. En cuanto al de Dowland, estoy orgulloso de cómo ha salido, pero podía haber seguido trabajando otro año en él.

**Ahora, a cruzar los dedos.**

Eso es. Dijimos, nos gusta. El resultado es muy refrescante, así que, todos de acuerdo. Porque para mí, estar en Deutsche Grammophon, en el sello amarillo, es un gran reto. Es una discográfica en la que jamás en la vida habría pensado encontrarme. Así que estoy expectante por las reacciones. El disco llegó a su fin tal y como se había previsto desde varios ángulos y los rumores que vamos recogiendo son como para animarnos.

**Juan Antonio Llorente**

Edin Karamazov

## “MOZART SUENA MUY BIEN CON GUITARRA ELÉCTRICA”

**A**unque nació en Bosnia hace 41 años, y en la actualidad reside entre Múnich y la costa adriática de Croacia, por medio de la vida de Edin Karamazov han ocurrido muchas cosas, que le han obligado a llevar una existencia errante —Alemania, Francia, América del Norte y el Sur—, que al día de hoy le permite expresarse en múltiples idiomas. Incluido el español, lengua en la que es capaz de hablar algunas palabras después de su paso por Buenos Aires, donde vivió algún tiempo. “En castellano”, dice pronunciando la doble *le* con ese acento que denota sus fundamentos porteños. También pasó por nuestro país, colaborando con Jordi Savall “estuve trabajando con Hespèrion durante un par de años —comenta— y con ellos actué ante todo en Barcelona, por toda Cataluña y por el Norte de España, aunque fundamentalmente nos movimos por el resto de Europa. Pero de eso hace ya mucho tiempo”. Empeñado por una parte en desterrar la idea del laúd como instrumento de museo, y tal vez como poso de su actividad junto al jazzista Thelonius Monk en 1995 con su laúd barroco, con el que ha hecho además numerosas variantes de músicas folclóricas, como las balcánicas de sus orígenes, su última aportación es interpretar a Bach con guitarra eléctrica.

**Después de iniciarse en la guitarra, ¿cuándo decidió pasarse al laúd?**

En 1992, y la historia tiene que ver con España. Concretamente con Barcelona, donde estuve viviendo para actuar ese año con motivo de los Juegos Olímpicos. Todo vino de repente, sin premeditación. En aquellos momentos me quedaba mucho tiempo libre para pensar acerca de mi trabajo. Y entonces se me vino a la cabeza que con la guitarra clásica, que era el instrumento que tocaba en aquellos días,

era muy frustrante tocar a Bach. No digo que no se pueda hacer, o que no suene bien cuando alguien lo hace.

**Andrés Segovia es un referente.**

Y a mí me gusta, y no me opongo a ello. Y menos cuando en estos momentos yo estoy tocando a Bach con guitarra eléctrica. Pero en aquel momento lo pensé así, y fui haciéndolo lentamente, un día tras otro... hasta ahora. Y estoy muy contento de la decisión, porque se abrieron horizontes completamente nuevos para mí. En

la actualidad los interpreto de distintos tipos, desde los laúdes primitivos, pasando por los renacentistas y barrocos a los que se tocan en Oriente, a los árabes, aparte de la tiorba y otros instrumentos de la familia. Es bonito, aunque lo más interesante de todo es recurrir al instrumento adecuado de acuerdo con los distintos tipos de música.

**Incluyendo instrumentos eléctricos, por lo que dice.**

Sí, claro, por supuesto. Toco la





guitarra eléctrica. A veces con obras recién escritas, pensadas para ese fin, pero lo más habitual es que toque con ella a Mozart o Bach. Precisamente uno de mis próximos proyectos está centrado en Bach con guitarra eléctrica.

#### ¿Cómo suena?

Bach es uno de los pocos músicos que pueden ser calificados de absolutos. Es muy difícil imaginarse tocar, por ejemplo, las obras para piano de Debussy o las de Chopin al clave. Ni siquiera te puedes hacer una idea del resultado. Pero en el caso de Bach, es distinto. En el tiempo que le tocó vivir era muy habitual transcribir cualquier música para otros instrumentos. Por eso es tan fantástica su obra en esos casos. Al ser en resumidas cuentas para mí la esencia de la música, estoy convencido de que es posible interpretarla con cualquier instrumento. Y no nos olvidemos que, en cierto sentido, Bach tocaba el órgano, que es un instrumento mecánico. Algo así como la guitarra eléctrica de aquel momento en que la electricidad no existía. Des-

de ese punto de vista, el órgano y la guitarra son muy similares para mí. Tal vez porque el sonido al que yo recurro con la guitarra eléctrica se podría situar entre la guitarra, el clave, la mandolina o la flauta. Por eso estoy tan satisfecho con lo que estoy haciendo ahora, que son sus *Sonatas para violín* con guitarra eléctrica. Y también otros conciertos de Mozart, y estoy enamorado de cómo suena. A pesar de estar familiarizado con tantos instrumentos de cuerda, y con la flauta, lo cierto es que Mozart suena muy bien con guitarra eléctrica. No puedo tocar su música con el laúd. Sus conciertos para flauta los hago con guitarra eléctrica y cuerda, y también algunos de sus cuartetos para flauta o piezas para oboe, y estoy muy satisfecho, porque cuando estoy tocando me siento fascinado con una música tan grande escrita por genios como Mozart y Bach.

**En esta experiencia con Sting, ¿es más útil su conocimiento de la guitarra eléctrica o su aproximación previa al repertorio con otras voces, como Andreas Scholl?**

En este caso, aunque esté por medio Sting, nos tenemos que olvidar de la guitarra eléctrica, que ya digo, me gusta para tocar Mozart. Ahora estamos hablando de John Dowland, y ese nombre va unido al laúd. Lo más positivo de Sting en este caso es su capacidad para llegar a los temas con su voz natural. Por otra parte, puesto que es letrista, toca la guitarra y compone la música de sus propias canciones es un gran músico al que se quiere en todo el mundo. Si retrocedemos 400 años, se nos aparecería como el personaje de John Dowland, que era prácticamente lo mismo: viajó por toda Europa, tocaba el laúd, escribía sus canciones y todo el mundo lo quería. Por eso me apeteció trabajar con Sting, que tiene una voz muy pura, que para mí es la más adecuada para cantar a Dowland. Además, ambos son ingleses y pertenecen a la misma tradición: a la de los escritores de canciones ingleses. Visto así, yo diría que Sting es el tataranieta lejano de John Dowland.

Juan Antonio Llorente

La nueva ley de Propiedad Intelectual

## LA LEY DE LA SELVA



El pasado 28 de julio entró en vigor la nueva Ley de propiedad intelectual. En realidad, es una reforma parcial de la ley de 1996, aunque de contenido técnico, con un significado mucho más político que jurídico. El día 7 de junio ya había entrado en vigor otra reforma más reducida de la misma ley. Como es sabido, en España, la expresión *propiedad intelectual*, desde 1987, tiene un sentido más amplio que derechos de autor. Abarca también derechos intelectuales de artistas intérpretes o ejecutantes, de productores audiovisuales y fonográficos, así como de entidades de radiodifusión y de ciertos editores, por concretas producciones editoriales. La duración de estos derechos, unificada en la UE en 1993, es de 70 años póstumos para los derechos de autor, y, en otros casos, de 50 años desde la interpretación, grabación o emisión.

La Ley adapta con retraso (debía hacerse en diciembre de 2002) una Directiva europea de 2001, que regula la explotación de obras, interpretaciones y producciones en internet y otros medios digitales de transmisión de datos y contenidos; y, a la vez, procura salvaguardar ciertos derechos de usuarios, consumidores y de ciudadanos, en el acceso a obras de la cultura.

La reforma es más que discutible, porque, además de su impopularidad en algunos aspectos (el canon digital por copia privada afecta claramente a muchos casos en que los usuarios y compradores de CDs y otros materiales no van a copiar nada, sino a crear y fabricar sus propias obras y materiales de trabajo), ha traído más confusión que claridad, pues el texto reformado

ya era suficiente para abordar la explotación digital de obras. Y, además, ha rebajado —sin que la UE lo exigiera— la protección de autores y de intérpretes, con el normal enfado de sus entidades. En la selva, gana el más fuerte: la reforma ofrece en bandeja a las entidades de radiodifusión y a multinacionales, muchas conquistas de autores e intérpretes.

### *Dimitte illis...*

Al seguir la reforma constatamos, con John Berger, que lo que impera es el cinismo, dedicado al desmantelamiento del estado de derecho, y al despiece del estado social. Estudiando propiedad intelectual se tiene la impresión de que, cada vez, es menos derecho y más pura política de medios de entretenimiento y distracción de *masas*. No son buenos tiempos para el Derecho de autor ni para la propiedad intelectual. Gobierno y Congreso, una vez más, no han querido abordar a los problemas endémicos de la propiedad intelectual en España y se han metido en reformas de impopularidad innecesaria.

En la Comisión de Cultura del Congreso, que tramitó la reforma, la persona que más sabía de la materia, estaba en la oposición, doña Beatriz Rodríguez-Salmones. En la legislatura anterior, el Sr. Leguina también estaba en la oposición. Ahora, y aunque el partido del señor Leguina está en el gobierno, ha sido castigado por la *joven guardia* a la Comisión de Defensa, al modo en que Perón —dicen— ofreció a Borges el Ministerio de agri-Cultura. Los diputados que saben de derechos de autor siempre están en la oposición, o en la comisión que no les

corresponde. En cambio, en la Comisión había un diputado, que había transitado por la televisión, y que propuso una enmienda 94, que intervenía el precio de los contratos de edición musical. El diputado oyó el ruido de sus antiguos compañeros de gremio y retiró su enmienda *boomerang*, sin un término medio más razonable. Perdió la oportunidad de restaurar, por fin, la igualdad de los autores musicales, respecto al resto de autores, frente al contrato de edición, que hoy sigue vulnerable. Otra vez será.

Seguramente, *no sabía* lo que hacía: los autores musicales no son iguales ante la ley. Ante el contrato de edición musical, mal regulado en el artículo 71 de la Ley desde 1987, los compositores no gozan de los mismos derechos que el resto de autores (escritores, autores plásticos y visuales) ante un contrato de edición de sus obras. Discriminación no justificada. Todo ello demuestra el deficiente nivel técnico de los diputados —demasiado ocupados en querellas internas— y la decreciente técnica legislativa del parlamento español. Habría que parafrasear quizá la más famosa de las Siete Palabras, *dimitte illis...* “señor, protégenos, porque no saben...”. O, quizá, sí saben.

### **Las entidades de gestión tienen sus razones**

Los alumnos, año tras año, siempre preguntan, ¿por qué están las editoriales de multinacionales del disco y de las televisiones en la entidad de gestión que representa y defiende a los autores?; ¿pero no defienden intereses contrapuestos? ¿No hay países de Europa, donde esto no es posible?



Otra pregunta frecuente es ¿por qué hay una misma normativa sobre entidades de gestión, cuando las ocho autorizadas en España responden a realidades muy distintas: unas compuestas por creadores y artistas, de carne y hueso, y otras, compuestas por empresas; entidades centenarias, con usos y costumbres consolidados y viciados, frente a entidades recién nacidas, que intentan encontrar su espacio; entidades que gestionan autorizaciones y otras que sólo gestionan cobros? Habla la ley de una futura comisión que las vigilará de verdad. Otra vez será.

Pero ¿qué han hecho las leyes de reforma de junio y julio de 2006, para que se hayan quejado las entidades de gestión, con vehemencia, durante la tramitación de esta ley? La entidad de autores y editores musicales (SGAE) se ha quejado con razón del *retoque* y amputación que ha sufrido el artículo 90.4 de la Ley. La nueva redacción se presta a todo tipo de equívocos, y ninguno bueno. Por su parte, los artistas intérpretes o ejecutantes andan muy preocupados por la indefinición de ámbitos de actuación y descoordinación, cuando no enfrentamiento entre sus entidades de gestión (AIE y AIS-GE) pero la Ley agrava su situación y rebaja la protección de sus derechos morales.

A todo esto, los usuarios de buena fe siguen desconcertados. No saben si tienen que pagar a uno, dos o cinco entidades de gestión, y por qué los materiales con los que hacen sus propias obras pagan derechos de autor a otros. Lo "irónico" (en realidad, el

*lobby* dominante) es que la Directiva europea de 2001 eximió de derechos de autor a las empresas que venden en toda Europa por *internet*, diseminando las infraestructuras, con todo el ánimo de lucro y generando multimillonarios beneficios. Son los antiguos usuarios del mundo analógico, *bombardeados* para reconvertirse al digital, los que van a pagar la factura de la directiva.

### **Pero los ciudadanos y usuarios también las tienen**

En Francia, cuya clase *política* no es ejemplar, la clase *legislativa* ha hecho los deberes tarde, pero bien: han establecido una comisión de copia privada y una comisión de expertos, inamovibles, para vigilar la implantación de las medidas tecnológicas (eufemismo legal internacional para describir los sistemas de anticopia y otro tipo de dispositivos que impiden la copia privada, o la impresión de obras).

Hay que vigilar la aplicación de estos sistemas, aunque estuvieran pensados contra la piratería organizada a escala industrial, pues se aplicarán a todos los ciudadanos que usan internet y graban música y audiovisual y, además, establecen un principio de sospecha sobre el usuario, que afecta a los más elementales derechos y libertades básicas del individuo. Alguien tendrá que vigilar su aplicación. Por si no se entiende: no se puede considerar infractor ni procesar a quien no explota obras ni derechos ajenos de propiedad intelectual: la nueva ley, en cambio, lo presume.

Esto no es (sólo) derecho de autor,

es derecho constitucional básico. Nadie declararía ilícita la venta, alquiler y tenencia de cuchillos jamoneros, cuya finalidad es cortar carnes muertas, porque, con mucha frecuencia, provoca cortes en la carne viva. La sola tenencia de dispositivos que *pueden* descifrar una codificación puede ser ilegal: desentrañar un programa de ordenador (protegido por la ley), como quien desentraña una novela o una sinfonía.

Luego están las *regiones* del mundo *global*. Nadie en el planeta puede impedir a un ciudadano libre, que lea o use en una (llamada) región 3,2,1, un libro, un DVD, un videojuego o un CD comprado en otra (llamada) región. Pues si puede, no estamos garantizando libertades y derechos fundamentales del individuo. Cuesta entender estas medidas legislativas amenazantes de embargo y precintado contra particulares, a la vez que un bombardeo publicitario en radio, televisión, correo electrónico, telefonía móvil y vallas, para que los consumidores de medio mundo compremos y contratemos compulsivamente toda clase de ofertas de ocio y entretenimiento, sobre hechos, cotilleos, películas, videoclips y conciertos, desde Sidney hasta Alaska. Claro que la piratería intelectual es un delito organizado, pero su represión se debe producir en el Código Penal, y no haciendo sospechosos a todos los ciudadanos. El legislador español no podrá dar la espalda a estos problemas y dejarlos para dentro de diez años.

José Miguel Rodríguez Tapia

## III TALLER DE INTERPRETACIÓN ESCÉNICA PARA CANTANTES LÍRICOS / III WORKSHOP IN STAGE PERFORMANCE FOR OPERA SINGERS

**DIRECTOR: GIANCARLO DEL MONACO**

**DIRECTOR MUSICAL: JORGE RUBIO**

**Enero-Junio 2007**

**Inscripciones hasta el 15 de diciembre**

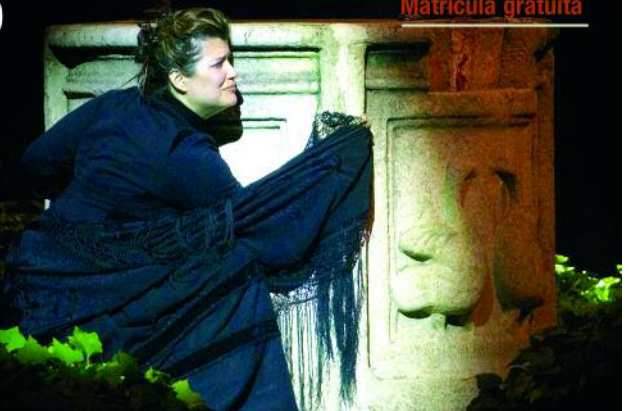
Organiza: **Fundación General de la Universidad de Alcalá**

Información: Tel. 91 879 74 41

<lpsierra@fgua.es>

<http://www.fgua.es>

Matrícula gratuita



 **Universidad de Alcalá**

Patrocina



Con el apoyo de





La vocación política de Almudena Cano

## “PIENSO SEGUIR PELEANDO”



**E**l repentino fallecimiento de la pianista Almudena Cano a causa de un cáncer de pulmón nos ha arrebatado a una persona felizmente activa en el campo de la educación musical. He visto a Almudena defender durante años sus convicciones con eficacia, inteligencia, dureza y apasionamiento. He admirado su musicalidad, su tesón y su inteligencia. Siento su muerte como una pérdida personal. También como la muy triste pérdida de alguien que tenía todo el tiempo por delante para hacer cosas verdaderamente importantes dentro del campo de la música. Sé que la sinceridad y la fuerza de su impulso han dado sus frutos y sé también que tendrán su merecida continuación. Una continuación que honre su memoria, pero que la honre, como a ella le hubiera gustado, trayendo un salto cualitativo a la enseñanza de la música. Hoy escribo para defender algo en lo que ella mostró su mejor empeño: la inexplicable ausencia de un proyecto de marco legal adecuado para la enseñanza superior de la música. No fue, ni mucho menos, su única actividad, pero sí una en la que puso un especial empeño durante años y en la que consiguió aunar la voluntad de un número pocas veces reunido de destacados músicos españoles.

Almudena mostró sin disimulos su desacuerdo y decepción frente a las propuestas políticas del Ministerio y de la Consejería de Educación (Madrid) y fue también muy crítica ante la falta de liderazgo del centro en el que era catedrática, el Conservatorio Superior de Madrid. Sus ideas no eran en absoluto revolucionarias. Aunque las defendió con verdadera dureza, defendía algo que es práctica habitual en países como Alemania, Reino Unido, Francia o Noruega. Respecto de Europa tenemos desfases que hoy llaman la atención de uno en uno, pero aún más en su conjunto: no tenemos un sistema de control de calidad de centros o de titulaciones, no tenemos una regulación legal específica para la enseñanza superior, no vigilamos la relación entre la oferta educativa y la demanda laboral, no exigimos un nivel musical adecuado para el acceso a los estu-

dios de profesor de música, insistimos en formar numerosos solistas a sabiendas de que no ejercerán como solistas, creamos centros superiores en un número que supera la demanda en proporciones no sostenibles, no vigilamos la proporción en la oferta de titulaciones, sólo tenemos estudios superiores de primer ciclo, dejamos que los currículos los diseñe casi por completo el ministerio, carecemos de titulaciones que nuestra sociedad lleva años necesitando, garantizamos la financiación a los centros sin establecer criterios previos, carecemos de sistemas de información transparente y mientras tanto aprobamos leyes que no se enfrentan a la mayoría de estas cuestiones. Matices aparte, el trabajo que hay por delante es ingente.

Un país tan rico en posibilidades artísticas, tan pujante social y económicamente, tan orgulloso de sus muy diversos valores culturales y que tan ávidamente ha buscado la modernización y racionalización de sus recursos en los últimos años necesita personas que, como Almudena, recuerden que esa racionalización sólo se consigue dando los pasos adecuados. No se trata del anhelo caprichoso o diletante de parecernos a los alemanes o a los holandeses, sino que es una necesidad interna objetiva de mejoras y forma parte desde hace años de acuerdos internacionales que, al no cumplirse, siguen haciendo más atractivo estudiar en Londres, Viena, París o Ámsterdam que en Barcelona, San Sebastián, Madrid o Valencia. ¿Y por qué iba a ser siempre así?

A Almudena siempre le pareció inaceptable que algo tan evidente tardase tanto en ponerse en marcha, pero lejos de refugiarse en la melancolía o el misticismo, intentó por todos los medios a su alcance provocar ese cambio. Al hacerlo ha demostrado creer en la capacidad de las personas para moldear la realidad, y no en la inercia, la suerte o la apatía. Esa vocación de Almudena, una vocación política entendida como convicción sincera de alguien que se siente responsable de hacer el futuro, merece una continuación por varios motivos, pero el más importante de ellos lo destaca Max Weber en su ensayo *El político y el científico*:

“La política consiste en una dura y prolongada penetración a través de tenaces resistencias, para la que se

requiere, al mismo tiempo, pasión y mesura. Es completamente cierto, y así lo prueba la historia, que en este mundo no se consigue nunca lo posible si no se intenta lo imposible una y otra vez. Pero para ser capaz de hacer esto no sólo hay que ser un caudillo, sino también un héroe en el sentido más sencillo de la palabra. Incluso aquellos que son ni lo uno ni lo otro han de armarse desde ahora de esa fortaleza de ánimo que permite soportar la destrucción de todas las esperanzas, si no quieren resultar incapaces de realizar incluso lo que hoy es posible. Sólo quien está seguro de no quebrarse cuando, desde su punto de vista, el mundo se muestra demasiado estúpido o demasiado abyecto para lo que él le ofrece; sólo quien frente a todo esto es capaz de responder con un ‘sin embargo’; sólo un hombre de esta forma construido tiene ‘vocación’ para la política”.

Las exigencias no venían de una mujer sentada en el sillón de su casa, sino de una excelente pianista y profesora muy activa en varios frentes, como muy justamente destaca José Luis Téllez en este mismo número. Su página web, [www.almudenacano.com](http://www.almudenacano.com), es un buen escaparate de todo ello.

La tramitación de una Ley de Educación blandengue, que daba la espalda a los retos futuros de la enseñanza musical, despertó buena parte de esta vocación política. De todas sus inteligentes propuestas al Ministerio de Educación apenas alguna tenía la posibilidad de llegar a término. La principal de ellas, la necesidad de una ley para las enseñanzas artísticas superiores, era ya en aquel momento un imposible. Parecía como si hubiese llegado tarde a un incendio y pidiese a los bomberos que salvaran los muebles. Los muebles ardían ya en remolinos de fuego y Almudena, lejos de lamentarse, promovió un manifiesto que recibió un apoyo unánime: veintidós Premios Nacionales de Música y tres mil trescientos músicos firmantes pedían a un Ministerio autista que otorgara a la enseñanza superior de la música la “autonomía académica y jurídica de la que disfrutan en la inmensa mayoría de los países de la Unión Europea”. En una carta que Almudena dirigió después a los firmantes, decía: “Pienso seguir peleando”. Y yo contigo, Almudena.

**Pedro Sarmiento**  
educacion@scherzo.es

MADRID, DEL 11 DE DICIEMBRE DE 2006  
AL 8 DE ENERO DE 2007

EL PIANO  
DEL SIGLO  
XXI

CICLO DE JOVENES  
INTERPRETES 5

Organizado por la FUNDACIÓN SCHERZO  
y el TEATRO DE LA ZARZUELA,  
con la colaboración del diario EL PAÍS,  
el INAEM del Ministerio de Cultura  
y la Fundación Hazen Hosseschrueders



**KIRILL GERSTEIN**, PIANO  
RUSIA

**MIHAELA URSULEASA**, PIANO  
RUMANIA

**JOSÉ ENRIQUE BAGARÍA**, PIANO  
ESPAÑA

1

2

3

LUNES, 11 DE DICIEMBRE DE 2006. 20 H.

MARTES, 26 DE DICIEMBRE DE 2006. 20 H.

LUNES, 8 DE ENERO DE 2007. 20 H.

F.J. HAYDN  
*Sonata nº 50 en re mayor, Hob. XVI:37*  
R. SCHUMANN  
*Humoresque, op. 20*  
F. SCHUBERT / F. LISZT  
*Canciones*  
A. BUSONI  
*Sonatina nº 6 sobre motivos de «Carmen»*  
P.I. CHAIKOVSKI  
*«Scherzo» de la Sinfonía nº 6 (arreglo de Samuel Feinberg)*

F. SCHUBERT  
*Sonata nº 23 en si bemol mayor, D 960*  
N.K. MEDTNER  
*Sonata en la menor, op. 30*  
M. RAVEL  
*Gaspard de la nuit*  
A. GINASTERA  
*Sonata nº 1 en la menor, op. 22*

F.J. HAYDN  
*Sonata nº 59 en mi bemol mayor, Hob. XVI:49*  
R. SCHUMANN  
*Carnaval, op. 9*  
M. DE FALLA  
*Serenata andaluza, Fantasía bética*  
F. LISZT  
*Réminiscences de Don Juan*

**Kirill Gerstein.** Nació en 1979 en Voronezh, Rusia, ganó a los once años el Premio Internacional Bach en Gorzuw, Polonia. Becario en Boston (Estados Unidos) también asistió a Tanglewood, a la Escuela de Música de Manhattan estudiando con Solomon Minkowski, a la Escuela Reina Sofía de Madrid con Dimitri Bashkirov y a la Escuela de Como. El debut internacional fue en el año 2000, cuando actuó con la Orquesta de la Tonhalle de Zúrich y David Zinmann. En los Estados Unidos ha actuado con la Sinfónica de Chicago y Christoph Eschenbach, en el Festival Gilmore y en el Festival de Grandes Maestros en Boston. En Europa ha actuado con las orquestas de Lille, Nacional de España, del Capitolio de Toulouse, Sinfónica de Bamberg, Filarmónica de Israel y con la Sinfónica de Jerusalén, con Sergiu Comissiona, Günther Herbig, Lawrence Foster, etc. En recital ha tocado con Joshua Bell en Nueva York y con Steven Isserlis en Londres, y en auditorios de París, Hamburgo, Bonn, Zúrich, Praga, Varsovia, Viena, Colonia, Atenas, Ámsterdam, Lucerna, Bruselas, Estocolmo y diversas ciudades españolas. Recientemente ha aparecido una grabación suya en el sello Oehms, con obras de Bach, Beethoven, Scriabin y Gershwin.

**Mihaela Ursuleasa.** Nació en 1978 en la ciudad rumana de Brasov. Dio su primer recital a los ocho años y poco después ganó el segundo premio en la competición Internacional de Piano de Senigalia (Italia). A los trece años actuó en Berlín, con Claudio Abbado, que le aconsejó ampliar sus estudios en Viena con el maestro Heinz Medjimorec. Tres años después ganó el Premio Clara Haskil y actuó con la Filarmónica de Viena dirigida por Claudio Abbado. Dio después recitales y conciertos en Hannover, Frankfurt, Gotingen, Davos y en el festival de Schleswig-Holstein, Ámsterdam, Colonia, Viena, Zúrich y el Carnegie Hall neoyorquino. Ha tocado con la Orquesta de la Concertgebouw de Ámsterdam con Kurt Sanderling, con la Orquesta del Mozarteum con Mark Wigglesworth en el Festival de Salzburgo, con Neeme Järvi y la Deutsche Kammerphilharmonie, con Sawallisch y la Sinfónica de Viena, con Gerd Albrecht y la Sinfónica de Bamberg, con Sir Neville Marriner y la Academy of Saint Martin in the Fieds, y con la Sinfónica de Goteborg y Osmo Vänskä, con la Orquesta de Cámara Gustav Mahler, con la Orquesta de Cincinnati, etc. Ha hecho giras con el Cuarteto Hugo Wolf y con el Cuarteto Belcea.

**José Enrique Bagaría.** Nació en 1978 en Barcelona. Es el reciente ganador del Premio María Canals. Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Municipal de Barcelona, amplió sus estudios con Luis de Moura Castro y Aquiles delle Vigne en la Escuela Normal Superior de París, en el Liceu de Barcelona con Stanislav Pochekin y, a partir de 1999 y hasta 2003, en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, con Dimitri Bashkirov, Galina Eguiazarova y Claudio Martínez Mehner. Recibe clases de Alicia de Larrocha, Eliso Virsaladze, Leon Fleischer y Andrzej Jasinski. Consiguió el Premio Chopin en el Concurso Vianna da Motta (2004), logró el premio reservado a la Música Española en el concurso de Jaén (2005) y ha actuado con diversas orquestas españolas como las sinfónicas de Galicia, Castilla-León y Valencia, así como con la Salzburger Kammerphilharmonie. Ha hecho música de cámara con los tríos Mendelssohn y Gaspar Cassadó. Becado por la Fundación Alexander von Humboldt, ha realizado un curso de postgrado en el Conservatorio de Múnich, con el maestro Vadim Suchanov. Ha participado en el ciclo de conciertos Ricardo Viñes. Actualmente es profesor del Conservatorio Superior de Aragón.

TEATRO DE LA ZARZUELA

PRECIO DE LOS ABONOS  
Y LOCALIDADES

ZONA	ABONO	LOCALIDADES
A	20€	11€
B	17€	9€
C	14€	7€
D	11€	5€

VENTA DE ABONOS Y LOCALIDADES

En las taquillas del Teatro de la Zarzuela, Red de teatros del INAEM y Serviticket 902.33.22.11 (de 9 a 24 horas), Servicaixa, Servicajeros de la Caixa y en internet [www.servicaixa.com](http://www.servicaixa.com).

1. VENTA DE ABONOS del 16 al 25 de noviembre de 2006.
2. VENTA DE LOCALIDADES para los tres conciertos del ciclo a partir del 30 de noviembre de 2006.

PARA MÁS INFORMACIÓN:

TEATRO DE LA ZARZUELA

Teléfono: 91.524.54.00 / 72  
(De 12:00 a 18:00 horas,  
excepto los días de representación  
que será hasta las 20:00 horas)  
<http://teatrodelazarzuela.mcu.es>

FUNDACIÓN SCHERZO

Teléfono: 91.725.20.98  
(De lunes a viernes,  
excepto festivos,  
de 10:00 a 15:00 horas)  
[www.scherzo.es](http://www.scherzo.es)

AVISO: TODOS LOS PROGRAMAS, FECHAS E INTÉRPRETES  
SON SUSCEPTIBLES DE MODIFICACIÓN.

ORGANIZAN:



150  
AÑOS  
(1856-2006)

COLABORAN:



# PATRICIA BARBER, LA SOLEDAD DE UNA REINA SIN CORONA



El sexo no aporta ningún grado al jazz, aunque actualmente su industria discográfica haya descubierto un filón de oro en torno a jazzistas femeninas como Diana Krall, Lizz Wright, Jane Monheit, Rebekka Bakken o Norah Jones. El fenómeno no es nuevo y ya Wayne Shorter ha restado toda su importancia al recordarnos recientemente que la estrategia no es precisamente nueva y que siempre ha habido y siempre habrá una fórmula tipo Nina Simone (luego puntualizaba asegurando que ya quisieran aquellas parecerse a ésta). La temporada jazzística ha arrancado con los ruidosos lanzamientos fonográficos de dos sólidas referencias del jazz en femenino contemporáneo, *Half the perfect world*, de la inteligente y sensible Madeleine Peyroux, y *From this moment on*, de la clásica y conservadora Diana Krall (ambos publicados en el sello Verve). Al mismo tiempo, aunque con menos presencia comercial, también ha visto la luz el último aliento discográfico de otra gran dama de la cultura popular norteamericana, Patricia Barber, cuyo flamante *Mythologies* ha pasado incompresiblemente inadvertido. El pálpito creativo de esta mujer

cantante, pianista y compositora representa uno de los rostros musicales más inteligentes y excitantes de los últimos años, aunque una vez más su verdadero precio artístico se haya visto obligado a competir a la baja en un desigual mercado que sólo parece atender a los dictados empresariales. La paradoja se amplía si se recuerda que la artista graba para un sello tan poderoso como Blue Note, lo cual nos hace recelar de la agudeza e intuición de sus patrones discográficos. Sea como fuere, el caso es que la chica no tiene anuncios de televisión y su obra sigue siendo cosecha reservada para unos pocos valientes aficionados.

Patricia Barber (Chicago, 1956) se ha inspirado en esta su última producción en el mundo literario y mitológico del poeta romano Ovidio, a cuyo legado ha respondido con once retratos sonoros divididos entre la contemporaneidad más afilada del jazz y la pluralidad más armoniosa de sus derivaciones estéticas. Autora de todo el lote compositor, la pianista y cantante vuelve a encomendarse a tres hombres de su absoluta confianza, el guitarrista Neal Alger, el contrabajista Michael Arnpol y el baterista Eric Montzka. Todos ellos anticiparon su actual presente discográfico en el anterior álbum de la reunión —recientemente editado en formato DVD—, *Live, a fortnight in France*, un trabajo grabado en directo en tres ciudades galas (París, Metz y La Rochelle) en el que se avanzaban temas como *Whiteuord* y se subrayaba la ya larga complicidad de este triángulo rítmico; Arnpol ha prestado a Barber su autoridad sobre las cuatro en la práctica totalidad de sus producciones, incluida la ópera prima *Split* (Floyd Records 1989); Montzka, por su parte, acompaña a la artista desde que, diez años más tarde, publicara su primer álbum en el catálogo Blue Note, el directo *Companion*, a los que luego siguieron celebrados lanzamientos editoriales como *Nightclub* (2000) o *Verse* (2002), el registro con el que probablemente despertara la atención más o menos generalizada de la prensa jazzística internacional.

Este último título supuso el reencuentro con uno de los grandes hechiceros del jazz actual, el trompetista Dave Douglas, con el que ya se había cruzado en *Modern Cool* (Premonition Records, 1998). La presencia de este agitador de la cultura neoyorquina, ya

en ese momento aupado a los altares de lo culto, se vio respaldada por la participación de otro francotirador de la música improvisada, el baterista Joey Baron, lo que ayudó a dimensionar en su justa medida una creatividad que hasta entonces había sido reconocida por sus elegantes aproximaciones al pop-rock, sus elaboradas e inquietantes lecturas del bebop o sus delicadas evocaciones al folk norteamericano; si bien es cierto que *Verse* certificó todos estos antecedentes, también es cierto que su lenguaje jazzístico cambió radicalmente gracias a un pensamiento musical mucho más sofisticado, original y arriesgado.

Aquellos que todavía no han tenido ocasión de contrastar la particular ideología jazzística de esta gran mujer dispondrán de generosas oportunidades este mes de noviembre. Orense (día 14), Valencia (día 15), Cartagena (día 17) y Madrid (día 18) son los destinos españoles que la pianista y cantante ha incluido en una gira otoñal que también la acercará a Portugal, Francia, Inglaterra, Austria, Suiza, Holanda, Alemania y Rusia. En el caso de la capital española su visita se producirá dentro del Festival Internacional de Jazz de la junta municipal de Ciudad Lineal, un certamen ya clásico en el arranque de la temporada jazzística madrileña. La ocasión vuelve a valernos para reivindicar el conocimiento panorámico y valiente de sus gestores culturales, algo de lo que adolece en los últimos años los responsables de su hermano mayor, el Festival Internacional de Jazz de Madrid, que un año más apostará por las apuestas más evidentes de la actual geografía jazzística (previa contratación a golpe de talonario). Todo ello nos sirve, igualmente, para celebrar las bodas de plata del Festival Internacional de Jazz del Club de Música y Jazz San Juan Evangelista, que inaugurara el mismísimo Art Blakey; veinticinco años después, el San Juan continúa haciendo gala de una programación coherente y escorada, como queda claro en los créditos que durante el mes de noviembre luce su cartelería: Dave Douglas, Louis Sclavis, Hormigas, Javier Vercher y Akosh Szeleenyi & Gildas Etevenard. La asociación universitaria, además, estrena nueva página web: [www.sanjuanevangelista.org](http://www.sanjuanevangelista.org).

Pablo Sanz



I've got the music in me, come to the source  
at **MIDEM Classique & Jazz**

CLASSICAL  
JAZZ  
CONTEMPORARY  
TRADITIONAL



consor.com

Classical & Jazz music is currently at a major turning point. If you want to be in tune with the genre's latest evolutions, MIDEM Classique & Jazz is the place to be.

Only MIDEM Classique & Jazz brings together so many key international players under one roof.

With 1,158 Classique & Jazz companies from 53 countries and 10,000 professionals from the recording, publishing, digital and mobile, audio/video and live sectors on show, you'll find MIDEM an invaluable source of new business for the year to come.

**Don't forget: the earlier you register,  
the less you pay!**

To find out more, go to [www.midem.com/classique](http://www.midem.com/classique)

Alternatively, contact Cornelia Much  
Tel: 49 (0) 7631 17680  
email: [info.germany@reedmidem.com](mailto:info.germany@reedmidem.com)

Reedición de la *Poética musical*

## OTRA VEZ STRAVINSKI

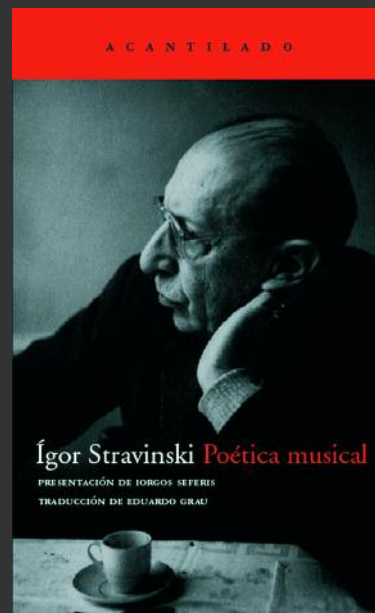
Magnífico. Acanalado publica de nuevo, casi treinta años después, la versión de Eduardo Grau de la *Poética musical* de Stravinski. La edición anterior era de Taurus (1977), como bien sabrá el viejo aficionado, y como acaso ignoren aficionados de generaciones posteriores. Es sabido que la *Poética musical* contiene un buen resumen del credo neoclásico del compositor, cuando la práctica del llamado Neoclasicismo (llamado así con acierto o no, eso es otra cosa; desde luego, con insuficiencia) contaba casi con veinte años. En efecto, Stravinski había dado un giro de 180 grados con *Pulcinella* (1920), y de ahí en adelante cambiarían las cosas de manera dramática: al compositor violentísimo de *La consagración de la primavera*; al músico que sacaba sonidos primitivos, infantiles, populares, incluso arcanos, de aparente simplicidad, en *Petrushka*, *Renard* o *La historia del soldado*, le sucedía el que confesaba bucear en los clásicos del pasado para conseguir modelos del presente. Nada menos. La cosa se radicalizó cuando Schoenberg le atacó en ocasiones como la de una de las *Sátiras* para coro. Y a medida que la cuestión política de entonces envenenaba las conciencias. En un principio, tan de derechas era Schoenberg como lo era Stravinski. Pero Stravinski sintió cierta debilidad por la derecha dura, al menos al principio. Tanto el uno como el otro vieron claro a partir de un momento dado. Schoenberg, pronto, por ser judío; de ser por él, lo germánico hubiera sido preponderante en música y en lo que se terciara, pero no fue admitido en el club alemán por su sangre israelita (como si existiera eso, la sangre israelita): usted será un asimilado, pero yo no lo admito como tal, le dijeron, más o menos. Stravinski coqueteó con los nazis para no perder derechos de autor en el país que más música consumía, incluso tocó allá con su hijo Sulima, y hasta protestó porque se le había incluido en la exposición de *Música degenerada*: oigan ustedes, yo no soy judío, aunque acaso lo parezca. En cambio, Bartók protestó porque a él no se le considerara degenerado, cuando sí que lo era de acuerdo con aquellos criterios. Perdón el lector que cuente esta historia, creo que ya la he contado muchas veces, no sé si aquí, pero a mi edad uno se repite; no tanto como cuando eres joven, pero así, así. Stravinski acaba convencido de que los nazis son lo que son, y se prepara para

marcharse a América. Su tarjeta de presentación serán estas lecciones que pronuncia en Harvard, en francés, en 1939, cuando se desencadena la guerra y antes de emigrar de manera definitiva con Vera.

*Poética musical* es el manifiesto más radical de Stravinski como "derechista" en música. No le importa aparecer como tal. Uno de los espejismos del pasado siglo, abundante en ellos (utopías, ideologías, estéticas; en fin, grandes relatos), fue que había progreso en una estética y reacción o restauración en otra (cosas de Adorno, ya tardías, de 1948, pero no sólo de él). Lo cierto es que la obra neoclásica de Stravinski es una negación de los ideales románticos en música. Luego no estamos ante una restauración. Durante este largo periodo clásico (1920-1950) Stravinski publicó dos importantes libros: *Crónicas de mi vida*, temprana autobiografía de 1935-1936, y esta colección conferencias de Harvard.

Ahora bien, a Stravinski se le daba muy mal escribir. En rigor, él nunca escribió un libro. Se los escribieron. Al menos, tres autores o tandas de autores: el que escribió *Chroniques de ma vie*, el que escribió la *Poética musical*; y, finalmente, Robert Craft, que escribió los distintos libros de charlas a partir de *Conversations with Igor Stravinski*. Pongamos Roland-Manuel, Pierre Suvchinsky, Robert Craft. ¿Abusó Roland-Manuel cuando redactó la *Poética*, o todo lo que leemos aquí son ideas de Stravinski, sólo que expresadas de una manera que el compositor no hubiera sido capaz de redactar?

Stravinski posa como dandi conservador porque el ataque de Schoenberg es muy reciente. No se trata de halagar el conservadurismo de los estadounidenses en vísperas de emigrar. Era un intento de sugerir orden por parte de alguien que venía de la desordenada Europa que llevaba a la guerra. El comunismo, el nazismo, la debilidad de las democracias que permitieron el desorden del Reich. Estalló la guerra cuando Stravinski dictaba estas conferencias. Ahora bien, este libro vale porque es del compositor de una serie de obras musicales de primer orden en el siglo XX. Esas obras y el libro se justifican mutuamente. No sirve el libro para justificar a otros. Sólo a Stravinski, el compositor. Nadie se oculte o justifique tras las palabras de Harvard. Pero esas palabras sirven para comprender



**IGOR STRAVINSKI: Poética musical: en forma de seis lecciones.** Traducción de Eduardo Grau. Prólogo de Giorgos Seferis. Barcelona, El Acanalado, 2006. 128 págs.

el siglo que ya pasó, justo en su momento más dramático.

Es éste un libro al que he dado muchas vueltas en los últimos 30 años, y me resulta admirable en algunos momentos. Me parecía más provocador en tiempos, cuando todavía no me había dejado seducir por el abuelo, grandísimo seductor. Me parecía más agresivo porque tenía aún la fe en el poco menos que monoteísmo vienés. Pero las cosas han cambiado. El propio Stravinski cambió. Cuando Schoenberg murió en 1951, la enemistad terminó al mismo tiempo. Y menos de dos años después, influido sin duda por el jovencísimo Robert Craft, Stravinski componía ya en un serialismo personal y todavía parcial. Aun ahí fue un clásico. Para conocer a Igor Fiodorovich, el hombre y su estética, hay que acudir a este precioso libro, que se lee con facilidad, y al que se vuelve con provecho.

Es un libro que no tiene desperdicio para comprender lo que fue y hasta lo que pasó, y para quitarse prejuicios de la cabeza, si es que ciertos prejuicios todavía persisten. Quién sabe, todavía algunos visitan el santoral vienés canonizado por la vanguardia de posguerra, que lo tomó como pretexto. Esta edición viene con un prólogo de Giorgos Seferis, el poeta griego que mereció el premio Nobel y que al margen de su poesía traducida, tiene una preciosa novela que también permite comprender el pasado: *Seis noches en la Acrópolis* (Mondadori). En fin, una nueva aportación de esa editorial exquisita que es Acanalado. Que podría decidirse a sacar una nueva traducción de *Crónicas de mi vida*.

Santiago Martín Bermúdez



Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana

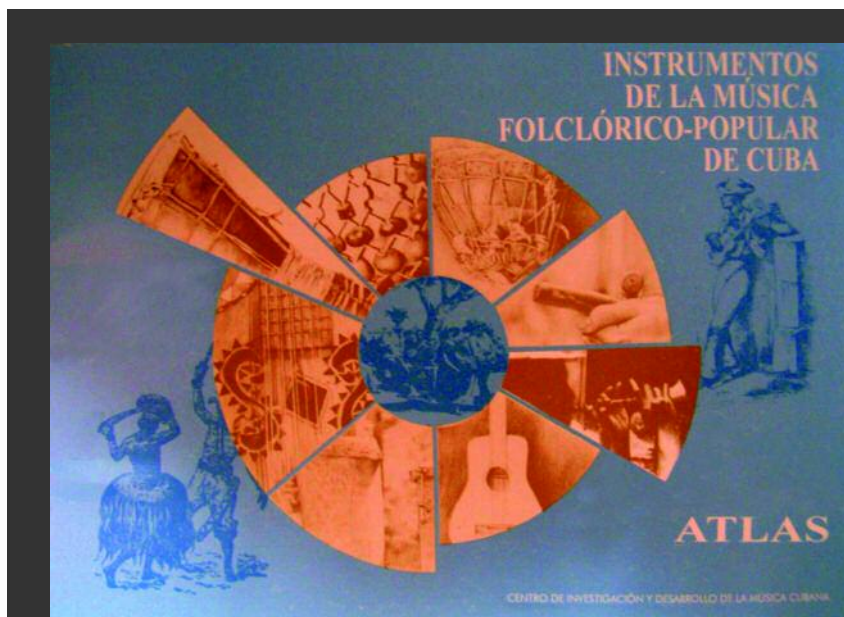
## GEOGRAFÍA PARA UN SUEÑO

Los libros, enciclopedias o poemas, de Fernando Ortiz, publicados en 1950 y 1951, *La africanía de la música folclórica de Cuba* y *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, hablaron tanto —tanto saber, tanto amor— de esa música sublime y de las gentes sublimes que la hicieron que solo pocos escritores pudieron añadir algo, entre ellos, Alejo Carpentier, a lo largo de su vida, en diversos textos dedicados específicamente a la música cubana y, directamente o no, en prácticamente en toda su obra, desde *Los pasos perdidos* (reflexiones tras oír música dodecafónica en la jungla) a *La consagración de la primavera* donde una antigua bailarina de Diaghilev sueña con montar el ballet de Stravinski con diablitos abakuá: “Qué cosa más rara!” dijo uno “Parece toque de Salida Efi”. “No: es toque de Salida Efo: más aguantado que el Efi [...] ¡Cucha! dijo Calixto, tomando uno de los tambores...”.

Luego, en 1980, Natalio Galán, con prólogo de Cabrera Infante, publicaba *Cuba y sus sonos* (Pre-Textos), emocionado y erudito buceo en ese universo (otra vez) sublime (pues ya se sabe, “el son es lo más sublime”).

Aproximadamente a partir de esta fecha y durante veinte años, el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana empezó a imaginar un atlas que nos permitiera navegar por esa geografía cuya complejidad crecía con cada descubrimiento. Y una de las grandes cualidades de esa obra monumental (dedicada “a Fernando Ortiz, el Precursor y a Argeliers León, el Maestro”) consiste en haber aceptado esa complejidad, en haberse revolcado —si se me permite— en ella con delicias; y de esa manera, esa música llamada “folclórico-popular” nos aparece en su infinitud, en su vastedad infinita, por ejemplo: “Aunque esta clasificación se encuentra muy reconocida, varios especialistas han apuntado que no responde a la totalidad de las características de un buen grupo de instrumentos [...] entre los cuales se encuentran los instrumentos [...] del Caribe”. El estilo, quiero decir, la lengua, es admirable: “[...] en los idiófonos vibra la propia materia del instrumento; en los membranófonos, las membranas tensas [...]”. ¡Lengua de poetas! Y eso sigue durante unas 600 páginas.

Los libros (texto y atlas se corres-



**VARIOS AUTORES:** Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. Editorial de Ciencias Sociales. La Habana, 1997. 2 volúmenes y un atlas. 640 páginas y 70 planchas.

ponden, como debe ser, a la perfección) firmados por seis autoras y un autor, se estructuran en siete secciones y una suplementaria para el atlas (distribución territorial de las manifestaciones musicales). Encontramos pues: Poblamiento de Cuba (denominación metaétnica conocida en Cuba, etnónimo de origen en África, países actuales donde residen estas etnias, pertenencia lingüística); Idiófonos (es el sonido vegetal de Cuba: instrumentos de golpe directo, indirecto, raspado, sacudimiento, y los utensilios domésticos); Membranófonos (es el sonido humano y animal de la piel: cada tambor con su membrana clavada, atada por sogas, apretada por aro, o por sogas, con torniquete de tensión); Cordófonos (el viento agitó la única cuerda de la gigante tumbandera, la tierra es su resonador); Aerófonos (el soplo del primer hombre atravesó el guamo, o concha); Instrumentos en desuso (fueron tocados por los que no sobrevivieron: las olivas sonoras o sonajero de caracoles, el palo mumbona que es el tambor de labios africano usado para transmitir los mensajes en una lengua que nadie habla ya, o los tambores okpelé para un culto olvidado...); Complejos y conjuntos instrumentales (abrumador

estudio, por ejemplo: “comportamiento de complejos y conjuntos instrumentales de tendencia funcional rítmica con improvisación en el plano más grave”, seguido de lo mismo, pero “en el plano más agudo”). Todo ello con sus fotos, sus partituras (borrachera de ritmos a 4, 8, y hasta 11 partes), su historia, su construcción, su función musical y social.

El trabajo bien hecho asombra: ese es el caso y nuestros responsables de la educación musical sabrán, si no lo han hecho ya, sacar las conclusiones necesarias. Para usted, hipotético lector, para mí, he aquí un... instrumento para soñar. Leí estos libros cuando los demás estaban de vacaciones, en agosto; olvidé el título, olvidé el trabajo de reseña, entré en este atlas como en un país incommensurable, sabiendo, sin haber nunca posado el pie en Cuba, pasearme con los ojos cerrados y las orejas al viento, y reconocer Bahía Honda, Melena del Sur, Guanabacoa, La Lisa, Cumanayagua, Sibanicú o Cayo Mambi según sonaban los conjuntos de Yuca, de Kinfuiti, de Makuta, el Lanbí, el Ekón y el Ogán, la Tumba francesa, los tambores de Olokun, Bembé, Radá, Arará o Dundún.

Pedro Elías Mamou

schetzo



# LA GUÍA DE SCHERZO

## NACIONAL

### ALICANTE

SOCIEDAD DE CONCIERTOS

**6-XI:** Alicia Nafé, mezzo. Aurelio Viribay, piano.  
**14:** Amir Katz, piano.

### BARCELONA

**2/5-XI:** Acteón. Rosés. Graugaard, Onceema. (Auditori [www.auditori.org]).  
**6:** La Capella Reial de Catalunya. Hesperion XXI. Jordi Savall. Cornago, Desprez, Enzina. (Auditori).  
**6,7:** Muziektheater Transparant. Grummet. Maxwell Davies, *The Medium*. (Auditori).  
**7:** Orquesta UBS del Festival de Verbier. Herbert Blomstedt. Beethoven, Dvorák, Mahler. (Auditori).  
**9:** Orquesta de Cadaqués. Vasili Petrenko. Albéniz, Debussy, Gerhard, Stravinski. (Auditori).  
**10,11:** La Trattoria Lirica. Elisendra Carrasco. (Auditori).  
**10,11,12:** Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña [www.obc.es]. Paul Goodwin. Alexei Volodin, piano. Sor, Beethoven, Haydn, Brahms. (Auditori).  
**12:** Solistas, Coro y Orquesta del Teatro Mariinski. Valeri Gergiev. Wagner. (Auditori).  
**17,18,19:** OBC. Jesús López Cobos. Beethoven. (Auditori).  
**22:** Orquesta de Cámara de Europa. Emmanuel Krivine. María João Pires, piano. Weber, Beethoven, Brahms. (Auditori).  
— Orquesta de la Academia del Gran Teatro del Liceo. Eduardo López Banzo. Ewa Podles, contralto. Haendel. (Teatro del Liceo).  
**22/30:** Santos, *El fervor de la perseverança*. (Auditori).  
**24,25,26:** OBC. Jesús López Cobos. Nikolai Znaider, violín. Brahms, Rott. (Auditori).  
**26:** Montserrat Caballé, soprano; Manuel Bruguera, piano. Haendel, Paër, Mayr. Catalani. (T. L.).  
**29,30:** L'Òpera de tres Rals. Puig. Sánchez. Paisiello, *Barbero de Sevilla*.

GRAN TEATRO DEL LICEO  
WWW.LICEUBARCELONA.COM

LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Caballé. Carsen. Gruberova, Bros, Michaels-Moore, Ombuena.  
**11,13,15,16,17,19,20,21,23,24,25,27,28,29-XI.**

### BILBAO

SINFÓNICA DE BILBAO  
WWW.BILBAORKESTRA.COM

**9,10-XI:** Pablo González. Delius, Luc, Shostakovich.  
**30:** Juanjo Mena. Boris Belkin, violín. Arriaga, Sibelius, Schoenberg.

SOCIEDAD FILARMÓNICA

**7-XI:** Cuarteto Talich. Kalivoda, Schulhoff, Dvorák.

**15:** Combattimento Consort Amsterdam. Jan Willem De Vriend. Haydn.  
**23:** Café Zimmermann, Pablo Valetti. C. P. E. Bach.  
**27:** Orquesta de Cámara de Basilea. David Stern. Matthias Goerne, barítono. Schoenberg, Schubert.

TEATRO ARRIAGA  
WWW.TEATROARRIAGA.COM

**15-XI:** Ensemble Elyma. Gabriel Garrido. Kapsberger, *Apoteosis de San Ignacio y San Francisco Javier* (versión de concierto).  
**26:** Ricercar Consort. Philippe Pierlot. Scheen, Mena. Haendel.

ASOCIACIÓN BILBAÍNA DE AMIGOS DE LA ÓPERA  
WWW.ABAO.ORG

TANNHÄUSER (Wagner). Neuhold. Kupfer. Gambill, Denoke, Tezier, Peña. **18,21,24,27-XI.**

### CÁCERES

ORQUESTA DE EXTREMADURA  
WWW.ORQUESTADEEXTREMADURA.COM

**24-XI:** Edvard Chivzhei. Barnabas Kelemen, violín. Bartók, Scriabin.

### CASTELLÓN

AUDITORI

**3-XI:** Orquesta Philharmonia. Charles Dutoit. Mikhail Pletnev, piano. Sibelius, Grieg, Berlioz.  
**8:** Orquesta del Palau de les Arts de Valencia. Zubin Mehta. Beethoven.  
**20:** Orquesta de Cámara de Europa. Emmanuel Krivine. María João Pires, piano. Weber, Beethoven, Brahms.

### CÓRDOBA

**ORQUESTA DE CÓRDOBA**  
ciclo con motivo del año Schumann)  
Guión y presentación: BELÉN OTXOTORENA

NOVIEMBRE 2006  
Días 3 y 4 de noviembre - 2006

CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS  
— AÑO MOZART  
Gran Teatro de Córdoba - 21:00 h.  
I  
*Sinfonía n.º 5 F. SCHUBERT*  
II  
*Réquiem, Kv 626 W. A. MOZART*  
INMACULADA ALMEDA, soprano  
ELENA PÉREZ, contralto  
JUAN LUQUE, tenor  
ANDREA MARTÍN, bajo/barítono  
CORO ZIRYAB  
(Director: JAVIER SAENZ-LÓPEZ BUÑUEL)

ORQUESTA DE CÓRDOBA  
Director: MANUEL HERNÁNDEZ SILVA

Días 7, 8 y 9 de noviembre - 2006

CICLO DE CONCIERTOS DIDÁCTICOS  
Gran Teatro de Córdoba - Sesiones 10:00 y 12:00 h.  
*"Cartas a Clara"*  
(Nueva producción creada para este

NOVIEMBRE 2006  
Días 16 de noviembre - 2006

3º CONCIERTO DE ABONO  
Gran Teatro de Córdoba - 20:30 h.  
En colaboración con el V Festival de piano "Rafael Orozco"  
I  
*Concierto para piano y orquesta n.º 2 S. RACHMANINOV*  
CHRISTOPHER HINTERHUBERT,  
piano  
II  
*Sinfonía n.º 9 D. SHOSTAKOVICH*  
ORQUESTA DE CÓRDOBA  
Director: MANUEL HERNÁNDEZ SILVA

Día 24 de noviembre - 2006  
CONCIERTO EXTRAORDINARIO -

ORQUESTA DE CÓRDOBA  
WWW.ORQUESTADECORDOBA.ORG

**16-XI:** Manuel Hernández-Silva. Gabriela Montero, piano. Rachmaninov, Shostakovich.

### EUSKADI

ORQUESTA DE EUSKADI  
WWW.ORQUESTADEEUSKADI.ES

**4-XI:** Sociedad Coral de Bilbao. Miguel Ángel Gómez Martínez. Xyni, Arruabarrena, Cabero, Fresán. Albéniz, Beethoven, Falls. (Bilbao). **6,9:** San Sebastián. **7:** Vitoria. **10:** Pamplona.  
**27:** Giovanni Antonini. Kraus, Arriaga. (San Sebastián). **28:** Pamplona. **29:** Bilbao. **30:** Vitoria.

### GERONA

AUDITORI  
WWW.AUDITORIGIRONA.ORG

**4-XI:** Orquesta del Teatro Mariinski de San Petersburgo. Valeri Gergiev. Alexei Volodin, piano. Wagner, Rachmaninov, Brahms.  
**10:** Ensemble de la Orquesta de Cadaqués. Vasili Petrenko. Albéniz, Schoenberg, Stravinski.

### GRANADA

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA  
WWW.ORQUESTACIUDADGRANADA.ES

**10-XI:** Jean-Jacques Kantorow. Gounod, Weber, Fauré.  
**24:** Antoni Ros Marbà. Falla, Pedrell, Toldrà, Ravel.

### JEREZ

TEATRO VILLAMARTA  
WWW.VILLAMARTA.COM

**11-XI:** Shlomo Mintz, violín. Paganini, *Caprichos*.

**13:** Filarmónica de Málaga. Orfeón Donostiarra. José Antonio Sáinz Alfaro. Poblador, Calero, Newerla. Orff, *Carmina burana*.

### MADRID

**2,3-XI:** Coro y Orquesta de RTVE. [www.rtve.es]. Walter Weller. Mozart.

### ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

Programa de Santa Cecilia  
Auditorio Nacional

22 de noviembre de 2006 a las 19,30 horas

Director: Pinchas Steinberg

Programa:

I Parte

Concierto para violín y violonchelo op. 102 en la menor de J. Brahms.

Solistas: Ara Malikian, violín

Dragos Balan, violonchelo

II Parte

10ª Sinfonía, op. 93 en mi menor de D. Shostakovich

Ciclo de la Comunidad de Madrid y OSM

Sábado, 25 de noviembre. 22,30 horas.

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla  
Director: Pedro Halffter

I Parte

Concierto para piano y orquesta nº 1 de M. Castillo

Ana Guijarro, piano

II Parte

Sinfonía nº 2, Op. 27 en mi menor, de S. Rachmaninov

**CÁDIZ**  
IV FESTIVAL DE MÚSICA ESPAÑOLA  
Gran Teatro Falla - 21:00 h.

I  
"CASTILLO DE DAMAS"  
*Homenaje a Manuel Castillo*  
(estreno absoluto)  
Obra colectiva realizada por:  
Inmaculada Almendral, María de Arcos, Teresa Catalán, Pilar Jurado, Raquel Jurado, Elena Mendoza, María Luisa Ozaita, Diana Pérez Custodio, Iluminada Pérez Frutos, Dolores Serrano

MARÍA FLORISTÁN, piano  
*Concierto para marimba y orquesta*  
IGMAR ALDERETE

CAROLINA ALCARAZ, marimba  
II  
*Polifemo y Galatea* (estreno absoluto)  
ANDRÉS VALERO CASTELLS  
(Obra encargo de la Fundación Autor y la AEOS a propuesta de la Orquesta de Córdoba)

ORQUESTA DE CÓRDOBA  
Director: MANUEL HERNÁNDEZ SILVA

**TEATRO REAL**

Información: 91 / 516 06 60. Venta Telefónica: 902 24 48 48. Venta en Internet: [www.teatro-real.com](http://www.teatro-real.com). Visitas guiadas: 91 / 516 06 96.

**ÓPERA**

**EL AMOR DE LAS TRES NARANJAS (LYUBOV'K TRYOM APEL'SINAM)** de Sergei Prokofiev. Noviembre: 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16. 20:00 h. Domingos a las 18:00 h. Director musical: Tugan Sokhiev. Director de escena: Philippe Calvario. Escenógrafo: Jean-Marc Stehlé. Figurinista: Aurore Popineau. Solistas: Alexei Tanovitsky, Andrei Ilyushnikov, Nadezhda Serdyuk, Eduard Tsanga, Sergey Semishkur, Vladimir Tyulpanov, Pavel Schmulevich, Ekaterina Shimanovich, Anna Kiknadze, Natlaya Evstafieva, Jylya Smorodina, Yury Vorobiev, Alexander Gerassimov, Ekaterina Tsenter, Nikolai Kamensky, Guzmán Hernández. Coro y Orquesta Titular del Teatro Real (Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid).

**SEMION KOTKO** de Sergei Prokofiev. Ópera en concierto. Noviembre: 7. 20:00 horas. Director musical: Valery Gergiev. Solistas, Orquesta y Coro del Teatro Mariinsky de San Petersburgo.

**CONTEXTOS**

**CONCIERTO-PROYECCIÓN ALEXANDER NEVSKI.** Noviembre: 11. 20:00 horas. Película de Sergei Eisenstein con música de Sergei Prokofiev. Director musical: Víctor Pablo Pérez. Solista: Ekaterina Gubanova. Orquesta Titular del Teatro Real (Orquesta Sinfónica de Madrid). Coro Nacional de España.

**CONCIERTO DE CÁMARA I. Solistas de la Orquesta Titular del Teatro Real** (Orquesta Sinfónica de Madrid). Noviembre: 17. 20:00 h. Obras de A. Schönberg y S. Prokofiev.

**ANIVERSARIOS**

**CONCIERTO MOZART-ARRIAGA**

**II. Noviembre: 13. 20:00 horas.** Música sinfónica. Director musical: Eduardo López Banzo. Al Ayre Español.

**GRANDES VOCES**

**ANDREAS SCHOLL, contratenor.** Noviembre: 3. 20:00 h. Director: Ottavio Dantone. Accademia Bizantina.

**PROYECTO PEDAGÓGICO**

**HANSEL Y GRETEL** de Engelbert Humperdinck. Noviembre: 9. 18:00 horas. Auditorio Padre Soler. Universidad Carlos III. Madrid. Leganés. Director musical: Heidrun Bergander / Manel Ruiz. Director de escena, escenógrafo y figurinista: Joan-Andreu Vallvé. Solistas: Marta Polo / Anna Tobella / Marta Rodrigo, Belén López / Maia Planas, Elisenda Arquimbau / Ruth Nabal, Ezequiel Casamada / Toni Marsol.

**ACTIVIDADES PARALELAS**

**DOMINGOS DE CÁMARA.** Concierto nº 1. Solistas de la Orquesta Titular del Teatro Real (Orquesta Sinfónica de Madrid). Octubre: 15. 12:00 h. Obras de J. Carpentier, J. Françaix y F. Schubert.

**CONTEXTOS**

**ORQUESTA SINFÓNICA DE R. Strauss.** Orquesta Titular del Teatro Real (Orquesta Sinfónica de Madrid).

**PROYECTO PEDAGÓGICO**

**ÓPERA EN CINE. DON GIOVANNI** de Wolfgang Amadeus Mozart. Noviembre: 5. 11:00 horas. **LA TRAVIATA** de Giuseppe Verdi. Noviembre: 5. 18:00 horas.

**JAZZ**

**KEITH JARRETT TRIO.** Noviembre: 9. 20:00 horas.

**TEATRO DE LA ZARZUELA**

Jovellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00. Internet: <http://teatrodela zarzuela.mcu.es>. Director: Luis Olmos. Venta localidades: A través de Internet ([servi-caixa.com](http://servi-caixa.com)), Taquillas Teatros Nacionales y cajeros o teléfono de ServiCaixa: 902 33 22 11. Horario de Taquillas: Venta anticipada de 12 a 17 horas. Días de representación, de 12 horas, hasta comienzo de la misma.

**XIII Ciclo de Lied.** Lunes 27 de noviembre, a las 20 horas. **Cristine Schäfer,** Soprano. **Eric Schneider,** piano. Programa: F. Schubert: Winterreise D. 911. Coproducen: Fundación Caja Madrid y Teatro de La

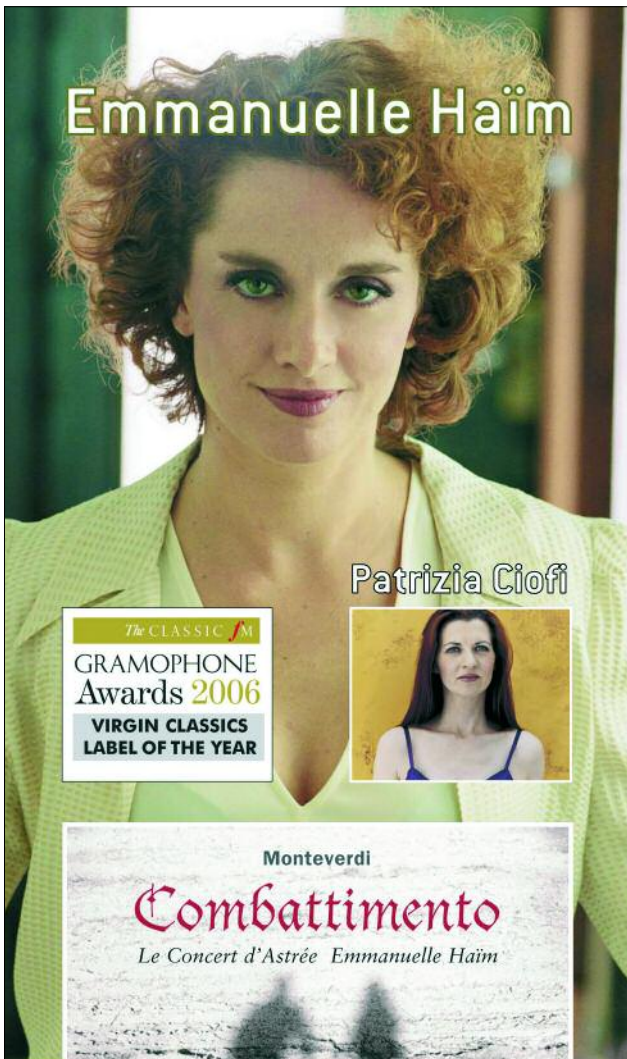
Zarzuela. **Festival de Otoño.** Días 2, 3 y 4 de noviembre, a las 20:00 horas. Domingo 5, a las 18 horas. **Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.** Directora Artística: Pina Bausch.

**Compañía Nacional de Danza,** del 10 al 19 de noviembre las 20:00 horas (excepto lunes y martes), domingos a las 18:00 horas. Director Artístico: Nacho Duato.



SCHÄFER

**Emmanuelle Haïm**



Patrizia Ciofi



0946 3633502 5

Una nueva grabación de la directora **Emmanuelle Haïm**, al frente de **Le Concert d'Astrée** y de un elenco de solistas inmejorable: **Rolando Villazón**, en su primera incursión en el repertorio Barroco, **Patrizia Ciofi** y **Toopi Lehtipuu**.



[www.virginclassics.com](http://www.virginclassics.com)  
[www.emiclassics.com](http://www.emiclassics.com)



**ORCAM**

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica  
Jueves, 2 de Noviembre de 2006.  
19,30 horas

ORQUESTA Y CORO DE LA  
COMUNIDAD DE MADRID  
OCTETO IBÉRICO DE VIOLON-  
CHELOS

Elías Arizcuren, director del octeto  
Jordi Casas Bayer, director del coro  
José Ramón Encinar, director

E. W. Korngold Juárez (suite)  
R. Lazkano Hauskor, para octeto  
de violonchelos y orquesta (\*)  
P. Aldave Akelarre

(\*) Estreno absoluto  
**ABONO 3**

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica  
Martes, 7 de Noviembre de 2006.  
22,30 horas

CORO DE LA COMUNIDAD DE  
MADRID  
OCTETO IBÉRICO DE VIOLON-  
CHELOS

Victoria Marchante, soprano  
Jordi Casas Bayer, director del coro  
Elías Arizcuren, director

F. Schubert *Gesang der Geist über  
dem Wassem*

I. Moody *Requiem para Osecia*, (\*)  
M. Nobre *Três canções de Beiramar*  
D. Popper *Requiem op. 66*. Versión  
de E. Arizcuren

M. Lavista *Stabat Mater* (\*)  
Ph.Glass *Funeral of Amenho-  
tep III de "Akhenaton"* (versión de  
E. Arizcuren)

(\*) Estreno en España  
**ABONO 4**

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica  
Lunes, 20 de Noviembre de  
2006.19,30

ORQUESTA Y CORO DE LA  
COMUNIDAD DE MADRID  
CORO DE RADIO TELEVISIÓN  
ESPAÑOLA

Joaquín Achúcarro, piano  
Carlos Hipólito, recitador  
Jordi Casas Bayer y Mariano Alfon-  
so, directores del coro  
José Ramón Encinar, director

J. Brahms *Concierto para piano y  
orquesta n° 1 en re menor, op.15*  
L. Balada *Dionisio in memoriam*  
M. de Falla *El sombrero de tres  
picos, 2ª Suite*  
**ABONO 5**

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica  
Martes, 28 de Noviembre de 2006.  
19,30 horas

ORQUESTA Y CORO DE LA  
COMUNIDAD DE MADRID  
Evgueni Starodoubtsev, piano  
José Luis Temes, director F. Chavia-  
no Ni-Fe (\*)

S. Prokofiev *Concierto para piano y  
orquesta n° 3 en do mayor, op. 26*  
R. Schumann *Sinfonía n° 1 en si  
bemol bayer "Primavera" op. 38*  
(\*) Estreno absoluto de la versión  
con coro  
**ABONO 6**

**CDMC**

**Auditorio Museo Nacional Cen-  
tro de Arte Reina Sofía.**

Ronda de Atocha (esquina c/  
Argumosa). Teléfonos: 91 774 10  
00 / 72 / 73

6 noviembre 2006, 19:30 horas

**Circuits. Portugal (II) Smith  
Quartet. Miguel Azguime**, proyec-  
ción de sonido y electrónica en  
vivo.

PROGRAMA

**Miguel Azguime**: por determinar  
**Michael Alcorn**: por determinar  
**António Pinho Vargas**: *Monodia  
quasi un requiem*  
**João Pedro Oliveira**: *Labirinto*  
**Steve Reich**: *Triple Quartet*

20 noviembre 2006, 19:30 horas

**Plural Ensemble**

*"50 años de José Manuel López  
López"*

Director: **Fabian Panisello**  
Solistas: **Anne Mercier**, violín; **Esteban  
Algora**, acordeón.

PROGRAMA

*La Pluma de Hú, Le parfum de la  
lune, A tempo, L'Art de la sieste et  
autres plaisirs poétiques de l'été*

27 noviembre 2006, 19:30 horas

**Horacio Lavandera**, piano y sinteti-  
zador

PROGRAMA

**Luciano Berio**: *Sequenza IV*  
**Atsuhiko Gondai**: *Twilight Zone*  
**Karlheinz Stockhausen**: *Klaviers-  
tücken: 9, 11 y 16*

(Teatro Monumental).  
**3,4,5**: Orquesta Nacional de España



[ocne.mcu.es]. Marc Minkowski, Jérôme Pernoo, violonchelo. Weber, Offenbach, Roussel. Auditorio Nacional [www.auditorionacional.mcu.es]. **4,5**: Orquesta Philharmonia. Charles Dutoit. Mikhail Pletnev, piano. Mozart, Debussy, Berlioz. / Sibelius, Grieg, Chaikovski. (Ibermúsica [www.ibermusica.es]. (A.N.). **9**: Sergei Khachatryan, violín; Lusine Khachatryan, piano. Mozart, Schumann, Franck. (Ibermúsica. A.N.). **9,10**: Orquesta de RTVE. Hansjörg Schellenberger. Weber, Hindemith. (T.M.). **15**: Filarmónica de Luxemburgo. Arturo Tamayo. Christian Tetzlaff, violín. Brahms, Hindemith, Ravel. (Ibermúsica. A.N.). **16**: Orquesta del Teatro de La Moneda de Bruselas. Sakari Oramo. Ravel, Shostakovich. (Ciclo Complutense [www.ucm.es]. A.N.). — Lorenzo Ghielmi, clave, fortepiano, órgano. Bach, Mozart, Schumann.

**UNIVERSIDAD AUTONOMA  
DE MADRID**

Centro Superior de Investigación y  
Promoción de la Música

XXXIV Ciclo de Grandes Autores e  
Intérpretes de la Música  
XIII Ciclo de Música de Cámara

Noviembre 2006



Integral de las Sonatas para piano  
de W. A. Mozart  
Auditorio Nacional de Música de  
Madrid. Sala de Cámara

Los Conciertos tienen las siguientes  
fechas:

Primer Concierto:  
10-11-2006, viernes 19,30 horas  
Solista: Kennedy Moretti

Segundo Concierto  
11-11-2006, sábado a las 19,30 horas  
Solista: Claudio Martínez Mehner

Tercer Concierto  
17-11-2006, viernes a las 19,30 horas  
Solista: Jorge Robaina

Cuarto Concierto  
18-11-2006, sábado a las 19,30 horas  
Solista: Marta Zabaleta

Quinto Concierto  
24-11-2006 viernes a las 19,30 horas  
Solista: Patrín García-Barredo

Sexto Concierto  
25-11-2006 sábado a las 22,30 horas  
Solista: Miriam Gómez-Morán

Venta de localidades: Taquillas del  
Auditorio Nacional de Música Tfno:  
91-3370100

Venta telefónica: Servicaixa  
902332211

(Liceo de Cámara [www.fundacion-  
cajamadrid.es]. A.N.).

**16,17**: Orquesta de Valencia. Yaron  
Traub. Mahler, *Quinta*. (T.M.).

**17,18,19**: OCNE. Josep Pons. Bohlin,  
Wottrich, Roth, Jun, Rootering. Schu-  
mann, *Escenas de Fausto*. (A.N.).

**21**: Christian Zacharias, piano. Schu-  
mann, Beethoven, Schubert. (Gran-  
des Intérpretes. Fundación Scherzo.  
[www.scherzo.es]. A.N.).

**23**: Orquesta de Cámara de Europa.  
Emmanuel Krivine. Maria João Pires,  
piano. Schumann, Beethoven,  
Brahms. (Juventudes Musicales  
[www.juvmusicales-madrid.com].  
A.N.).

**23,24**: Coro y Orquesta de RTVE.  
Adrian Leaper. Janáček, Sibelius,  
Guinjoan. (T.M.).

**24**: Sinfónica de la Ciudad de Bir-  
mingham. Vasilí Sinaiski. Wagner,  
Mahler. (Ciclo Complutense. A.N.).

**24,25,26**: ONE. Dennis Russell  
Davies. Wagner, Bruckner. (A.N.).

**25**: Coro de Cámara del Palau de la

Música Catalana. Jordi Casas. García,  
*Música religiosa*. (Siglos de Oro.  
Monasterio de la Encarnación).

**28,29**: Cuarteto Kopelman. Elisabeth  
Leonskaia, piano. Shostakovich.  
(Liceo de Cámara. A.N.).

**29**: Camerata de Salzburgo. Christian  
Aming. Gianluca Cascioli, piano.  
Mozart. (Ciclo Sinfónico de Caja  
Madrid. A.N.).

**30**: Orquesta de RTVE. Pedro Halff-  
ter. Eldar Nebolsin, piano. Homs,  
Liszt, Shostakovich. (T.M.).

**MÁLAGA**

ORQUESTA FILARMÓNICA

**3,4-XI**: Aldo Ceccato. Falla, Ravel,  
Respighi, Stravinski.

**17,18**: Orquesta de la Comunidad de  
Madrid. José Ramón Encinar.  
Brahms, Olavide, Falla.

**MURCIA**

AUDITORIO  
WWW.AUDITORIOMURCIA.ORG

**6-XI**: Coro y Orquesta del Teatro  
Mariinski. Valeri Gergiev. Mahler,  
*Segunda*.

**25**: Orquesta Sinfónica Ciudad de  
Birmingham. Vasilí Sinaiski. Mahler,  
*Novena*.

**OVIEDO**

TEATRO CAMPOAMOR  
WWW.OPEREAOVIEDO.COM

COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Hull,  
McVicar. Gulín, Santafé, Menéndez,  
Vas. **19,21,23,25-XI**.

**PAMPLONA**

BALUARTE  
WWW.BALUARTE.COM

EVGENI ONEGIN (Chaikovski). Del  
Monaco. **24,26-XI**.

**30**: Coral de Cámara de Pamplona.  
Sinfónica de Navarra. David Parry.  
Sieden, Irwin, López, Sieden. Haydn,  
Mozart.

**SANTIAGO DE COMPOSTELA**

**REAL FILHARMÓNIA DE  
GALICIA**

Auditorio de Galicia  
Real Filharmonía de Galicia  
www.realfilharmoniagalicia.org  
www.auditoriodegalicia.org

**2-XI**: Real Filharmonía de Galicia.  
P. Daniel. Música y cine.

**9**: Real Filharmonía de Galicia. A.  
Ros Marbá. D. Hope, violín. Halff-  
ter, Berstein, Falla.



**16**: Pierre Hantaï, clave. Bach.  
**24**: Orquesta Sinfónica de Galicia.  
Víctor Pablo. A. Torazde, piano.  
Prokofiev, Shostakovich.



SEVILLA

**TEATRO DE LA MAESTRANZA**

Día 6 de noviembre, 19,30 horas  
**MESA REDONDA de *Der Ferne Klang***, de Franz Schreker  
 En colaboración con la Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera.  
*Actividades*

Día 6 de noviembre, a las 20,30 horas

**KEITH JARRETT**  
**GARY PEACOCK**  
**JACK DeJOHNETTE**  
*Grandes Intérpretes*

KEITH JARRETT



Días 7, 9 y 11 de noviembre, a las 20,30 horas

**DER FERNE KLANG** (*El sonido lejano*)

de Franz Schreker  
 Director musical Pedro Halffter  
 Director de escena Peter Mussbach  
 Principales intérpretes Robert Künzli/Astrid Weber/Claudio Otelli/Wolfgang Newerla/Klaus Häger/Bodo Brinkmann/Uta Prieur  
 Real Orquesta Sinfónica de Sevilla  
 Coro de la A.A del Teatro de la Maestranza  
 Producción de la Deutsche Staatoper unter den Linden Berlin  
*Ópera*

Día 14 de noviembre, a las 20,30 horas

**LILA DOWNS**  
*Grandes Intérpretes*

Día 18 de noviembre, a las 20,30 horas

**MICHEL CAMILO & TOMATTO**  
*Grandes Intérpretes*

TENERIFE

**ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE**

Auditorio de Tenerife  
 www.ost.es

Información: 922 239 801

JOSEP PONS



**17-XI:** Víctor Pablo Pérez. Beethoven, *Sinfonías 6 y 7*.  
**24-XI:** Josep Pons. Beethoven, *Sinfonías 4 y 5*.

VALENCIA

PALAU DE LES ARTS  
 WWW.LES ARTS.COM

**FIDELIO** (Beethoven). Mehta. Alli. Uusitalo, Seiffert, Meier, Salminen. **3,7-XI**.  
**LA BOHÈME** (Puccini). Zhang. Audi. Pisapia, Previati, Solá, Kovalevska. **21,23,26,28-XI**.

PALAU DE LA MÚSICA  
 WWW.PALAUVALENCIA.COM

**3-XI:** Orquesta de Valencia. Yaron Traub. Santiago Cantó, viola. Haydn, Bartók.

**5:** Orquesta del Teatro Mariinski de San Petersburgo. Valeri Gergiev. Alexander Buzlov, chelo. Shostakovich, Chaikovski.

**7:** Gary Hoffman, chelo; Jean-Philippe Collard, piano. Debussy, Chopin, Rachmaninov.

**10:** Orquesta de Valencia. Yaron Traub. Arteta, Rogers, Strehl, Titus. Schoenberg, Mozart.

**11:** Solistas, Coro y Orquesta del Teatro Mariinski de San Petersburgo. Valeri Gergiev. Rimski-Korsakov, *Sadko* (versión de concierto).

**14:** Orquesta del Teatro de La Monnaie de Bruselas. Kazushi Ono. Debussy, Ravel, Shostakovich.

**15,22:** Solistas de Cámara de San Petersburgo. Gubaidulina, Shostakovich. / Weinberg, Schnittke.

**17:** Coro y Orquesta de RTVE. Adrian Leaper. Ewa Podles, contralto. Mahler, *Tercera*.

**24:** Orquesta de Valencia. Libor Pesek. Trío Parnasus. Martinu, Smetana.

**25,26:** Gil Saham, violín; Orli Saham, piano. Mozart. / Bach, Prokofiev.

**28:** Orquesta de Cámara de Basilea. David Stern. Matthias Goerne, barítono. Schoenberg, Schubert.

ZARAGOZA

AUDITORIO  
 WWW.AUDITORIOZARAGOZA.COM

**6-XI:** Evgeni Kissin, piano. Schubert, Beethoven, Brahms.

**8:** Solistas, Coro y Orquesta del Teatro Mariinski de San Petersburgo. Valeri Gergiev. Wagner.

**11:** Ensemble de la Orquesta de Cadaqués. Vasili Petrenko. Albéniz, Schoenberg, Stravinski.

**13:** Filarmónica de Helsinki. Leif Segerstam. Shlomo Mintz, violín. Sibelius, Bartók.

**20:** Grupo Enigma. Juan José Olives. Erkoreka, Stravinski, Schoenberg.

INTERNACIONAL

ÁMSTERDAM

DE NEDERLANDSE OPERA  
 WWW.DNO.NL

**COSÌ FAN TUTTE** (Mozart). Metzmacher. Wieler. Matthews, Beaumont, Pisaroni. **17,21,25,30-XI**.

**DON GIOVANNI** (Mozart). Metzmacher. Wieler. Spagnoli, Luperi, Margiono, Fardilha. **18,22,26-XI**.

**LE NOZZE DI FIGARO** (Mozart). Metzmacher. Wieler. Magee, Costea, Pisaroni, Margiono. **19,23,28-XI**.

BERLÍN



© Decca / Bill Hayward

**JOAN SUTHERLAND: LA VOZ DEL SIGLO**



2CD 002 89475 79816

**LA MÁS GRANDE SOPRANO DE DECCA, DAME JOAN SUTHERLAND, CELEBRA SU 80º CUMPLEAÑOS**

Arias y canciones de Verdi, Donizetti, Bellini, Massenet, Delibes, Offenbach, etc., dúos con su habitual compañero Luciano Pavarotti y rarezas.

**La Edición Limitada Deluxe de 2CDs es el homenaje a una leyenda viva**

El libro incluye discografía completa ilustrada de todas las óperas y discos de sus recitales.



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

www.fnac.es

DEUTSCHE OPER  
WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE

LA TRAVIATA (Verdi). Abel. Friedrich. Mei, van der Kemp, Aronica, Frontali. **1,9,15,18-XI**.  
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Foremny. Krämer. König, Bieber, Carlson, Golovneva. **3,19-XI**.  
GERMANIA (Franchetti). Palumbo. Harms. Lindstrom, van der Kamp, Meyer, Damovsky. **4,17-XI**.  
LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Abel. Friedrich. Chaignaud, Kaune, McCarthy. **5,8-XI**.  
PŘÍHODY LISKY BYSTROUSKY (Janáček). Windfuhr. Thalbach. Carlson, Walther, Antoine, Peacock. **25-XI**.  
SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Abel. Fioroni. Frontali, Scanduzzi, Lukas, Jerkunica. **26,29-XI**.  
GRAMMA (Sánchez-Verdú). Weingarten. Stock, Croft, Sol. **29-XI**.



SÁNCHEZ VERDÚ

STAATSOPER  
WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Salemkour. Everding. Vinogradov. Rügamer, Queiroz, Kaappola. **2,5-XI**.  
NORMA (Bellini). Ritzel. Todorovich, Fischesser, Dussmann, Oprisanu. **3,10-XI**.  
IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Rovetta. Berghaus. Kang, Marabelli, Kammerloher, Daza. **8,12,17-XI**.  
TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Barenboim. Bachmann. Seiffert, Youn, Meier, Grochowski. **19,25,29-XI**.  
L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Ettlinger. Adlon. Samuil, Breslik, Daza, De Carolis. **21,24-XI**.

BRUSELAS

LA MONNAIE  
WWW.LAMONNAIE.BE

TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Ono. Kokkos. Keyes, Hawlata, Theorin, Best. **2-XI**.

DRESDE

SEMPEROPER  
WWW.SEMPEROPER.DE

ARABELLA (Strauss). Schneider. Hollmann. Eder, Mayer, Nylund, Teuscher. **4-XI**.  
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Seibel. Freyer. Kim, Butter, Büsching, Kang. **5,11,18,19-XI**.  
LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Zanetti. Mouchtar-Samorai. Capitanucci, Merbeth, Marquardt, Vondung. **9,13,15,25,29-XI**.  
CLEOFIDE (Hasse). De Marchi. Gruber. Bayo, Köhler, Rasmussen, Corrier. **17,22,24-XI**.  
DER FREISCHÜTZ (Weber). Koenigs. Decker. Homrich, Nylund, Teuscher, Eglitis. **30-XI**.

FLORENCIA

TEATRO DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO  
WWW.MAGGIOFIorentino.COM

LA FINTA GIARDINIERA (Mozart). Proyecto joven. **2-XI**.

FRANCFORT

OPER FRANKFURT  
WWW.OPER-FRANKFURT.DE

TSARSKAIA NEVESTA (Rimski-Korsakov). Jurowski. Winge. Schelomianski, Lascarrow, Kränzle, Bailey. **2,4,10,12,15,17,19-XI**.  
LA CENERENTOLA (Rossini). Debus. Warner. Roberts, Szabó, Plock, Pini. **3,5,11,26-XI**.  
LA CLEMENZA DI TITO (Mozart). Nielsen. Loy. Saelens, Rombo, Grigorian, Szabó. **9,18,23-XI**.  
WERTHER (Massenet). Franci. Decker. Mahnke, Ryberg, Beczala, Mayer. **16,25,30-XI**.

GINEBRA

GRAND THÉÂTRE  
WWW.GENEVEOPERA.CH

COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Kovacevich. Jourdheuil. Talamanca, Nikiteanu, Masieroe, Lopera. **8,9,10,11,13,14,16,17,18,19-XI**.

LAUSANA

OPÉRA  
WWW.OPERA-LAUSANNE.CH

LE TÉLÉPHONE/AMELIA AL BALLO (Menotti). Ferrandis. Vigé. Velletaz, Capt, Hool, Mazuier. **8,10,12,15-XI**.

LISBOA

TEATRO SÃO CARLOS  
WWW.SAOCARLOS.PT

COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Renzetti. Martone. Lungu, Polverelli, Colombini, Pirgu. **29,30-XI**.

LONDRES

THE BARBICAN CENTRE  
WWW.BARBICAN.ORG.UK

**9-XI**: Sinfónica de Londres. John Eliot Gardiner. Leif Ove Andnes, piano. Martinu, Mozart, Dvorák.  
**11,12**: Sinfónica de Londres. Richard Hickox. Lars Vogt, piano. Grieg, Holst.  
**14**: Sinfónica de la BBC. Matthias Pintscher. Truls Mork, chelo. Messiaen, Pintscher, Ravel.  
**19**: Sinfónica de Londres. David Zinman. Alfred Brendel, piano. Mozart, Mahler.  
**23**: Accademia Bizantina. Ottavio Dantone. Andreas Scholl, contratenor. Bach.  
**26**: Marin Alsop. Adams, Mahler.  
**28**: Maxim Vengerov, violín; Lilia Zilberstein, piano; Alisa Wellerstein, chelo. Shostakovich, Chaikovski.  
**30**: Coro y Sinfónica de la BBC. David Robertson. Cullagh, Bardon, Lee, Miles. Fedele, Rossini.

THE SOUTH BANK CENTRE  
WWW.SBC.ORG.UK

**2-XI**: Orquesta Philharmonia. Charles Dutoit. Mikhail Pletnev, piano.

Mozart, Beethoven, Berlioz.  
**3**: Filarmónica de Londres. Vladimir Jurowski, Skride, van Keulen. Haydn, Mozart, Chaikovski.  
**9**: Cuarteto Takács. Bartók, Mozart, Beethoven.  
**14**: Orquesta Philharmonia. Giuliano Carella. Barbara Frittoli, soprano. Verdi, Mozart, Puccini.  
**20**: London Sinfonietta. Martyn Brabbins. Lachenmann.  
**22**: Orchestra of the Age of Enlightenment. Thomas Zehetmair. Alexei Lubimov, piano. Haydn, Mozart, Schubert.  
**23,25**: Coro y Orquesta Philharmonia. Richard Hickox. Langridge, Opie, Towers. Britten. *Muerte en Venecia* (semiescénificada).



ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN  
WWW.ROYALOPERAHOUSE.ORG

LA BOHÈME (Puccini). Jordan. Copley. M. Alvarez, Van Kooten, Dazelay, Vinogradov. **2,4,7,10,13,16,21,25-XI**.  
PIKOVAIA DAMA (Chaikovski). Bichkov. Zambello. Galouzine, Girello, Diadkova, Dalayman. **11,15,18,20,23,28-XI**.

MILÁN

TEATRO ALLA SCALA  
WWW.TEATROALLASCALA.ORG

ASCANIO IN ALBA (Mozart). Antonini. Ripa di Meana. Marguerre, Hallenberg, Machaldze, Simu. **2,4-XI**.  
DON GIOVANNI (Mozart). Dudamel. Mussbach. Álvarez, Frittoli, Sabbatini, D'Arcangelo. **3,5,7,10,12-XI**.

MÚNICH

FILARMÓNICA DE MÚNICH  
WWW.MPHIL.DE

**3,4,5-XI**: Christian Thielemann. Alfred Brendel, piano. Mozart, Brahms, Beethoven.  
**8,9,10**: Christian Thielemann. Beethoven.  
**29,30**: James Conlon. Sergei Khachatryan, violín. Sibelius, Shostakovich.

BAYERISCHE STAATSOPER  
WWW.STAATSOPER.DE

DON CARLO (Verdi). Carignani. Rose. Pape, Armiliato, Gantner, Moll. **1,4-XI**.  
DAS GEHEGE (Rihm) / SALOME (Strauss). Nagano. Friedkin. Schnaut, Schmidt, Vermillion, Denoke. **3,5-XI**.  
BILLY BUDD (Britten). Nagano. Mussbach. Vere, Maltman, Rydl, Gantner. **6,8-XI**.  
DAS RHEINGOLD (Wagner). Schneider. Wernicke. Ketelsen, Kapellmann, Tomlinson. **10-XI**.  
DIE WALKÜRE (Wagner). Schneider. Wernicke. Seiffer, Salminen, Tomlinson, Meier. **12-XI**.  
MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Chaslin. Busse. Blasi, Grötzinger,

Todorovich, Vassallo. **13,16,18-XI**.  
SIEGFRIED (Wagner). Schneider. Wernicke. Andersen, Reß, Tomlinson, Kapellmann. **15-XI**.  
GÖTTERDÄMMERUNG (Wagner). Schneider. Wernicke. Andersen, Uusitalo, Salminen, Schnaut. **19-XI**.  
LA BOHÈME (Rossini). Armiliato. Schenk. Mescheriakova, De Arellano, Aronica, Maltman. **21,24,27-XI**.  
ORPHÉE ET EURYDICE (Gluck). Bolton. Lowery. Von Otter, Mikola. **25,28,30-XI**.

NEUEA YORK

METROPOLITAN OPERA  
WWW.METOPERA.ORG

TOSCA (Puccini). Luisotti. Gruber, Cura, Morris. **1,4,7,11,14,17,22,25,28-XI**.  
RIGOLETTO (Verdi). Haider. Siurina, Herrera, Calleja, Pons. **2,6,9-XI**.  
CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni) / I PAGLIACCI (Leoncavallo). Armiliato. Guleghina, Farina, Maestri. **3-XI**.  
MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Levine. Minghella. Gallardo-Domàs, Zifchak, Giordani. **4,8,11,15,18-XI**.  
IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Benini. Damrau, Flórez, Mattei, Ramey. **10,13,16,20,24,27-XI**.  
LA BOHÈME (Puccini). Domingo. Glanville, Villazón, Nicholson, Relyea. **18,21,25-XI**.  
IDOMENEO (Mozart). Levine. Ponnelle. Röschmann, Makarina, Jepson, Heppner. **29-XI**.  
DON CARLO (Verdi). Levine. Borodina, Botha, Hvorostovski, Ramey. **30-XI**.

PARÍS

**6-XI**: Ensemble Modern. Marcus Creed. Holliger, Kurtág. (Théâtre Châtelet).  
**8**: Katia y Marielle Labèque, piano. Mozart, Schubert, Ravel. (Teatro de los Campos Elíseos [www.theatrechampselysees.fr]).  
**9**: Ensemble Matheus. Jean-Christophe Spinosi. Philippe Jaroussky, contratenor. Vivaldi. (T.C.E.).  
— Alfred Brendel, piano. Schubert, Mozart, Beethoven. (Châtelet).  
**10**: Grigori Sokolov, piano. Bach, Beethoven. (T.C.E.).  
**11**: Orquesta Nacional de Francia. Kurt Masur. Fazil Say, piano. Barber, Gershwin, Ives. (Sala Pleyel [www.sallepleyel.fr]).  
**13**: Orquesta de Cámara de Zúrich. Renaud Capuçon. Mozart, Chaikovski. (T.C.E.).  
**14**: Filarmónica de Rotterdam. Lothar Koenigs. Ben Heppner, tenor. (T.C.E.).  
**15,16**: Orquesta de París. Mstislav Rostropovich. Shostakovich. (S.P.).  
**16**: Ensemble Matheus. Jean-Christophe Spinosi. Sandrine Piau, soprano; Sara Mingardo, contralto. Pergolesi. *Sabat Mater*. (T.C.E.).  
**18**: Filarmónica de Múnich. Christian Thielemann. Pfitzner, Bruckner. (T.C.E.).  
— Sinfónica SWR de Baden-Baden y Friburgo. Sylvain Cambreling. Messiaen, Fernyehough, Debussy, Ravel. (S.P.).  
**20**: Pierre-Laurent Aimard, piano. Chopin, Liszt, Rachmaninov. (T.C.E.).  
— Maxim Vengerov, violín; Lilia Zilberstein, piano. Brahms, Chaikovski,

Sain-Saëns. (S.P.)

**22,23:** Orquesta de París. Mstislav Rostropovich. Shostakovich. (S.P.)

**23:** Barry Douglas, piano. Camerata Ireland. Mozart. (T.C.E.)

**24:** Coro y Filarmónica de Radio Francia. Vladimir Fedoseiev. Gallo, Smirnova, Dusenova. Rachmaninov, *Alekbo* (versión de concierto). (S.P.)

**25:** Orquesta de Cámara de Europa. Emmanuel Krivine. Maria João Pires, piano. Weber, Schumann, Brahms. (S.P.)

**29:** Filarmónica de Viena. Paavo Järvi. Mozart, Haydn, Schubert. (T.C.E.)

**29,30:** Orquesta de París. Esa-Pekka Salonen. Sibelius, Bartók, Berlioz. (S.P.)

**30:** Orquesta Nacional de Francia. Ion Marin. Stephen Kovacevich, piano. Dutilleux, Mozart, Mahler. (T.C.E.)

OPÉRA BASTILLE

WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

LES TROYENS (Berlioz). Cambreling, Wernicke, Polaski, Zarembo, Villars, Youn. **1,4,9,14-XI.**

L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Gardner. Pelly. Murphy, Castronovo, Naouri, Rinaldi. **3,8,11,15,17,19-XI.**  
 LIUBOVK TRIOM APELSINAM (Prokofiev). Lazarev. Deflo. Rouillon, Workman, Antoine, Banks. **12,18,20,26,28-XI.**

PALAIS GARNIER

WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Kuhn. Chéreau. Wall, Garanca, Degout, Peduzzi. **3,5,8-XI.**

IDOMENEO (Mozart). Hengelbrock.

Bondy. Vargas, DiDonato, Tilling, Delunsch. **30-XI.**

THÉÂTRE CHÂTELET

WWW.CHATELET-THEATRE.COM

FAUSTUS, THE LAST NIGHT (Dusapin). Stockhammer. Mussbach. Nigi, Malmberg, Wörle, Stein. **15,16,18-XI.**

TURÍN

TEATRO REGIO

WWW.TEATROREGIO.TORINO.IT

NOS (Shostakovich). Agronski. Tulalaj. Bolucevski, Mocalov, Lemeseva, Tarhov. **2,3,4,5-XI.**

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Grazioli. Malosti. Viapiano, Nocentini, Lombardi, Porta. **11,14,15-XI.**

VIENA

MUSIKVEREIN

WWW.MUSIKVEREIN.AT

**1-XI:** Filarmónica de Radio Francia. Myung-Whun Chung. Haydn, Fauré.

**5,19:** Rudolf Buchbinder, piano. Beethoven.



**5,12:** Robert Holl, barítono; Oleg Maisenberg, piano; David Lutz. Schumann, Schubert.

**7,9:** Ildikó Raimondi, soprano; Charles Spencer, piano. Mozart, Süßmayr, Tomaschek.

**8:** Dorothea Röschmann, soprano; Ian Bostridge, tenor; Thomas Quast-



hoff, barítono; Julius Drake, piano. **10:** Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam. Bernard Haitink. Christine Schäfer, soprano. Webern, Strauss, Mahler.

**14,15:** Filarmónica de Berlín. Simon Rattle. Shostakovich. / Coro de la Sociedad de Amigos de la Música. Gritton, Quasthoff. Schumann. Brahms.

**18:** Maurizio Pollini, piano. Cuarteto Hagen. Mozart, Beethoven, Berg.

**22:** Sinfónica de Viena. Krzysztof Penderecki. Honegger, Penderecki.

**24:** Krystian Zimerman, piano. Programa por determinar.

**29,30:** Sinfónica de Viena. Lawrence Foster. Rudolf Buchbinder, piano, Beethoven, Brahms.

STAATSOPER

WWW.WIENER-STAATSOPER.AT

CARMEN (Bizet). Carydis. Domashenko, Los, Malagnini, Relyea. **1,5-XI.**

RIGOLETTO (Verdi). Palumbo. Rancatore, Haddock, Gavanelli. **2-XI.**

OTELLO (Verdi). Gatti. Stoyanova,

Botha, Struckmann. **3,7,11-XI.**

TOSCA (Puccini). Halász. Sümegi, La Scola, Vratogna. **4-XI.**

NABUCCO (Verdi). Palumbo. Marrocu, Nucci, Miles, Talaba. **8,10,13,17-XI.**

LA BOHÈME (Puccini). Armiliato. Gheorgiu, Raimondi, Shicoff, Daniel. **12,16,20-XI.**

LA SONNAMBULA (Bellini). Morandi. Netrebko, Pertusi, Siragusa. **19,22,25,29-XI.**

LA TRAVIATA (Verdi). Haider. Masis, Chung, Tichy. **23,26,28-XI.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Halász. Archibald, Reinprecht, Anger, Castornovo. **24,27-XI.**

ZÜRICH

OPERNHAUS

WWW.OPERNHAUS.CH

RIGOLETTO (Verdi). Santi. Deflo. Mosuc, Pessatti, Beczala, Nucci. **1,3,5-XI.**

PRÍHODY LISKY BYSTROUSKY (Janáček). Fischer. Thalbach, Janková, Schmid, Labin, Ono. **2,9,15-XI.**

DON PASQUALE (Donizetti). Santi. Asagaroff. Rey, Raimondi, Widmer, Murga. **10-XI.**

DOKTOR FAUST (Busoni). Jordan. Grüber. Hampson, Groissböck, Kunde. **12,19-XI.**

LA TRAVIATA (Verdi). Welsler-Möst. Flimm, Mei, Beczala, Bruson, Mayr. **12,19-XI.**

DON CARLO (Verdi). Rizzi. Düggelein. Kozłowska, D'Intino, Liebau, Cura. **22,25,29-XI.**

L'ÉTOILE (Chabrier). Gardiner. Pountney. Chappuis, Gillet, Kerrison, Labin. **26,28,30-XI.**

# schERZO

c/ Cartagena 10, 1ºc - 28028 MADRID  
 Tel. 91.356 76 22 - Fax 91.726 18 64

E-mail: suscripciones@scherzo.es - www.scherzo.es

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO por periodos renovables de un año natural (11 números) comenzando a partir del mes de ..... nº.....

El importe lo abonaré de la siguiente forma:

Transferencia bancaria a la c/c 2038 1146 95 6000504183 de Caja de Madrid, a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.

Cheque a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.

Giro postal.

VISA. Nº: .....

Caduca ... /... /... Firma.....

Con cargo a cuenta corriente .....

(No utilice este boletín para la renovación, será avisado oportunamente)

## BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Rellene y envíe este cupón por correo, fax o correo electrónico.

O llámenos por teléfono de 10 a 15 h.

También está disponible en nuestra página en internet.

Nombre.....

.....

Domicilio.....

.....

CP.....Población.....

Provincia.....

Teléfono.....

Fax.....

E-mail.....

El importe de la suscripción será:

◆ España: 63 €

◆ Europa: 98 € por avión.

◆ Estados Unidos y Canadá: 112 €

◆ America Central y del Sur: 118 €

El precio de los números atrasados es de 6,30 €

Tratamiento automatizado de datos personales.- Los datos recabados formán parte de los ficheros de la empresa, y son necesarios para la formalización de las suscripciones, su facturación y seguimiento posterior. Los datos se tratarán y protegerán según la LO. 15 /1999 de 13 de diciembre de Datos de Carácter Personal y el titular de los mismos podrá ejercer los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición ante las oficinas de la Sociedad sita en Madrid, calle Cartagena nº 10 1º C, 28028 Madrid.





## SHOSTAKOVICH SIN POLÍTICA

En aquellos malos tiempos de la Unión Soviética se podían distinguir las ideas políticas de un director de orquesta por la forma expresiva de sus versiones de las obras de Shostakovich. Los lacayos del partido tocaban las sinfonías como himnos de alabanza al sueño marxista mientras los músicos que trabajaban estrechamente con el compositor —Kurt Sanderling, Mstislav Rostropovich, Kirill Kondrashin, entre otros— extraían de su música ironías soterradas o inflexiones en clave que sugerían su oposición a la tiranía del estado.

Desde el derrumbe del comunismo, este enfoque se ha convertido en algo normal entre los ex-soviéticos, como queda manifiestamente claro en las reflexivas grabaciones de Mariss Jansons, que adapta las instrucciones de *tempo* del compositor para extraer sus intenciones subyacentes.

Sin embargo, existe otro aspecto *postsoviético* de Shostakovich. Y lo está dejando al descubierto el eterno viajero Valeri Gergiev, superintendente del Teatro Mariinski de San Petersburgo, director titular de la Orquesta Sinfónica de Londres, y principal director invitado del Metropolitan. Gergiev ha estado de gira con la Orquesta Filarmónica de Viena con un programa que incluía las *Sinfonías Quinta y Novena*. Comenzaban en el Barbican Centre de Londres y luego seguían por Asia —Seúl y Hong Kong— y Australia —Sydney.

Asistí a su concierto con la *Quinta Sinfonía* en Londres porque a principios de este año le había visto dirigir la *Cuarta* y escuchado, naturalmente, sus hasta ahora seis sinfonías grabadas y editadas por Philips. Lo que me llama la

atención es la naturaleza *apolítica* de su interpretación. Donde Jansons encuentra gestos sardónicos y disidencia vociferante, Gergiev halla una hermosura chaikovsiana en una textura a lo Mahler y lo trata con una narratividad decidida y dramática, casi cinematográfica. El pasaje a solo del primer violín, casi al principio del segundo movimiento de la *Quinta Sinfonía*, se presenta como un eco de un episodio similar que se encuentra en la *Cuarta* de Mahler. Las resonantes cuerdas y los dulces vientos vieneses no necesitan ningún estímulo para renunciar a las agrias ironías. Una delicadeza en el coro de cuerdas en el pensativo Largo sugiere una fuerza profunda y tranquila mientras las marchas retumbantes suenan estruendosamente con ese orgullo que los rusos muestran a menudo en la adversidad: “¿Stalin? ¿Hitler? Resistiremos”. El final es la épica cinematográfica... *El Acorazado Potemkin* para 80 músicos.

Por lo que sé, Gergiev, amigo íntimo del presidente ruso Vladimir Putin, nunca ha tomado partido en las guerras ideológicas en torno al compositor. Y, sean cuales sean sus opiniones privadas, no se puede negar la legitimidad de un enfoque que, como el suyo, tiene pleno sentido desde un punto de vista musical, estético, estructural e intelectual. Shostakovich, insinúa, fue un compositor demasiado grande para encasillarle de forma simplista en términos políticos como un inveterado resistente a las imposiciones de la época soviética. Tenía otra faz como héroe nacional y eso es lo que predomina en la visión que ofrece Gergiev de sus sinfonías: menos una referencia a la tragedia nacional que un patrimonio duradero.



## LAMENTO POR MALCOLM ARNOLD

Hay muchas cosas que pueden empujar a un hombre hacia la locura pero ninguna tan eficaz como el aislamiento. El sinfonista Sir Malcolm Arnold, que ha fallecido a los 84 años, sufrió el repudio por parte de la BBC y las altas esferas del mundo de la música clásica, lo que aceleró su descenso hacia la demencia.

El problema de Arnold es que lo que escribió era demasiado atractivo. En tiempos pasados fue trompeta en la Filarmónica de Londres, así que conocía de pe a pa el funcionamiento de las orquestas y sabía exactamente lo que el público quería. Su estilo era continental, con ecos de Mahler y Shostakovich, y entre sus admiradores se encontraban Yehudi Menuhin, Denis Brain y Julian Bream, para los que escribió varios conciertos. Encontró la fama al recibir un *Oscar* para la banda sonora de *El puente sobre el Río Kwai* de David Lean. Pero los mandamases del mundo clásico favorecían entonces la atonalidad abstrusa

y censuraron su apetito excesivo por el trabajo, la bebida y las mujeres. Nadie tuvo en cuenta sus cumpleaños, y nadie tocó sus sinfonías. Después de una serie de episodios violentos, fue ingresado en una clínica para enfermos mentales.

Cuando se hizo un documental de su vida para la televisión, hace unos doce años, fui el único crítico que asomó la cabeza por encima del parapeto para defenderle. Malcolm, bajo el efecto de la medicación, preguntó al productor con una frialdad que pone los pelos de punta, si había estado recluso alguna vez “Si pasa —dijo sombrío— iré a visitarle”.

Aparte de Simon Rattle, que muy joven —en su primer concierto— dirigió una de sus suites de danzas y sigue teniendo cariño por la *Quinta Sinfonía*, los responsables de este negocio han cerrado filas y rechazan toda responsabilidad por la mala suerte de Arnold. Ya es demasiado tarde para echarle una mano a la víctima, pero su música debe ser escuchada —las *Sinfonías Segunda, Quinta y Séptima* en especial. ¿Cuál será la primera orquesta de Londres que tenga el valor de tocarlas?

Norman Lebrecht





AUDITORI I PALAU DE CONGRESSOS DE CASTELLÓ

# PROGRAMACIÓN OTOÑO 06

03-XI-06 20:00 h

## PHILHARMONIA ORCHESTRA

MIKHAIL PLETNEV, piano  
CHARLES DUTOIT, director

Finlandia (Sibelius)  
Concierto para piano (Grieg)  
Sinfonía fantástica (Berlioz)

08-XI-06 20:00 h

## ORQUESTRA DE LA COMUNITAT VALENCIANA

Palau de les Arts Reina Sofía  
ZUBIN MEHTA, director

Egmont (Beethoven)  
Sinfonía nº 8 (Beethoven)  
Sinfonía nº 3 "Heroica" (Beethoven)

20-XI-06 20:00 h

## CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE

MARIA JOÃO PIRES, piano  
EMMANUEL KRIVINE, director

Obertura "Der Freischutz" (Weber)  
Concierto para piano nº 4 (Beethoven)  
Sinfonía nº 2 (Brahms)

Información y venta: Auditorio 964 727 570  
ServiEntrada 902 115 577 y tiendas El Corte Inglés  
[www.culturalcas.com](http://www.culturalcas.com)

02-XII-06 20:00 h

## KREMERATA BÁLTICA

GIDON KREMER, director artístico

Gran fuga op. 133 (Beethoven)  
Concierto violín y orquesta (Schumann)  
Alegria (Tchaikovsky)  
Nocturno op. 19 nº 4 (Tchaikovsky)  
Andante cantabile op. 11 (Tchaikovsky)  
Sinfonía cámara op. 110a (Shostakovich)

12-XII-06 20:00 h

## MOONWINDS, octeto de viento

JOAN ENRIC LLUNA, director artístico

Divertimento "Una cosa rara" (Martín y Soler)  
Serenata en K 375 (Mozart)  
El rapto en el Serrallo (Mozart)  
Serenata en K 388 (Mozart)

16-XII-06 20:00 h

## ORQUESTA DE VALENCIA

CHRISTOPH BERNER, piano  
WALTER WELLER, director

Sinfonía nº 8 (Mozart)  
Concierto para piano nº 21 (Mozart)  
Sinfonía nº 4 (Beethoven)

21-XII-06 20:00 h

## STRAVAGANZA KÖLN

Obertura nº 4 en Re BWV 1069 (Bach)  
Cantata de Adviento BWV 110 (Bach)  
Magnificat en Mi bemol BWV 243 (Bach)





**NUNCA  
LA OBRA  
COMPLETA  
DE DOS  
GENIOS  
TUVO  
ESTOS  
PRECIOS**

**99€**  
cada caja



Si existiese una lista de los discos más vendidos de todos los tiempos, sin ninguna duda J. S. Bach y W. A. Mozart ocuparían el primer puesto, sin miedo a ser desbancados. Son los padres de la MÚSICA con mayúsculas. Ahora puede disfrutar de toda su obra, reunida en una elegante caja, por sólo 99 euros cada una. La encontrará en su **espacio de música de El Corte Inglés**.

**El Corte Inglés**