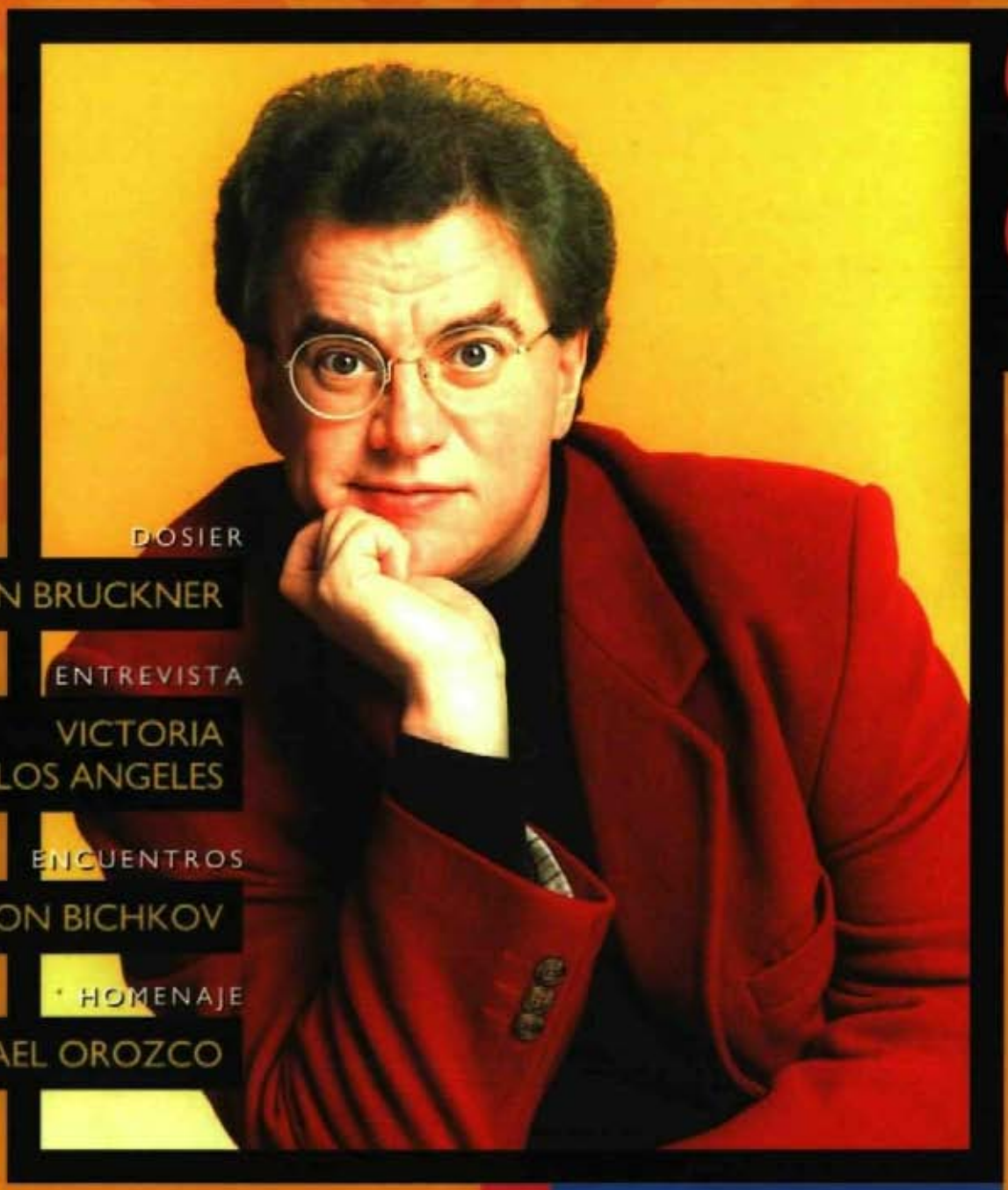
scherzo

REVISTA DE MUSICA
Año XI - N.º 105 - Junio 1996 - 750 pts.



DOSIER
ANTON BRUCKNER

ENTREVISTA
VICTORIA DE LOS ANGELES

ENCUENTROS
SEMION BICHKOV

HOMENAJE
RAFAEL OROZCO

00105
9 778402 134807

OSMO VÄNSKÄ
Un director atípico

DECCA

THE CLASSIC SOUND

el mejor sonido en las mejores versiones



albéniz: suite española
falla: amor brujo
New Philharmonia Orchestra
Rafael Frühbeck de Burgos
448 601-2



bach, j.s., chopin y mozart: conciertos piano
Vladimir Ashkenazy
LSO/Zinman/Schmidt-Isserstedt
448 598-2



bartok: música para cuerda, percusión y celesta
shostakovich, etc.
Academy of St. Martin-the-Fields/Neville Marriner
448 577-2



beethoven: egmont
Pilar Lorengar
Orquesta Filarmónica de Viena
George Szell
448 593-2



brahms/mozart: conciertos piano
Wilhelm Backhaus
Orquesta Filarmónica de Viena
Karl Bohm
448 600-2



bruch: concierto violín núm. 1/fantasía escocesa
Kyung-Wha-Chung
Royal Philharmonic Orchestra
Rudolf Kempe
448 597-2



grieg: peer gynt
concierto piano
Clifford Curzon
London Symphony Orchestra
Oivin Fjeldstad
448 599-2



rachmaninov: concierto piano núm.2; rapsodia sobre un tema de paganini, etc.
Julius Katchen
448 604-2



ravel: daphnis et chloé; rapsodia española, etc.
London Symphony Orchestra
Pierre Monteux
448 603-2



schubert: quint. la trucha
dvorák: quinteto piano
Clifford Curzon
Octeto de Viena
Cuarteto Filarmónico de Viena
448 602-2



tchaikovsky: suites ballets lago de los cisnes; bella durmiente; cascanueces
Orquesta Filarmónica de Viena
Herbert von Karajan
448 592-2



varios: la edad del "bel canto"
haendel, rossini, mozart, etc.
Sutherland, Horne, Conrad
Coros y Orquesta Sinfónica de Londres/Richard Bonynge
2CD 448 594-2

scherzo

Año XI - Nº 105 Junio 1996 - 750 Pts

4 **OPINIÓN**

ACTUALIDAD:

8 Nacional

10 Entrevista con Osmo Vänskä, *Martin Anderson*

14 Homenaje a Rafael Orozco, *Luis Suñén*

31 Internacional

ENTREVISTA:

43 Victoria de los Ángeles. El corazón en la palabra, *Justo Romero*

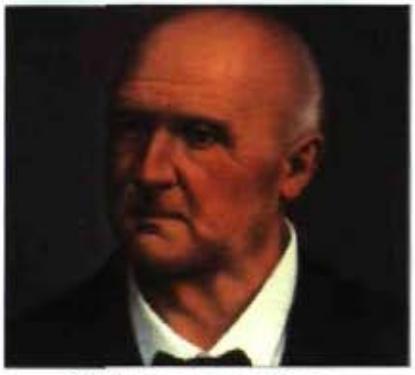
SCHERZO DISCOS

51 **Sumario**

109 **Libros**







DOSIER:

En el centenario de Anton Bruckner 115

El otro Bruckner, *Angel Fernando Mayo* 116

El «problema Bruckner», simplificado, *Deryck Cooke* 122

Parábola del buen hijo, *José Luis Téllez* 138

Visiones del más allá, *Arturo Reverter* 140

ENCUENTROS:

Semion Bichkov Orquesta de París, un idilio de 8 años, *Bruno Serrou* 142

EL BARATILLO 146
Nadir Madriles

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Daniel Alvarez Vázquez, Martin Anderson, Rafael Banús Irusta, Alfredo Brotons Muñoz, Ricardo de Cala, Juan José Carreras, Deryck Cooke, Blas Cortés, Fernando Fraga, Antonio Gallego, Hertha Gallego de Torres, Manuel García Franco, Francisco García-Rosado, Daniel Hisi, Leopoldo Hontañón, Kenneth Loveland, Nadir Madriles, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Angel Fernando Mayo, Andrea Merli, Ema Metdepenninghen, Antonio Moral, Faustino Núñez, Rafael Ortega Basagoiti, José Luis Pérez de Arteaga, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Pablo Queipo de Llano Ocaña, Arturo Reverter, Javier Roca, Justo Romero, Bruno Serrou, Jeffrey C. Smith, Luis Suñén, José Luis Téllez, José Luis Vidal, Albert Vilardell, Rafael Yáñez Pérez, Carlos Vílchez Negrín.

Coordina el Dosier de este número:
Antonio Moral

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN: por un año (10 Números)

España (incluido Canarias)		6.750 Pts
Europa:	—Vía terrestre	9.000 Pts
	—Vía aérea	11.000 Pts
América:	—Vía marítima	10.000 Pts
	—Vía aérea	15.000 Pts

PRECIO DE SCHERZO en Europa y América: Alemania 14 DM, Francia 40 Ff, Italia 12.000 LIT, Portugal: 1.100 ESC, Reino Unido: 5 LB, USA, México y América del Sur: 10 $

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

SCHERZO es una publicación de carácter plural y no pertenece ni está adherido 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.

EL ÚLTIMO EPISODIO

Se nos ha muerto Ebbe Traberg. Nuestro viejo, querido, entrañable Ebbe Traberg. Estaba con nosotros, en SCHERZO, desde el número 0 y desde entonces nunca nos falló, a lo largo de más de diez años, su crónica de jazz: sencilla, escueta, pero de una suprema elegancia y de una sabiduría que lo había convertido en uno de los mejores especialistas internacionales en esa música. Su última colaboración apareció en la revista en el mes de abril. Luego las fuerzas le fallaron y con esa cortesía a la antigua que le caracterizaba nos pidió que dijéramos a nuestros lectores que una indisposición le iba a alejar de nuestras páginas durante un tiempo.

Él sabía que estaba herido de muerte. Desde hacía meses arrastraba una terrible enfermedad que es la que al final pudo con él. La sobrellevó con el tranquilo estoicismo, con la contenida melancolía con que había llevado toda su vida. Cuando se le preguntaba qué perspectivas había para su dolencia respondía con un sencillo y estremecedor, «Malas, malas» y no insistía en ello. Era tan cuidadoso en sus relaciones con los demás que nunca quiso preocupar a nadie por su estado. Sabía que estaba jugando su última partida con el destino y la jugó con dignidad y sin miedo. Y su muerte fue tan discreta como lo había sido su vida.

Ebbe Traberg era danés, pero amaba con una hondura que no se contradecía con su espíritu crítico a su país de adopción: España. Nos conocía a fondo, conocía cada ciudad, cada pueblo, cada paisaje de nuestro país, como conocía nuestra cultura, con su conocimiento lleno de amor y, a veces, de suave ironía. Vivía en España desde hacía muchos años, hablaba un español impecable y lo escribía con una soltura admirable. De oficio era periodista y como tal, en los años oscuros del franquismo, había prestado incontables servicios a una oposición democrática con la cual se sentía absolutamente identificado. Escribía de política, de literatura, de música, pero también de fútbol o de ciclismo –era un apasionado aficionado a este deporte.

Pero también era algo más: poeta, traductor, animador cultural. En su años en Francia se relacionó con lo más granado de la cultura de ese país. Fue, por ejemplo, amigo y traductor al danés de uno de los mayores poetas franceses del siglo: René Char, el antiguo partisano antifascista, y mago del lenguaje. Había conocido y en muchos casos trabado relaciones de amistad con numerosos escritores y artistas de la «rive gauche» parisina, pero no alardeaba de ello. Como tampoco alardeaba de sus amigos españoles de los años cincuenta y sesenta, de los Jaime Gil de Biedma, Angel González, Caballero Bonald, Jaime Salinas, Carlos Barral, Juan García Hortelano, Antonio Ferrer, Juan Eduardo Zúñiga, Armando López Salinas, Juan Benet, etc. Tenía el privilegio de residir a lo largo de España en tres lugares diferentes: Madrid, Ezcaray, y una aldea cerca de Santiago de Compostela. Y fue en este lugar donde, según dejó dispuesto, fueron esparcidas sus cenizas por un grupo de amigos que acudieron allí a darle un postrer homenaje. En ese sitio perdido de la Galicia profunda había encontrado, según decía, su paz.

Trotamundos –hace tres o cuatro años decidió dar su última vuelta al planeta y emprendió un larguísimo viaje que le llevó a los lugares más remotos–, era un viajero incansable que cada día parecía estar en un lugar diferente y a todos les sacaba gusto, porque poseía el don de una curiosidad universal. Unos amigos, fascinados por su vida, hicieron una película sobre él, titulada *Ebbe*, y rodada en un país, Haití, cuya belleza y cuya miseria le impresionó especialmente. Amaba la música y sobre todo amaba el jazz. Estamos seguros que a lo largo del mundo, en Nueva York y en Copenhague, en Londres y en París, en Amsterdam y Madrid, muchos aficionados y muchos *jazzmen* habrán llorado su muerte y en más de un local nocturno habrán sonado músicas en su honor. A nosotros, a SCHERZO, nos deja un hueco que nadie va a llenar. Él era así, único e insustituible. Nunca más le veremos entre nosotros y le echaremos terriblemente de menos. Algo de nuestra historia se ha ido con él. Pero también algo de su espíritu libre y tolerante, de su discreta sabiduría y de su entereza se quedará para siempre con nosotros.



Diseño de portada Salvador Alarcó y Belén Gonzalez

Foto de portada: EASTPRESS OY

Edita: SCHERZO EDITORIAL S.A.
C/Marqués de Mondéjar, 11. 2º D
28028 MADRID
Teléfonos: (91) 356 76 22 / 725 59 09
FAX: (91) 726 18 64

Presidente de honor
Gerardo Queipo de Llano

Presidente
José María Queipo de Llano

scherzo
REVISTA DE MÚSICA

Director
Antonio Moral

Director Adjunto
Javier Alfaya

Redactor Jefe
Enrique Martínez Miura

Edición y publicidad
Arantza Quintanilla

Redactor gráfico
Rafa Martín

Secciones:
Actualidad: Javier Alfaya y Arturo Reverter.
Discos: José Luis Pérez de Arteaga.
Libros: Antonio Gallego.
Alta fidelidad: Eduardo Casanueva Pedraja.
Jazz: Ebbe Traberg.
Música contemporánea: Leopoldo Hontañón.

Consejo de Redacción
Javier Alfaya, Roberto Andrade Malde, Domingo del Campo Castel, Santiago Martín Bermúdez, Antonio Moral, José Luis Pérez de Arteaga, Arturo Reverter y José Luis Téllez

Contabilidad
José Antonio Andújar

Relaciones externas y suscripciones
Ana Mateo

Distribución y administración
Cristina García Ramos

Expediciones
Iván Pascual

Agencia de publicidad
Doble Espacio S.A.
General Yagüe, 10. 28020 Madrid
Tno.: (91) 555 67 67. Fax: (91) 556 1307

Fotocomposición
EXTRA

Impresión
GRAFICAS AGA S.A.

Encuadernación
CAYETANO S.L.

Depósito Legal
M-41822-1985

ISSN
0213-4802

Rataplán

EL TENOR DE J.J.

Que durante un dilatado trabajo, arduo y solitario, quien lo está realizando te confíe que estalla con frecuencia en sonoras carcajadas es, cuando menos, tan infrecuente como gratificante. Aclaremos que el carcajeante caballero responde al nombre de Eduardo Chamorro, escritor y periodista de suculento y cáustico verbo. Su tarea, ahora culminada en *Clásicos Planeta*, ha consistido en la retraducción de la primera versión que se hizo en nuestro idioma de *Ulises*, de James Joyce, llevada a cabo hace medio siglo por el argentino José Salas Subirat. *Limpiado* el texto de localismos porteños, errores y omisiones, Chamorro asumió la hercúlea misión de incorporar a esta novela, vitanda para muchos, objeto de veneración para menos (bipolarización que acompañó a la obra de Joyce durante décadas, terminando por situarse como un hito incuestionable en la historia de la literatura universal), un descomunal número de notas que permitirá a los lectores identificar personajes, hechos históricos, obsesiones personales y el porqué de ciertos chascarrillos y canciones que hábilmente enmascaró el pícaro y genial irlandés, o que, sin embozar, dejan al que leyere *in albis*. Un libro, pues, que merece estar en toda biblioteca que se precie de tal, siempre y cuando sus anaqueles no alberguen *pasiones turcas* u otras miasmas por el estilo. Un millar de páginas en las que los hechos y pensamientos más triviales y comineros son elevados a las cimas del arte, y donde entre otras devociones e inquinas está presente la pasión de su autor por la ópera. Una pasión que lo llevó a revolver Roma con Santiago en defensa de su paisano el tenor John O'Sullivan, quien le manifestó que el llamado «anillo italiano» (Caruso, Martinelli y Lauri-Volpi, en distintas épocas) le había boicoteado contratos en los mejores coliseos líricos. Joyce, que escuchó por primera vez a este cantante en una representación de *Tannhäuser*, escribió a un amigo suyo: «No creo que pueda haber existido en el pasado un tenor más grande que él, y, en cuanto al futuro, dudo que el oído humano escuche jamás algo parecido hasta que el arcángel Miguel cante su gran aria en el último acto». ¿Será cierto el juicio del inmortal bunciego?

Javier Roca

En mi menor

RETRATOS

Los que vivimos en Madrid, y hasta algunos forasteros cuando vienen al Foro, vamos de vez en cuando a la Cuesta de Moyano, calle que flanquea el Jardín Botánico y en la que se alinean los puestos de libros viejos y nuevos. Hace años que no se ve una ganga y que las novedades que uno encontraría en cualquier sitio le han ganado la partida al género de lance, pero, con todo, aún suena alguna vez la flauta. No frecuento Moyano, pues ofrece poca cosa, pero hace unos días me topé allí con un hermosísimo libro de esos que hoy ningún editor se atreve a hacer, de costosa producción y mercado escaso, pero que aún tuvo tiempo de aparecer cuando la página impresa era el mejor modo de conocer las cosas. Se trata de un ejemplar en excelente estado de *Los músicos célebres*, que publicara en París Mazenod y en Barcelona, en 1962, aquel extraordinario editor que se llamó Gustavo Gili. Es un repaso a la vida y la obra de una buena porción de músicos, desde «Los primitivos» a Hindemith, en artículos firmados a lo largo de 375 páginas por gentes como Ansermet, Aubert, Cortot, Inghelbrecht, Jolivet, Paumgartner, Roland-Manuel, Schuricht o Sopeña. Los textos tienen muchos, claro está, ese sabor inequívoco de la evocación un poco literaturizante y es difícil encontrar crítica verdadera en ellos, que siguen esa tendencia que solía hacer de la historia de la música la más indulgente con la materia de su competencia de todas las ciencias que estudian el fruto del genio humano. Quiere decirse que nada que ver con la ironía como búsqueda de la verdad con la que trabajaría un Gerald Abraham. Pero con ser sus textos en general gratos de leer, y no sólo como muestrario de una crítica de época, lo mejor del libro está sin duda en sus imágenes, y dentro de ellas en las fotografías que ilustran las vidas y las obras a partir de aquellos a quienes alcanzó tal invento en sus comienzos. Rossini, Meyerbeer, Berlioz, Thomas, Offenbach, Saint-Saëns, Massenet, Verdi y Debussy aparecen retratados por Nadar, y sus efigies, que ayudaban a hacer historia de otro arte distinto al suyo, serían suficientes para hacer de este libro la joya que verdaderamente es. Los hoy menospreciados Saint-Saëns y Thomas miran a la cámara con altivez, como para intentar que se fije un presente glorioso que sabe Dios lo que ha de durar, y el autor de *Mignon* hasta parece enfrentarse anticipadamente con su detractor de hoy. Rossini está zumbón y escéptico, pues a él a esas alturas ya no se le había perdido nada en este bajo mundo. Berlioz decidida y confesadamente olímpico, mientras Offenbach se conforma con hacer reír también como pionero del posar. Verdi no puede negar que le van bien las cosas, Massenet parece estar un poco mosqueado por el texto que le acompaña y Debussy se siente ya, en su perfil mayestático, el gran Claudio de Francia mucho más que el aguijoneador Señor Corchea «de insoportable sonrisa», como le calificara su otro yo. Aunque no los retratara Nadar hay unos cuantos que aumentan la delicia de contemplar este libro. Dos de ellos fuman, y son Chabrier –ya con la cabeza en otro sitio, después de partirse el pecho para sacar a la familia adelante– y un Isaac Albéniz orondo que para aprovechar hasta la última brizna del puro lo ha puesto en una boquilla. Granados, elegantísimo, de blanco terno de lino.

Luis Suñén

CARTAS

ADDIO, RAFFAELLO...

Sr. Director:

«Raffaello, ¿de verdad he tocado bien, Raffaello?», le preguntaba la pianista Martha Argerich, cuando coincidía con su colega y amigo Rafael Orozco, en alguna ciudad del mundo, de gira.

Y es que Orozco no sólo entusiasmaba con la *Sonata nº 3 en fa menor* o el *Concierto nº 1* de Brahms, la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*, les *Etudes-tableaux* y los cuatro conciertos para piano de Rachmaninov, o la *Suite Iberia* de Albéniz –algunas de sus grandes creaciones–. Fascinaba, además, por su encanto, tan especial, que María Curcio, una de sus maestras, decidió invitarle en su época de estudiante, a vivir en su casa londinense, donde años después, Lucía, una de las criadas, todavía recordaba su delicada tarea de lavar y rizar la rebelde cabellera del niño, del niño Rafael, de quince o dieciséis años...

Cuando se fue el niño, María Curcio-Diamond se compró un gato y le puso de nombre Rafael. Todos los alumnos de María, generación tras generación, hemos

Los comienzos de
Victoria

Victoria de los Angeles
The Early Recordings, 1942-1953
Including unpublished material
Gerald Moore



TESTAMENT
SBT. 1087

Victoria de los Angeles
Baroque & Religious Arias
Sir Adrian Boult · Yehudi Menuhin · Gerald Moore



TESTAMENT
SBT. 1088

Las primeras grabaciones de
Victoria de los Angeles para EMI,
junto con material inédito
de sus primeros años.
Los comienzos de una carrera gloriosa.

Solicite información
y catálogos a: DIVERDI,
Distribuidor exclusivo.
c/ Zurbano, 56. 28010 Madrid
Tfno: (91) 310 14 48 – 319 83 06
Fax: (91) 319 26 77

Diverdi

El disparate musical

LA HERRADURA DEL HOLANDÉS

Ahora que el bueno de Wagner va a ser la comidilla por aquello de que la apertura del Real tendrá lugar con una de sus obras, parece oportuno rescatar algunos gazapos operísticos recientes, para ir entrando en materia. Un diario valenciano anunciaba hace poco un concierto en el que se iba a interpretar la obertura de *El Holandés herrante*. O sea, todo eso del buque fantasma y los temas marinos, pues que no. Porque donde esté un holandés poniendo buenas herraduras, y de paso tal vez preguntándose dónde estará su carro y por qué no engrasa los ejes, que se quiten todas esas tonterías de *Parsifales* y *Dongiovannis*. (Por cierto, primer repaso, ahora que llegamos al final de curso: les recuerdo que *Don Giovanni* es de Verdi, por si ya se les había olvidado). Como cabe suponer que el férreo argumento wagneriano irá adornado con las oportunas dosis de martillo y tente tieso, no puede uno extrañarse de escuchar a continuación, de boca del flamante rector de la Universidad Complutense, en un importante matutino madrileño, que *Wagner es ruido*. Aunque reconoce que lo dice en broma, éste seguro que no va al estreno, por si los decibelios. Por lo demás, como el personal sigue confundiendo la gimnasia con la magnesia, el otro día presencié en unos grandes almacenes cómo un presunto comprador solicitaba, muy convencido, un disco con *La danza de las horas de Polichinela*. Omito por superfluos los detalles sobre la cara de estupefacción que se le puso al dependiente. No menos descacharrante resultó el hallazgo, en un programa de la Sinfónica de RTVE de noviembre pasado, de que en el reestreno del *Boris* de Musorgski revisado por Rimski-Korsakov, en 1905, el papel protagonista había recaído nada menos que en el *gran Chaplin*. Parece que las carcajadas del personal asistente duraron hasta la revolución de Octubre, que les pilló a todos en pleno ataque irrefrenable de risa. Y eso que todavía no había llegado el holandés con las herraduras, los ejes, su carro y todas esas cosas. Es más, yo creo que el Real debería abrirse con un programa doble: *El Holandés herrante* y *Margarita la Tornera*. Quedaría muy bien y muy autóctono, oiga. Sobre todo si en los bises sale Gil y Gil cantando (?) lo de *Soy minerooo*...

Rafael Ortega Basagoiti

acariciado a aquel gato, como si fuera mágico y nos pudiera transmitir algo del *tocco* sensible y aterciopelado, del virtuosismo fulgurante de Rafael Orozco.

Cuenta María Curzio, que estudiando con Orozco, la *Sonata en si menor* de Liszt, le preguntó: «¿No crees que aquí, realmente, es cuando aparece la doncella?».

—Sí, sí, pero vestida de azul, María. «Dressed in blue», le contestó efusivo, como compartiendo la misma visión.

Pues el color y el sonido se revelaban sinestésica y mágicamente entre los dedos del todavía joven gran pianista cordobés, que nos ha dejado hace unos días en Roma.

Por suerte, nos quedan sus grabaciones, donde podremos seguir hallando esa *nota azul*, que pedía Chopin, ese milagro o aparición de la auténtica belleza, *dressed in blue*, que perseguía y tantas veces alcanzaba, el talento universal de Rafael Orozco.

Anna Basaldúa
Alcalá de Henares

Manuel de Falla

EMI CLASSICS

Manuel de Falla



NOVEDAD

5 66017 2 (2CD) - 5 66017 4 (2MC)

Toda la discografía de **Falla** *en* **EMI CLASSICS**

Incluída la 1ª grabación mundial de **LA ATLANTIDA**

ACTUALIDAD NACIONAL

DE LO SERIO A LO BUFO

Resplandece Madrid en este mes de junio: tres óperas muy distintas, representativas de tres estilos diferentes, se dan cita. Primero un *singspiel* muy especial, una obra trascendente y proteica cual es *La flauta mágica* que, en el Teatro Albéniz (días 4 y 5) ofrecerán, en su tradicional, estilizada y un tanto *naïf* versión, ya repetidamente aplaudida en Madrid, las huestes de la Ópera de Cámara de Varsovia. En este caso la dirección musical es de Nowakowski. La escénica, como siempre, es de Peryt, lo mismo que la escenografía, firmada por Sadowski. Luego una obra seria, una ópera trazada por Mozart para rendir un encargo de Praga. Le pedían una partitura delineada de acuerdo con las sacrosantas reglas que habían imperado en el género a lo largo del XVIII y que ya estaban, para ese 1791, absolutamente periclitadas. El compositor cogió el toro por los cuernos y, siguiendo el rancio libreto de Metastasio –al que habían puesto música ya casi cuarenta autores–, construyó una partitura a ratos magistral *La clemenza di Tito*, que no puede, es cierto, hacer olvidar el pie forzado, pero que deslumbra por la inspiración de algunos números, por la imaginación instrumental y por la prodigiosa escritura vocal que convierte a las típicas criaturas de cartón piedra del género serio en auténticos seres humanos. La obra se va a dar en versión de concierto bajo la batuta de un director que puede decir mucho y, desde luego, concertar con inteligencia y cuidado, como Víctor Pablo Pérez. No es para hacerle ascos al reparto: Anthony Rolfe Johnson (veterano en la parte), Ann Murray, Gwendolin Bradley, Patricia Schumann, Maite Arruabarrena y Miguel Angel Zapater. Parece equilibrado y con los papeles bien distribuidos. Hasta en nacionalidades: dos ingleses, dos norteamericanos y dos españoles. Auditorio Nacional, día 19.

Y junto a esta ópera seria nacida a trasmano, una ópera bufa perfecta, proporcionada, elocuente y elevada por el genio de Mozart –un centroeuropeo en último término– a terrenos vedados a la común estirpe de los napolitanos: *Las bodas de Fígaro*, un auténtico tratado de pasiones humanas o, si se quiere, un estudio profundo, bajo la apariencia de juego, de comedia, de distintos tipos de erotismo. Una maravilla, en suma, que requiere una batuta ágil y despierta, sensible y tan vigorosa como delicada. La de Rubén Silva no hay duda de que posee, al menos en parte, esos atributos para gobernar una loca jornada que estará protagonizada por voces solventes y en algún caso expertas. Un italiano como Michele Pertusi está en condiciones de otorgar el salero y la mala intención consustanciales a Fígaro; lo mismo que William Shimell, en ocasiones sobreactuado, puede dar empaque y prestancia al Conde. La joven Elizabeth Norberg-Schulz, uno de los descubrimientos líricos de los últimos años, encarna a Susanna, la Condesa es la joven Rossela Ragatzu y Cherubino la notable Monica Groop. Un plantel de secundarios españoles de la mejor casta completan la compañía –Manso, Alvarez, Garrigosa, Sánchez Jericó, López Galindo y la joven valenciana Marina Rodríguez-Cusí (Marcellina)–, que estará movida en escena nada menos que por Graham Vick, autor, junto con Richard Hudson, de esta producción procedente de la English National Opera de Londres. El acontecimiento, en la Zarzuela los días 20, 22 y 24. Y en julio *Idomeneo*...



Ann Murray cantará Sesto en La clemenza di Tito

A.R.

EL MES DEL PIANO

No cabe duda de que los grandes del teclado se pueden contar, antes y ahora, no precisamente por docenas. Entre ellos figuran por derecho propio los cinco artistas que tienen anunciada su actuación en Madrid en el mes de junio dentro del ciclo Grandes Intérpretes y del Festival Mozart, que, con distintos patrocinios, organiza esta revista.

Elegancia y análisis

Abre el fuego, el día 8 en el Auditorio, el olímpico y distanciado Ivo Pogorelich (Belgrado, 1958), un músico de extraordinaria singularidad, muy inteligente y poseedor de una de las técnicas más completas de la actualidad. Son notorias su capacidad de análisis y su facilidad para encontrar los caminos de segundas o terceras lecturas. No persigue un servicio exacto al estilo de cada compositor, sino que busca conocer las bases internas de las partituras, que él adapta a su modo y recrea, con una limpieza ejemplar, desde presupuestos poderosamente –y con frecuencia discutiblemente– subjetivos. Domina el secreto del pedal y frasea de manera tan elegante como amplia, al tiempo que obtiene uno de los sonidos más llenos y tersos del presente, que no llega a ser un mero objeto de contemplación hedonista por su intrínseca conexión con las raíces estructurales de cada composición. Huraño, de actitud próxima a la displicencia, el artista yugoslavo, que elige cuidadosamente sus programas y sus grabaciones, puede calar hondo en la audiencia porque la música que hace, bien que en ocasiones a partir de planteamientos que llaman a la polémica, es de innegable calidad. El programa, distinto al primitivo, promete, con una obra de peso, *Cuadros de una exposición* de Musorgski, y los cuatro *Scherzos* de Chopin.

Nervio y contundencia

Son dos de los rasgos que pueden describir un estilo pianístico tan dispar como el de Vladimir Ashkenazi (Gorki, 1937), que en todo caso se ve adornado por otros que contrastan y completan esta resumidora y esquemática definición. Este ruso-islandés es sin duda un auténtico animal del piano, un todo terreno que se acomoda a cualquier época y compositor y que no tiene en principio ninguna dificultad para superar todo tipo de prueba digital. Su aire agreste, su aspecto algo rudo, su manera de aproximarse al piano, entre desconfiada y adusta, y su talento renovador causaron en su día –cuando recaló en occidente hacia mediados de los cincuenta– tanta sorpresa como interés. Una vitalidad descomunal, un sentido dramático de la interpretación y un vigoroso entendimiento de las obras le hacen especialmente comunicativo. Sus versiones, sin importar el estilo o la época, llevan siempre ese sello de energía, de virilidad casi demoledora que las hace cercanas e inteligibles; no se anda con rodeos y va directo a la médula de la expresión. Menos exquisito evidentemente que Pogorelich, es, no obstante, más robusto de concepciones y de realizaciones. En los últimos años ha diversificado su actividad entre el piano y la dirección de orquesta, algo que en él es bastante más que una veleidad y que se toma tan en serio y tan fogosamente como el estudio de aquél. Dos *Sonatas* de Beethoven, la *nº 16* y la *nº 17*, y varias piezas de Chopin –*2 Nocturnos op. 27, Barcarola, 2 Mazurkas* y *Balada nº 4*– pondrán a prueba la forma actual del artista y la modernidad de sus concepciones. Día 21.


RAFA MARTÍN

András Schiff e Ivo Pogorelich

Línea y color

Se mantiene en su día –18– el concierto que cuenta con el tercer gran pianista del mes, una mujer en este caso: la española Alicia de Larrocha (Barcelona, 1923), a la que acompaña el espléndido Cuarteto de Tokio. Una combinación que puede ser explosiva y que nos permitirá ver a la catalana en misiones de conjunto, con un programa muy bello: *Cuatro Romanzas sin palabras* y *Capriccio op. 33, nº 1* de Mendelssohn, *Cuarteto de cuerda La muerte y la doncella* de Schubert y *Quinteto con piano* de Schumann. El sonido incisivo, luminoso, ligeramente percutivo de Larrocha –aunque, a sus años, haya perdido algo de vigor– puede entreverarse y empastar a la perfección con la agresiva robustez y talante fuertemente dramático de los instrumentistas de arco. La habitual claridad meridiana de las realizaciones de la teclista española, su pensamiento poderosamente constructivo y sintético y su fraseo generoso y firmemente delineado recrearán sin duda, con garbo y precisión, las páginas mendelssohnianas a la par que dotarán de fuego y nervio, de un colorido agreste y de tonos subidos, a la obra schumanniana.

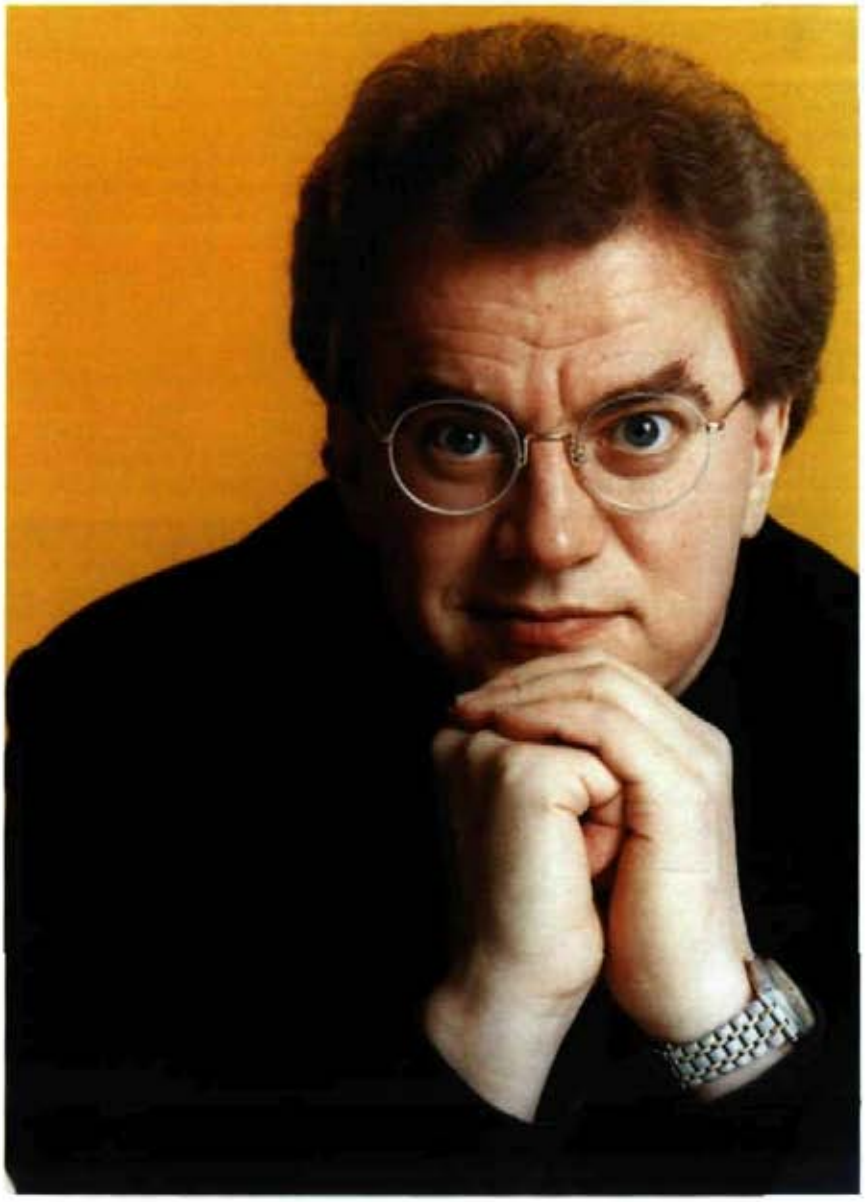
Pureza de estilo y modernidad

Son características que han de adjudicarse, respectivamente, a András Schiff y a Christian Zacharias, los dos pianistas que participan en el Festival Mozart. El primero, uno de los artistas más variados y eclécticos del momento, ofrece un recital (día 11) que alterna Mozart –*Fantasía y fuga K. 394, Rondó K. 511*– y Schubert –*Sonata D. 784, Fantasía del caminante*– y participa, también en calidad de director, en una sesión con la Camerata Académica de Salzburgo (día 13), en la que, con su pasmosa facilidad habitual, aborda el *Concierto nº 27* de Mozart y el *nº 1* de Beethoven. También nos brindará música del salzburgués el segundo intérprete, de cualidades tan diversas –mayor vigor, más cristalina transparencia, fraseo más incisivo–: *Concierto nº 25* y el *obbligato* del aria de concierto *K. 505*. En el pupitre de la JONDE, Ros Marbà. Día 29.

A.R.

OSMO VÄNSKÄ: UNA ORQUESTA ES UNA DEMOCRACIA

Los últimos años han sido testigos de la aparición en las salas de conciertos de todo el mundo de un grupo de excelentes directores de orquesta de origen escandinavo. Nombres como los de Esa-Pekka Salonen, Jukka-Pekka Saraste, Ruud, Tuomas Olilla, Leif Segerstam, etc se han consolidado como importantes valores en el campo de la dirección orquestal. En este grupo destaca de manera especial la figura del finlandés Osmo Vänskä, ya conocido en España por sus actuaciones al frente de la Orquesta de la Radio Televisión Española y que los días 16 y 17 de mayo, dirigió a la Orquesta Sinfónica de Tenerife en un programa con el *Concierto para violonchelo y orquesta* de Dvorák y la *Cuarta Sinfonía* de Sibelius. La carrera internacional de Vänskä ha recibido recientemente un nuevo impulso al ser nombrado director titular de la excelente Sinfónica Escocesa de la BBC, aunque seguirá atendiendo a sus compromisos en los países nórdicos, en especial con la Orquesta Sinfónica de Lahti, de la cual seguirá siendo titular.



EASTPRESS OY

El primer paso notable de la carrera de Vänskä lo dio al conseguir ganar en el concurso de dirección de orquesta que se celebra en Besançon, Francia, en 1982. Tenía entonces el director finlandés veintinueve años. Había estudiado en la Academia Sibelius de Helsinki desde 1977 a 1979, graduándose como clarinetista. Y fue como tal como inició su trabajo profesional, primero en la Orquesta de Turku y posteriormente en la Orquesta Filarmónica de Helsinki. Más tarde Vänskä se decidió por la dirección de orquesta y volvió a la Academia Sibelius, a estudiar con Jorma Panula, teniendo como compañeros de clase a Salonen y a Saraste.

Según Vänskä su vocación de director de orquesta se inició muy tempranamente: «Recuerdo que cuando era muy joven, a los nueve o diez años, yo dirigía, moviendo mis manos a tiempo mientras escuchaba discos. No estudié para conseguir el diploma en la Academia Sibelius porque se requerían muchas cosas y yo tenía que tocar en una orquesta al mismo tiempo. No aprendí piano, por ejemplo –¡soy un pésimo pianista! A partir de 1979 comencé a hacer cosas en Finlandia, con pequeñas orquestas, a veces en conciertos para escolares con la Filarmónica de Helsinki y gradualmente me fui metiendo cada vez más. Luego llegó Besançon –¡y no pasó absolutamente nada! Después de aquello no di ni un paso más. Lo cual resulta frustrante porque yo quería trabajar. El teléfono sonaba, pero no con mucha frecuencia. El primer concierto que di en el extranjero fue en Polonia, en 1983.

Luego me ofrecieron trabajo en Noruega, Suecia, Bélgica y poco a poco fueron llegando más contratos –pero nunca con la rapidez que uno desea. La razón fundamental consistía en que no era lo suficientemente bueno, así que no me invitaban. Ahora, por ejemplo, por primera vez en mi vida estoy preparado para hacer el ciclo de las *Sinfonías* de Sibelius. Tengo cuarenta y dos años, sé que algunos de mis colegas lo han hecho cuando eran más jóvenes, e indudablemente podían. Pero yo no soy una estrella y no quiero serlo: hay cosas básicas que son más importantes para mí, por ejemplo practicar, ensayar con orquestas. Si no puedes hacer prácticas no puedes ser un buen director musical. He visto a algunos directores que son muy buenos, pero cuando se presentan problemas no saben cómo superarlos. Eso es lo que aprendí durante estos diez años en Lahti. No puedes parar. No puedes enfadarte. Esa es la reacción más fácil del mundo, pero no resuelve nada. Lo fundamental es ganarte la confianza de los músicos».



EASTPRESS OY

El primer puesto directorial que tuvo Vänskä fue como director de la Orquesta de Lahti. «La idea surgió de la gerente de aquel momento: quería hacer algo, construir una orquesta. Por entonces era una formación de cuarenta y dos músicos y no muy buena. Invitaron a Ulf Söderblom, que era director principal de la Opera Nacional Finlandesa en Helsinki. Vino como director principal y yo como principal director invitado. En 1988 cambiamos los papeles y dos años más tarde él se fue. Durante unos años tuvimos un solo director, pero ahora hemos vuelto al sistema de varios directores: Joseph Swensen está aquí y Juha Kangas, de la Orquesta de Cámara Ostrobothniana. En 1985 nos llegaron once músicos y ahora ya son dieciséis más que antes. Eran músicos jóvenes y buenos y el espíritu de la orquesta comenzó a cambiar».

«Pero las cosas así exigen tiempo. En 1987 ensayábamos en cualquier sitio posible –un hotel, cualquier lugar donde pudiéramos reunirnos sin la sensación de estar trabajando, y empezamos a anotar lo que era bueno para la orquesta y lo que no lo era. Luego dividimos la orquesta en grupos y a cada grupo le planteábamos cinco problemas para que les encontraran soluciones. Todo era muy democrático. Nuestro lema era que hasta el segundo violín era un ser humano. Creo que es una de las orquestas más democráticas».

Yo no soy una estrella y no quiero serlo

Vänskä considera que su carrera internacional está muy ligada al éxito creciente de su orquesta de Lahti. «Es muy cierto, Cuando me nombraron director en Escocia dije a la orquesta que habíamos aprendido juntos, que les había enseñado cosas y que sus componentes habían sido muy buenos maestros para mí. Hicimos el camino juntos diez años. También les dije que si ganaba alguna gloria en mi nuevo cargo la parte mayor se debería también a la orquesta. Detesto el *star system*, cuando es el director el que aparece siempre en las fotografías, etc. Cuando dirijo no hago ruido. La orquesta podría tocar muy bien sin director. Se necesita un director por razones prácticas, no artísticas. Mi deber es ayudar a los músicos a hacerlo lo mejor posible. Sé que suena un poco provocador pero ése es su verdadero sentido: soy uno más de los músicos y dispuesto a escuchar opiniones, a escuchar su fraseo, a intentar mantener el diálogo con la orquesta. Es un trabajo en el que puedes encontrarte con gente que cree que nunca comete errores. Por mi parte me equivoco lo bastante como para comprender los errores que comete la orquesta».

Las palabras de Vänskä evocan el trabajo con una orquesta cuyos miembros están mucho más dispuestos a cooperar que lo que ocurre con otras formaciones, seguramente porque comprenden que de ese espíritu de cooperación es de donde les vienen los éxitos. «Muy cierto. La gente de aquí comprende lo que es bueno para el futuro de toda la orquesta, no sólo para mí en ese momento. Pero a eso no se llega en cinco minutos, tienes que trabajarlo a fondo. Creo que esa idea funciona en cualquier empresa. Si la gerencia confía en los trabajadores, ellos lo devuelven con creces. No se necesitan esclavos. La gerencia tiene que decir: ¡Somos seres humanos y por lo tanto también cometemos errores! Esa es una manera de pensar típica de Lahti».

Desde luego los principios democráticos de Vänskä se demuestran en que lo que se le pregunta acerca de su carrera lo relaciona de inmediato con la orquesta. Nos encontramos en un terreno común que es el de que la

fama internacional de Vänskä al igual que de la Orquesta Sinfónica de Lahti se deben a las actividades de *Bis* y de su infatigable director, Robert von Bahr. Preguntamos por qué Lahti se dirigió primeramente a *Bis*. «Una de las primeras ideas que tuve al llegar aquí fue cómo empezar a hacer discos. Y una de nuestras *utopías* fue cómo hacer discos que las revistas internacionales llegaran a reseñar encomiásticamente. A todo el mundo le pareció una broma mi pretensión. Ahora no nos reímos, estamos muy contentos de lo que ha ocurrido. Fue como un sueño, al empezar, que parecía irrealizable. Hablamos con Robert von Bahr y se mostró encantado de acudir a escucharnos. La primera grabación fue de los *Conciertos de clarinete* de Crusell, con Karl Leister, que había sido mi maestro de clarinete en los años 73 y 74 (BIS CD-345). Von Bahr no conocía los *Conciertos* de Crusell, un compositor al que consideramos finlandés porque nació en Finlandia, aunque en aquellos tiempos este país formaba parte de Suecia. No se puede decir que la sesión de trabajo fuera un éxito. No tocamos muy bien. El resultado no es malo, pero no fue fácil de tocar. Sé que más tarde Robert decidió no volver. Luego tuvimos un nuevo gerente, Tero-Pekka Henell, que tuvo largas conversaciones con Robert y el resultado fue que en 1989 prometió volver para hacer la *Primera Sinfonía* y el *Concierto de violín* de Kalevi Aho (BIS CD-396), tal vez con el único propósito de demostrarnos que las cosas no iban a funcionar. Y no le cabía en la cabeza que fuera la misma orquesta. El ambiente era mucho más positivo y en la sesión reinó el optimismo. Ahí fue cuando todo comenzó. La influencia de *Bis* ha sido muy importante en la orquesta. Su calidad es mucho mayor gracias a las grabaciones. ¡Y Robert von Bahr es un loco! La verdad es que es muy difícil trabajar con él porque no tiene nada de psicólogo. La orquesta nunca se queja durante las grabaciones, siempre se muestra dispuesta a seguir trabajando. Una vez, por ejemplo, Ulf Söderblom dirigía una sesión Kokkonen que exigía tocar lenta y suavemente y no resultaba posible debido al ruido del tráfico, pasaban muchos coches. Así que se decidió que no valía la pena seguir. La orquesta se reunió y votó por hacer una sesión posteriormente, de las nueve de la noche a la una de la madrugada. No se le pagó a nadie por eso, fue un trabajo voluntario».

Se necesita un director por razones prácticas, no artísticas

«También yo he aprendido de esas sesiones de grabación. No vale la pena irritarse ni presionar a la gente. Mi papel es de apoyo. A lo mejor un chiste malo o bueno en el momento oportuno ayuda mucho más que si les digo a los músicos que tocan mal. Ya sabe lo difícil que puede ser una sesión de grabación, el humor ayuda mucho. Cuando todo el mundo está tranquilo se toca mejor. En ocasiones hay que repetir un fragmento seis o siete veces y todavía no sale bien. Hay que respirar hondo y decir: vale, vamos a tocar; y los músicos siempre se muestran dispuestos. Comprenden que una mala grabación no ayudará a la orquesta y nos perjudicaría en el futuro».


EASTPRESS OY

Le preguntamos a Vänskä si la orquesta ha grabado con otros sellos: «No. Creo que hay una grabación con Söderblom en Finlandia, de alrededor de 1988, pero no hay más».

En cuanto a si Vänskä ha grabado con otros sellos, responde: «Un disco en Dinamarca y uno o dos en Suecia. He grabado unos veinticinco con *Bis*. Sumando a otras orquestas –La Tapiola Sinfonietta y la de Malmö, por ejemplo– es un total de casi treinta. Los productores de *Bis* son excelentes. El sonido es téc-



Orquesta Sinfónica de Lahti, Finlandia EASTPRESS OY

nicamente muy bueno y la manera con que se relacionan con la orquesta es casi ideal. No necesito escuchar las cintas después de las sesiones: no necesito oír la versión editada, no me preocupo por la calidad. Confío en los directores de la producción. Siempre consiguen los mejores resultados. Sabemos que trabajar juntos es fácil: nosotros producimos la música y ellos nos dicen lo que hay que repetir. Ambas partes funcionan. Recientemente trabajé con otro productor que no sabía muy bien lo que era bueno o malo, ¡y cómo eché de menos a los productores de *Bis*! Al parecer en Escocia utilizaremos *Hyperion* en lugar de *Bis*, pero por lo que sé de *Hyperion* parece el mismo tipo de compañía que *Bis*».

«Cuando dirigí por primera vez en Escocia en 1994 había estado una semana antes con una orquesta que no quería ensayar; se quejaban; decían que su sonido era bueno, cuando era evidente que había que trabajar mucho. Cuando tuve mi primer ensayo con la Sinfónica Escocesa de la BBC, me encontré con un clima muy propicio. Los músicos tocaron bien desde el *primer ensayo. Aprendieron rápida*mente, como los de todas las orquestas británicas. Y se mostraban dispuestos a trabajar, querían hacerlo. Hubo sentido del humor, era gente simpática, que me gustó desde el principio».

«En Lahti continuaremos con *Bis* como antes. Tenemos el ciclo de Sibelius para el que estoy preparado por primera vez en mi vida. Y la música va a ser un poco diferente a la de las grabaciones anteriores. La tradición puede ser una cosa buena, pero también *puede serlo mala si en* ella hay elementos falsos y los sigues. Sibelius quizá dirigió algunas de sus obras en circunstancias en las que la calidad no era la que hubiera deseado y además en aquellos tiempos el estilo de interpretación no era tan cuidadoso, y no se tocaba como se debe. Luego los músicos dijeron que eso era como quería Sibelius que fuera y de este modo los errores devienen *tradición*. Intento borrar la tradición de mi cabeza y leer lo que hay en la partitura como si fuera la primera vez. Por esta *razón puedo hacer ahora las sin*fonías, no porque quiera ver mi nombre en la carátula de un disco. Si el compositor es bueno puede escribir una buena partitura y nuestro deber es seguirla. Mi opinión no es lo importante: ¿a quién le interesa mi opinión sobre las sinfonías de Sibelius? Mi deber y el deber de la orquesta es transmitir la música a la gente tal y como la concibió el compositor».

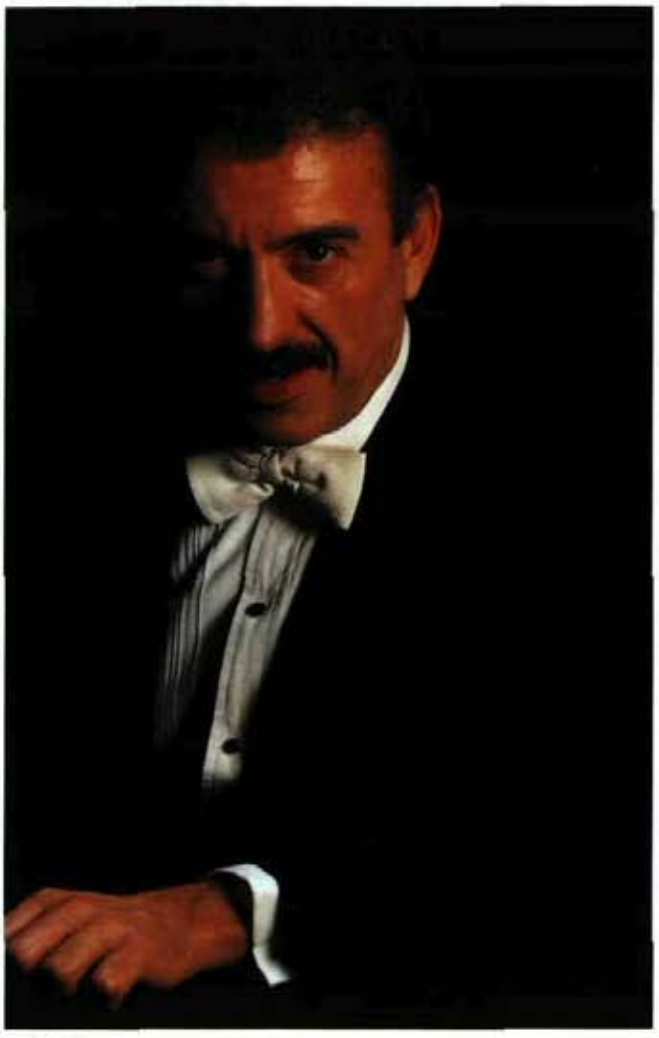
Mi deber es transmitir la música tal y como la concibió el compositor

«Muchas veces me han pedido que dirigiera obras que no me gustan. Pero normalmente he encontrado que a medida que profundizo en esa música empiezo a comprenderla. En raras ocasiones me niego a dirigir una partitura. Si soy un profesional tengo que dirigir diferentes clases de música, incluidas piezas que no comprendo ni me gustan. A veces dirijo una pieza y no entiendo lo que es, pero lo hago lo mejor posible, y sobre la marcha lo comprendo. De esta manera aumenta cada vez más tu repertorio. Y te sientes mejor cuando disfrutas de lo que no disfrutabas antes».

Martin Anderson

RAFAEL OROZCO: LA MADUREZ TRUNCADA

Al conocer la noticia de la muerte de Rafael Orozco (Córdoba, 24-I-1946, Roma, 25-IV-1996) me ha venido a la memoria aquella tarde del Festival de Otoño de 1991 en la que el pianista se reencontraba con el público madrileño en un Monumental sólo a medias ocupado. Por fin, y tras un tiempo de alejamiento, casi de olvido absurdo, Orozco mostraba esa plenitud que se le suponía, esa madurez que había llegado porque no podía ser de otra manera en quien veinticinco años atrás había ganado el Premio de Leeds, el comienzo de lo que pudo haber sido una carrera aún más brillante si no llega a ser por los manejos de quienes no vieron con gusto su triunfo e hicieron de Victoria Postnikova –que compartía segundo premio con el austriaco Jean-Rodolphe Kars, que luego se haría monje trapense– una suerte de afectada por la presunta injusticia del jurado. Hans Keller, su vicepresidente, atizó en *The New Statesman* el fuego contra la resolución de sus colegas –indocumentados del calibre de Nadia Boulanger, Gina Bachauer, Maria Curzio, Nikita Magaloff, Rudolf Firkusny, Annie Fischer, Lev Oborin, Charles Rosen y Béla Siki– y aquel asunto, en el que el pianista cordobés fue víctima seguramente de intereses previos no conseguidos, hirió para siempre, según declararía después su representante Terry Harrison, a un Rafael Orozco demasiado sensible[1].



Rafael Orozco

Sin embargo, la presencia en escena de Orozco demostraba una seguridad envidiable. De no muy alta estatura, musculoso, enérgico, se dirigía al piano con aplomo, con franqueza, saludaba en una reverencia que le colocaba casi en ángulo recto y se concentraba de inmediato atenazando la atención del oyente no ya en su sonido sino en sus gestos, en una suerte de ejercicio de transparencia expresiva que hiciera que la música respirara con él –eso tan importante en un pianista– de un modo también físico, un poco a la manera del Pollini de sus comienzos. Ello daba una idea cumplida de su personalidad como intérprete, de cómo aunaba solidez y sensibilidad, de cómo la redondez, la carnosidad del sonido eran una base fundamental sustentada en una técnica prodigiosa que no anulaba la personalidad indiscutible, ni la cultura capaz de diferenciar los estilos, de hacer en la misma sesión una *Sonata en si menor* de Liszt en la que el juego de dinámicas se ponía a disposición de la continuidad del discurso y seguir con ese Albéniz único –escuchemos una y otra vez su Cuarto Libro de la *Iberia* o su *Córdoba* de los *Cantos de España*– que en sus manos era, ni más ni menos, el que adoraba Debussy, y que volvió a dictar en Madrid hace unos años. El pasado 24 de enero –justo el día de su cincuenta cumpleaños– debía volver a Albéniz en concierto que Ibermúsica le dedicaba. Y con Albéniz, Schumann y Falla. Pero ya no pudo ser, pues la enfermedad había atacado definitivamente a quien compartió generación con Lupu, Freire, Argerich, Pires, Barenboim, Alexeiev, Perahia, Uschida, par entre ellos un día y decidido antes de que se adivinara el desenlace a volver a estar ahí. El público español seguía siendo un poco injusto –la sombra inevitable de De Larrocha, que le atenaza sin querer, y que Orozco conjuró con una grabación extraordinaria de *Iberia*– mientras en otros lugares estaba como en casa, o mejor. En Francia por ejemplo, donde cada uno de sus conciertos parisinos era un acontecimiento. Tal vez porque la crítica francesa había sabido situarlo en un espacio idóneo, el de los pianistas un poquito imprevisibles, cuyos conciertos son revelaciones de lo inesperado.

Hoy nos parece imposible, pero habremos de acostumbrarnos a que nunca más volveremos a ver a Rafael Orozco, de que el destino nos ha privado de saber qué ocurriría de tantas virtudes felizmente reencontradas. Quedan los discos, y no demasiados. Liszt, Schubert, Falla, Albéniz y una sucesión de *encores* en Auvidis-Valois; su versión cumbre de los *Conciertos para piano y orquesta* de Rachmaninov con Edo de Waart en Philips; y los *Conciertos n°s 26* y *27* de Mozart en Classics for Pleasure, con Charles Dutoit, que EMI debiera reeditar. Pero nada será igual. Siempre es cruel la muerte pero más cuando entierra tanta vida.

Luis Suñén

1. Wendy Thomson y Fanny Waterman, *Piano Competition: The Story of the Leeds*. Faber and Faber, Londres, 1991.

AUVIDIS ASTRÉE

Jordi Savall

La Capella Reial de Catalunya

EL CANÇONER DEL DUC DE CALABRIA

Lirismo y vitalidad del Renacimiento en Valencia



NOVEDAD AUVIDIS/ASTRÉE CD E 8582



CD E 8763



CD E 8762



CD E 8764

AUVIDIS IBÈRICA, S.A.
Bertran, 72 • 08023 Barcelona
Tel. 4188080 • Fax. 2110815

EL WAGNER ACTUAL

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 25 y 30-IV-1996. Wagner, *Tristán e Isolda* (versión de concierto). Sabine Hass (Isolda), Julia Juon y Eva Randova (Brangäne), Jyrki Niskanen (Tristán), Eike Wilm Schulte (Kurwenal), Hans Tschammer (Marke). Orquesta y Coro del Gran Teatro del Liceu. Director: David Robertson.



Tristán e Isolda en el Palau de Barcelona BOFILL

La presentación de una obra como *Tristán e Isolda* en versión de concierto, prácticamente completa, tiene sus peligros, a pesar de su limitado movimiento escénico; por suerte se contó en esta ocasión con unos intérpretes que sin ser el paradigma de la interpretación wagneriana, aportaron valores suficientes para que la versión sea recordada. Gran parte del mérito de los resultados corresponde al director David Robertson, que si ya nos pareció un gran maestro mozartiano, ahora demostró sus grandes posibilidades en el mundo del compositor alemán, que era la primera vez que concertaba, al que supo dotar de energía y transparencia: su primer acto fue de alta calidad, reflejando la densidad orquestal con una gran intensidad que era capaz de reflejar el odio y el amor, con fuerza y sutileza, consiguiendo en el preludio una transparencia en los violonchelos que hace tiempo no oíamos; en el segundo mantuvo un buen nivel, pero la voluptuosidad de la página quedó pendiente de mayor profundización, mientras que en el tercero, después de un inicio dubitativo, volvió a conseguir la intensidad expresiva que exige el delirio de Tristán y la descripción en la muerte de Isolda. Para el difícil papel de Isolda, estaba prevista Eva Marton, que debutaba en la obra, pero canceló por enfermedad, siendo sustituida el primer día por Janis Martin, y los otros por Sabine Haas; esta última supo mantener con valentía y suficiencia el duro primer acto, con una voz que ha adquirido más cuerpo con el tiempo y que mantiene la seguridad en el registro agudo, mientras que en el resto de la obra se impuso por su buen fraseo e intensidad dramática. En Brangäne se alternaron Eva Randova y Julia Juon, que la sustituyó el segundo día por enfermedad; sus visiones se complementaban: Randova era una lección de musicalidad y del sentido interpretativo, al servicio de una voz, que en algún momento evidenciaba un cierto desgaste, mientras que Julia Juon era una voz expansiva, brillante, que afronta el papel sobrada de medios, y con una línea de canto, que siendo efectiva, puede redondear en algunos detalles. Jyrki Niskanen, que cantaba el Tristán por primera vez, fue más inteligente que espectacular, con una versión conservadora, administrando sus posibilidades con cuidado; superó las dificultades, pero su voz, que no es la de un heldentenor, no acaba de expandirse con fuerza; su fraseo fue interesante, y denotaba estudio y maduración. Kurwenal de lujo era Eike Wilm Schulte, con una voz impresionante y un fraseo cálido, mientras que Hans Tschammer fue un correcto rey Marke, al que le faltó algo de presencia.

Albert Vilardell

BRILLANDO POR SU AUSENCIA

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 29-IV-1996. Scottish Chamber Orchestra. Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Gwendolyn Bradley, soprano; Lola Casariego, contralto; Francesc Garrigosa, tenor; Enrique Baquerizo, barítono. Director: Andrew Parrott. Obras de Mozart.

El que brilló por su ausencia fue Sir Charles Mackerras. Y bien que lo sentimos, primero, claro está, por él mismo –fueron motivos de salud los que le impidieron dirigir como estaba previsto–, segundo, por nosotros, el público, que asistimos a la devaluación de lo que hubiera podido ser una excelente *soirée* mozartiana –se daban, en principio, elementos de suficiente y aún sobrada calidad, aparte de un estupendo programa –a cargo de un director que debajo del nivel exigible. Al parecer el Sr. Parrott ha conseguido buenos resultados con el repertorio barroco y contemporáneo. No sabemos si es de ahí de donde se le ha quedado pegada una atención casi exclusiva a la dinámica y al contraste, que, llevada hasta la hiperquinesia, nos dio como fruto un Mozart de agógica compulsiva, donde prácticamente no hubo lugar para el sosiego ni para la poesía. Y esto fue así desde los trombones de la obertura de *La flauta mágica* –en esta obertura, como es sabido, hay, no obstante, pasajes escritos para otros instrumentos– hasta el trepidante Finale de la *Sinfonía Júpiter*, que en vez de admirarnos como el Partenón –es a lo que más se asemeja en la escritura original– nos irritó como un video-clip del Partenón. Lo malo es que la orquesta, excelente, optó por hacer lo que decía el director, refinada crueldad que hubiera podido evitarnos. Así por lo menos pasó en la primera parte. La presencia de un coro bien preparado y con una mucho más simpática comprensión de Mozart, así como la de unos solistas correctos siempre y algunas veces entregados y expansivos en su buen decir y cantar, salvó la segunda parte, con una *Misa del Orfelinato* en bastantes momentos mozartiana y en algunos –ahí Parrott estuvo acertado– interesantemente cercana del Haydn de la *Misa Nelson* o de la *Paukenmesse*.

José Luis Vidal

EL CARISMA DE SOLTI

Barcelona. Palau de la Música Catalana. Ibercámera. 7-V-1996. Beethoven: *Sinfonía nº 2*. Chaikovski: *Sinfonía nº 6 -Patética-*. Orquesta Filarmónica de San Petersburgo. Director: Georg Solti.

Georg Solti triunfó por todo lo alto en el Palau de la Música de Barcelona. De gira al frente de la Orquesta Filarmónica de San Petersburgo, procedente de Roma y camino de Luxemburgo, Solti participó en el ciclo de Ibercámera con un programa sinfónico de indudable gancho, aunque, para muchos aficionados, fue una decepción que en su primera actuación juntos en el Palau, el prometedor Shostakovich anunciado al inicio de la temporada se cambió por un programa con la trillada *Patética* como plato fuerte. Sobre todo si recordamos que la orquesta rusa, en sus últimas actuaciones barcelonesas, siempre ha tocado la celebérrima partitura. Solti planteó una *Segunda* de Beethoven de enorme opulencia sonora, llevada con *tempi* muy ligeros, pero la orquesta, con errores en el ataque de las cuerdas, maderas atropelladas y una sonoridad demasiado gruesa, estuvo lejos de la precisión y elegancia reclamados por el veterano director. En Chaikovski, la enérgica y brillante batuta de Solti consiguió resultados milagrosos en una de las *Patéticas* más violentas, sinceras y sensuales que hemos podido escuchar en el Palau. La vieja Filarmónica, con bastantes caras nuevas en los atriles, exhibió su típico y fascinante sonido ruso, con unos metales asombrosamente poderosos. Cierto que la Filarmónica ha perdido algo de calidad con relación a su época dorada, pero sigue siendo el mejor conjunto ruso y es capaz de tocar la *Patética* con los ojos vendados. El carisma de Solti, y su proverbial energía, encendió los ánimos de la orquesta y del público que, al final, estalló en una de esas explosivas ovaciones que cada vez se escuchan menos. Con el Palau en pie, ofrecieron sólo una propina, una vertiginosa y convulsiva versión del vals de *El lago de los cisnes*, de apabullante efecto.



Sir Georg Solti RAFA MARTÍN

Javier Pérez Senz

GERHARD EN SU TIERRA

A pesar de que la España oficial apenas se ha enterado del centenario del nacimiento de Roberto Gerhard –el silencio del Ministerio de Cultura ha sido sencillamente escandaloso– aquí y allá se han venido realizando homenajes al gran compositor catalán y muerto en su exilio británico. La Fundació Caixa de Barcelona organizó, por ejemplo, un ciclo de conferencias seguidas de conciertos en donde se dio una amplia muestra de la obra camerística de Gerhard, interpretada por la Orquesta de Cambra del Teatre Lliure bajo la dirección de Josep Pons y de Martínez Izquierdo. El ciclo estaba dividido en dos partes –*Gerhard, inicis i maduresa* y *Gerhard, l'exili*. Al autor de esta breve nota le tocó iniciar el ciclo de conferencias con una titulada *Gerhard y los exilios*. Fue una ocasión de reunir a una cincuentena de admiradores del compositor catalán para luego escuchar sus músicas. Ha sido una buena idea de la Fundació, que ojalá hubiera tenido más imitadores. Y es en Galicia donde este verano se rendirá un homenaje más cumplido a Gerhard, cuando Víctor Pablo al frente de la excelente Orquesta Sinfónica de Galicia dedique una gran parte del jovencísimo Festival de Galicia a la obra sinfónica de nuestro músico. En Barcelona tuvimos ocasión de escuchar al Gerhard de los *Siete haikus*, que data de 1922, con una obra tan prodigiosa como *Libra* (1968), así como la suite del ballet *Alegrías*, la de *Pandora* (1944-45) o del *Cancionero de Pedrell* (1941). Una muestra de un arte de ese compositor al que ya casi nadie niega seriamente en este país que sea el mayor de los músicos españoles de nuestro siglo después de Manuel de Falla, su frustrado maestro. Pese a todo no se puede disimular una cierta amargura. Porque Gerhard, pese a todo lo que se diga, sólo ha vuelto a medias a España, a su tierra de origen. Como de costumbre, otra ocasión perdida. Aunque el amargor se endulce un poco con homenajes como el que comentamos.

Javier Alfaya



MOZART

MADRID • 30 DE MAYO – 15 DE JULIO



FESTIVAL

Coproducen:

FUNDACIÓN CAJA DE MADRID

MINISTERIO DE CULTURA

Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
CEYAC

Organiza:

scherzo

PRECIO DE LAS LOCALIDADES

Espectáculo	Zona A	Zona B	Zona C	Zona D
LA FLAUTA MÁGICA	5.500	4.000	3.000	2.000
LA CLEMENZA DE TITO	6.000	4.000	3.000	2.000
BODAS DE FÍGARO	9.000	7.000	5.500	3.500
IDOMENEO	9.000	7.000	5.500	3.500
English Concert/Pinnock	5.000	4.000	3.000	2.000
András Schiff	4.000	3.000	2.500	2.000
Camerata/Schiff	5.000	4.000	3.000	2.000
JONDE/Ros Marbà	5.000	4.000	3.000	2.000
Cuarteto Alban Berg	4.000	3.000	2.500	2.000
Cuarteto Sine Nomine	2.000	2.000	2.000	2.000

VENTA LIBRE DE LOCALIDADES

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA: A partir del **23 de mayo** en las taquillas del Auditorio Nacional de Música y Red del INAEM. Teléfono: (91) 337.01.00. Precios de 2.000 a 6.000 ptas.

TEATRO ALBÉNIZ: A partir del **24 de mayo** en las taquillas del Teatro Albéniz y en Tele-Entradas. Teléfono: 538 33 33. Precios de 2.000 a 5.500 ptas.

TEATRO DE LA ZARZUELA: A partir del **5 de junio** en las taquillas del Teatro de la Zarzuela y Red del INAEM. Teléfono: (91) 524 54 00. Precios de 3.500 a 9.000 ptas.

CONCIERTOS DE MÚSICA SACRA (IGLESIA DE LOS JERÓNIMOS): Una hora antes del comienzo del concierto en la iglesia. Precio: 500 ptas.(sentado) y entrada libre (de pie).

ÓPERA

DIE ZAUBERFLÖTE
LA FLAUTA MÁGICA

Solistas y Coro de la OPERA DE CÁMARA DE VARSOVIA. THE WARSAW SINFONIETTA

Dirección musical: M. NOWAKOVSKI
Dirección escénica: RYSZARD PERYT
Escenografía: ANDRZEJ SADOWSKI

TEATRO ALBÉNIZ
Martes, 4 de junio. 20 horas
Miércoles, 5 de junio. 20 horas

(Funciones fuera de abono)

LA CLEMENZA DI TITO

A. Rolfe Johnson, A. Murray, G. Bradley, P. Schuman, M. Arruabarrena, M. A. Zapater

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA
CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Dirección musical: VÍCTOR PABLO PÉREZ
(versión de concierto)

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Sala Sinfónica
Miércoles, 19 de junio. 21 horas

LE NOZZE DI FIGARO
LAS BODAS DE FÍGARO

M. Pertusi, E. Norberg-Schulz, W. Shimell, R. Ragatzu, M. Groop. M. Rodríguez, L. Álvarez

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID
CORO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

Dirección musical: RUBÉN SILVA
Dirección escénica original de GRAHAM VICK
Realizada por JOHN ABULAFIA
Escenografía: RICHARD HUDSON

Producción de la English National Opera (1991)

ÓPERA COPRODUCIDA CON EL TEATRO DE LA ZARZUELA

TEATRO DE LA ZARZUELA
Jueves, 20 de junio. 20 horas. Abono 1
Sábado, 22 de junio. 20 horas. Abono 2
Lunes, 24 de junio. 20 horas. Abono 3

IDOMENEO, RE DI CRETA

K. Streit, B. Bonney, N. Gustafson, L. Casariego

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID
CORO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

Dirección musical: PETER MAAG
Dirección escénica: EMILIO SAGI
Escenografía: GERARDO TROTTI

Coproducción del Teatro de la Zarzuela y el Gran Teatro del Liceu (1991)

ÓPERA COPRODUCIDA CON EL TEATRO DE LA ZARZUELA

TEATRO DE LA ZARZUELA
Jueves, 11 de julio. 20 horas. Abono 1
Sábado, 13 de julio. 20 horas. Abono 2
Lunes, 15 de julio. 20 horas. Abono 3

MÚSICA SACRA

REQUIEM EN RE MENOR, KV. 626

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Solistas a determinar
PETER MAAG, director

IGLESIA DE SAN JERÓNIMO EL REAL (LOS JERÓNIMOS)
Domingo, 23 de junio. 21:30 horas

MISA SOLEMNIS EN DO MENOR «WAISENHAUS-MESSE», KV. 139

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Solistas a determinar
MIGUEL GROBA, director

IGLESIA DE SAN JERÓNIMO EL REAL (LOS JERÓNIMOS)
Domingo, 14 de julio. 21:30 horas

CONCIERTOS

THE ENGLISH CONCERT
TREVOR PINNOCK, solista y dirección

W. A. Mozart:
Sinfonía núm. 28 en do mayor, Kv. 200
Sinfonía núm. 23 en re mayor, Kv. 181
F. J. Haydn
Concierto para clave en re mayor, Hob. 18:11
Sinfonía núm. 50 en do mayor, Hob. 1:50

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Sala Sinfónica
Jueves, 30 de mayo. 19:30 horas

ANDRÁS SCHIFF, piano

W. A. Mozart:
Fantasía y fuga en do mayor, Kv. 394
Rondó en la menor, Kv. 511
F. Schubert:
Sonata en la menor, D. 784
Fantasía en do mayor «Wanderer», D. 760

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Sala Sinfónica
Martes, 11 de junio. 19:30 horas

CAMERATA ACADÉMICA DE SALZBURGO
ANDRÁS SCHIFF, piano
ALEXANDER JANICZEK, concertino-director

L. v. Beethoven:
Sinfonía nº. 1 en do mayor op. 21
Concierto para piano nº. 1 en do mayor op. 15
W. A. Mozart:
Concierto para piano nº. 27, Kv. 595
Sinfonía nº. 41 «Júpiter», Kv. 551

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Sala Sinfónica
Jueves, 13 de junio. 19:30 horas

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
ANA RODRIGO, soprano. **KURT STREIT**, tenor
CHRISTIAN ZACHARIAS, piano
ANTONI ROS MARBÀ, director

MOZART EN PRAGA
Don Giovanni: Obertura
Concierto para piano nº. 25, Kv. 503
«Ch'io mi scordi di te», Kv. 505
Don Giovanni: «Il mio tesoro»
Sinfonía nº. 38 «Praga», Kv. 504

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Sala Sinfónica
Sábado, 29 de junio. 22:30 horas

MÚSICA DE CÁMARA

CUARTETO ALBAN BERG

W. A. Mozart:
Cuarteto nº. 16 en mi bemol mayor, Kv. 428
Cuarteto nº. 14 en sol mayor, Kv. 387
Cuarteto nº. 18 en do mayor, Kv. 465

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Sala Sinfónica
Martes, 2 de julio. 21 horas

CUARTETO SINE NOMINE
CRISTINA BRUNO, piano

J. C. Arriaga:
Cuarteto nº. 1 en re menor
W. A. Mozart:
Cuarteto con piano, Kv. 478
F. J. Haydn:
Cuarteto en sol mayor op. 77 nº. 1

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Sala de cámara
Miércoles, 3 de julio. 21 horas. Abono 3

CUARTETO SINE NOMINE
ALMUDENA CANO, piano

J. C. Arriaga:
Cuarteto nº. 2 en la mayor
W. A. Mozart:
Cuarteto con piano, Kv. 493
F. J. Haydn:
Cuarteto en si bemol mayor op. 76 nº. 4 «L'Aurore», Hob. III/78

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Sala de Cámara
Jueves, 4 de julio. 21 horas. Abono 2

CUARTETO SINE NOMINE
JOAN ENRIC LLUNA, clarinete

J. C. Arriaga:
Cuarteto nº. 3 en mi bemol mayor
F. J. Haydn:
Cuarteto en fa mayor op. 77 nº. 2
W. A. Mozart:
Quinteto con clarinete Kv. 581

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Sala de Cámara
Viernes, 5 de julio. 21 horas. Abono 1

GRISURA INAPROPIADA

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 27-IV-1996. Verdi: *Falstaff*. Alfonso Antoniozzi, Carlos Alvarez, Octavio Arévalo, Ilona Tokody, Hyejin Kim, Lucia Valentini Terrani, Maite Arruabarrena, José Ruiz, Alfonso Echeverría, Santiago Sánchez Jericó. Coro y Orquesta del Teatro de la Zarzuela. Director musical: Alberto Zedda. Director de escena: Luis Iturri. Escenografía: Carlos Cugat. Figurines: Jesús Ruiz.

Si *Falstaff* es una ópera cómica; si de su discurso y de las relaciones entre sus personajes se desprende toda una filosofía de la vida impregnada de humanidad; si la acción transcurre ante nuestros ojos y oídos con la velocidad *scherzante* de un dinámico filme; si para dar cuenta de ello y resaltar sus innúmeros valores vocales –de fraseo y de dicción sobre todo– y orquestales –¡ese prodigio de instrumentación verdiana!– es preciso lograr un ensamblaje casi milagroso entre sus componentes y una fluidez narrativa impecable, esta producción del Teatro Arriaga de Bilbao ahora representada en la Zarzuela no nos da una acertada visión ni de la partitura ni del libreto. En resumen, de la obra entera. El gris que planea sobre todo el conjunto, ocular y auditivo, no es la mejor tonalidad para sacarle todo el jugo a esta genial ópera, que precisa de un plantel de cantantes-actores de excepción, de una orquesta virtuosa o en trance de serlo y de una batuta desentrañadora, exacta, ágil y elocuente.



Alfonso Antoniozzi y Carlos Alvarez en Falstaff ALCÁNTARA

Desde un punto de vista plástico el espacio escénico ideado por Iturri y Cugat es bello y adecuado, como los figurines de Ruiz –a excepción de la escena final–, con decorados realistas de sabor inglés idóneamente estilizados y con apoyaturas un tanto gratuitas ajenas al libreto que no estorban demasiado. Movimientos no siempre lógicos –como la posición del protagonista al recibir a Quickly cara al público o las insistentes subidas al taburete de algunos personajes– y actitudes bien vistas, sin especiales hallazgos. No es muy de recibo, sin embargo, la solución dada al último cuadro, muy confuso y poblado, convertido en un auténtico guirigay, lejos del clima élfico, esa dimensión poética y misteriosa que reclaman tanto la música como el libreto.

El barítono que interprete Falstaff ha de ser un lírico ancho, extenso y flexible, dominador de todos los matices, un *fraseggiatore* nato –como pedía Verdi–, situado entre lo dramático y lo bufo, capaz de encarnar a un personaje tan caleidoscópico. Antoniozzi tiene buen y contundente material, bien que no muy timbrado, pero es demasiado joven y no está en el secreto de la caracterización, ni física ni vocal; es plano y monótono: gris. Alvarez incorporó un sólido Ford. A su voz, oscura y compacta, le sobra rigidez y le falta una mayor capacidad articulatoria y de proyección hacia afuera. Intencionada Tokody, correcta, pero sin efusión lírica y escasa regulación, Kim, pasable pero corto Arévalo y poco defendible Valentini, absolutamente agostada y casi inaudible. Más o menos cumplidores los demás. Como Zedda, que desde el foso intentó coordinar a una plausible y un tanto gruesa Sinfónica, sin conseguirlo siempre y evidenciando falta de temple, poca fantasía tímbrica y relativo ajuste (el *Noneto* del cuadro II del acto I fue un ejemplo de falta de conjunción).

Arturo Reverter

DIGNA EVOCACIÓN

Madrid. Teatro de Madrid. 2-V-1996. Laserna: *El majo y la italiana fingida*. Esteve: *Garrido enfermo y su testamento*. Revisión y orquestación: Moreno-Buendía. Beatriz Lanza, Carlos Durán, Granados: *Goyescas*. María José Martos, Susana de Santiago, Luis Dámaso, Antonio Blancas. Coro y Orquesta y Ballet titulares del Teatro. Dirección musical: Manuel Moreno-Buendía. Dirección escénica: Gustavo Tambascio.

Desde hace 30 años no se representaba *Goyescas* en Madrid. La figura y el ambiente del pintor aragonés son adecuadamente evocados en los inspirados pentagramas de Granados, primero en la suite pianística y luego en la obra lírica. La música rezuma luz, vigor y pasión, la misma que viven sus cuatro protagonistas. Los motivos populares, hábilmente estilizados, se mezclan con la severa –aunque no del todo lograda– construcción contrapuntística en una estructura teatral evidentemente desequilibrada y de dudosa calidad dramática, pero impulsada por una escritura de enorme fuerza descriptiva ya que no presidida por una magistral orquestación. La dificultad otorga más mérito a esta sin duda digna producción. Cierto es que durante muchos de los primeros compases la cohesión entre foso y escena brilló por su ausencia y que la compleja polifonía orquestal y coral no estuvo muy bien resuelta. Pero luego, al tiempo que la afinación se recuperaba y la orquesta fue sonando menos espesa, todo fue mejorando y el segundo acto pudo escucharse sin sobresaltos. En el dramático tercero la experta batuta de Moreno-Buendía alcanzó sus mejores momentos. Lo mismo que la soprano Martos, segura y eficiente, de resuelto agudo, en su solo, y que el tenor Dámaso, penetrante, timbrado y muy lírico, aunque desigual en apoyo. Más grises la mezzo de Santiago y –en su regreso a la escena– el veterano barítono Blancas, oscurecido por lo grave de la tesitura de Paquiro.

Completaban el espectáculo dos famosas tonadillas de Laserna y Esteve –donde brilló la soltura de la soprano Lanza–, separadas por una orquestación de Buendía del lamento *Alma sintamos* del segundo de ellos. Tambascio puso de manifiesto, dentro de una cierta contención y usando los medios a su alcance, conocimiento de los entresijos de estas piezas, dio numerosas y sugerentes pistas, algunas llenas de gracejo, y movió perfectamente el entramado apoyado en decorados apropiados –telas goyescas por doquier, hasta en el molesto telón transparente del primer acto– de Trotti, en unas adecuadas luces de Echeverz y en unos espléndidos y delicados figurines de Gabriela Salaverri.

A.R.

LA ORQUESTA DE FOSO

Madrid. Auditorio Nacional. 7 y 8-V-1996. Renée Fleming, soprano; Waltraud Meier, soprano; Plácido Domingo, tenor; René Pape, bajo. Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York. Director: James Levine. Obras de Wagner, Strauss, Brahms, Mozart y Gershwin.

La inexperta sala se encontró de sopetón con la Orquesta de foso por antonomasia de los últimos cien años, la dos veces opulenta –saneada economía, 132 instrumentistas en plantilla– formación que sirve en el Met más de doscientas funciones anuales, a las que suma conciertos, giras internacionales y grabaciones. ¿Qué tiene que ver esta máquina musical con algunos de nuestros usos, funcionariales en el peor sentido del término? ¡Cuántas curiosidades en el estrado, fruto de una tradición endogámica! La orquesta, colocada como en el foso lírico: violines primeros (16), violonchelos (12), arpa(s) y contrabajos (¡10!), a la izquierda; violines segundos (16), violas (12) y percusión, a la derecha; las maderas y sus aditamentos –los tres saxos de *Un americano en París*– en la posición central habitual; detrás de ellas, las trompas, aumentadas, y la tuba tenor de *Don Quijote*; en el foro, el metal pesado: trompetas, trombones también aumentados, el excelente bombardino y, en *La Walkyria*, las cuatro tubas Wagner tocadas –¡un lujo!– por instrumentistas específicos, no por trompas desdoblados. *Particellas* de esta misma *Walkyria* viejísimas, amarillentas, pegadas y recosidas, las mismas que ya estaban en los correspondientes atriles cuando dirigían Bodanzski, Leinsdorf, Toscanini y Reiner. Instrumentos nuevos y otros muy usados. Tres clarinetes por barba, es decir, tres instrumentos distintos a disposición de los correspondientes profesores; sin embargo, salvo los fagotes (3), madera sin duplicar para Brahms en contradicción con los usos europeos. El timbalero titular –en la flor de la tercera edad– utiliza baquetas con poca espuma: consecuentemente, sus *ff* en la obertura de *Rienzi* y en la *Primera Sinfonía* de Brahms resultaron demoledores. Buenos solistas, con mención destacada para «Don Quijote», esto es, Jerry Grossman. Sólidas y sonoras las distintas familias (convenientemente entreveradas de damas hasta en las trompas). Y al frente el veterano si bien aún joven titular, seguro, expeditivo, atento a los cantantes, con la partitura siempre en el atril –señal de que sabe leer las notas–, sin dengues ni dudas: ahora *Rienzi*, después *Don Quijote*, la *Primera* de Brahms, con el acelerador a fondo, que se nos hace tarde, la *Praga* con veinticuatro violines. Otra curiosidad: programas larguísimos y abigarrados –al fin y al cabo todo es música– como en los tiempos en que los conciertos sinfónicos eran acontecimientos extraordinarios y la pequeña burguesía acudía a ellos con la cesta de la merienda. El estilo de la máquina consiste en no tenerlo, salvo en el Gershwin de *Un americano en París*, tocado con sabor hasta en las bocinas en la discusión de taxistas, y un poco, sólo un poco, en el primer acto de *La Walkyria*, prometedor en el preludio (cuerda grave con cuerpo), pero luego llevado a destino por la autopista más directa. Tuvo interés la actuación de Renée Fleming en los *Cuatro últimos lieder* straussianos, aunque el temperamento –frío o muy controlado– necesite de cierto rodaje antes de manifestarse con libertad. En



RAFA MARTÍN

James Levine y Waltraud Meier, durante el ensayo del concierto

La Walkyria, Domingo ofreció su peculiar versión del drama musical –al fin y al cabo todo es ópera– un poco encorsetado por la partitura, leída nota a nota: dentro de su línea, lo más distinguido se alcanzó en la *Canción de la primavera*. Waltraud Meier deslumbró con su presencia y estilo wagneriano auténtico, aunque la materia original de mezzo no es la adecuada para Sieglinde, a un público que, como ha abandonado a las orquestas madrileñas, no vivió el prodigio inenarrable de Leonie Rysanek, cuando a los sesenta y dos años de edad hizo estremecerse el Monumental hasta los cimientos. La noble y hermosa voz de René Pape, joven bajo de prometedora carrera, llenó de dignidad a Hunding, personaje que no es un villano de guardarropía.

Ángel Fernando Mayo

LUZ NEGRA

Madrid. Teatro de la Zarzuela. II Ciclo de Lied. 3-V-96. Obras de Rachmaninov y Musorgski. Paata Burchuladze, bajo; Ludmila Ivanova, piano.

Bien conocida de los madrileños es la generosa voz de Burchuladze: voluminosa hasta dejar pequeña la sala de la Zarzuela, entintada de timbre con algo de brillo nocturno y lacunar. Su emisión busca y consigue la sonoridad, resultando operística en todo momento y, por ello, no muy adecuada al repertorio de cámara. Un exceso de empuje produce, a veces, notas fijas y poco definidas, aunque siempre puede lo arrollador del vozarrón. Burchuladze es un típico intérprete ruso, más allá de su nacionalidad georgiana: canta impetuosamente, domina el portamento, tiene una dicción acentuadamente dramática, practica un ancho vibrato y, a veces, logra medias voces veladas de atractivo efecto. Lo mejor del concierto fueron los bises: la irresistible pulga de Musorgski, la despedida y muerte de Boris en la ópera homónima (vertidas con convicción y solvencia que fueron capaces de borrar esa desdichada brillantez de tiza que tiene el chaleco de un frac) y la *Calumnia* del *Barbero* rossiniano, eco estentóreo del modelo eslavo que forjó alguna vez Chaliapin. Del programa previsto, lo más conseguido fueron los *Cantos y danzas de la muerte* de Musorgski, donde Burchuladze impuso su recitado dramático vigoroso y su sentido casi teatral de la mínima escena que esta obra propone. En la primera mitad, una ringlera de canciones de Rachmaninov fue vertida con actitud insistente, énfasis y falta de intimidad, todo lo cual produjo cierta atmósfera de monotonía, de la que se salió parcialmente en los números más narrativos, como *El destino*, *En el silencio recóndito de la noche* y *Cristo ha resucitado*.

Blas Matamoro

LA FIESTA DEL FUTURO

Madrid. Auditorio Nacional. 8-V-1996. Orquesta de Cámara Freixenet de la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Director: Zubin Mehta. Obras de Vivaldi y Mendelssohn.

Día de fiesta para la Escuela Superior de Música Reina Sofía, con su orquesta bajo las órdenes de un Zubin Mehta ligado a la casa intensamente desde el principio. Buena ocasión para comprobar el magnífico trabajo de profesores como José Luis García Asensio, Rony Rogof o Zakhar Bron manifestado en el talento de sus jóvenes discípulos, los violinistas Vera Martínez-Mehner, José Herrador, Motoko Toba, Sabrina-Vivian Höpcker, Rafael Herrador, Patricio Gutiérrez, Abel Tomás, Ema Alexeeva y Claudia Medina, que mostraron en tres conciertos de Vivaldi cómo se puede hacer música cuando sobran ganas. Lo que hace falta es que haya oportunidades luego, que las orquestas españolas puedan beneficiarse de la realidad inmediata de los que, hoy ya algo más que promesas, escojan mañana el trabajo sinfónico. Mehta dirigió en la segunda parte del programa una versión vigorosa –el impulsivo Allegro moderato ma con fuoco– y a la vez sutil –en ese casi imposible Scherzo marcado Allegro leggierissimo– del muy hermoso *Octeto* de Mendelssohn en su versión para orquesta, con unos jóvenes atentos, decididos, expresivos y al fin emocionados. Disimulado entre los violas pero sin poder disimular el buen rato que estaba pasando, el titular de la cátedra del instrumento en la Escuela, Gérard Caussé, participaba gozoso de este día de fiesta culminado con tarta y cánticos de felicitación al maestro indio, que cumplía años.



Zubin Mehta RAFA MARTÍN

L.S.

UNO DE LOS GRANDES

Madrid. Auditorio Nacional. 4-V-1996. Richard Goode, piano. Obras de Beethoven, Brahms y Chopin.

Si no me equivoco este concierto de Ibermúsica ha sido la presentación en España de Richard Goode, un pianista a quien conocíamos por su extraordinaria grabación de las *Sonatas* de Beethoven para Elektra-Nonesuch y que en Madrid ha demostrado que hoy es, indiscutiblemente, uno de los grandes del teclado. Goode es un pianista que lo tiene todo, una técnica impecable –con un uso vehemente del pedal–, un sonido grande, redondo y acerado al mismo tiempo, una expresividad que parece hija de la inspiración del momento y que da la sensación de nacer de una permanente dialéctica entre efusividad y control. De ello surge una personalidad firmísima que, sobre todo en Beethoven, se impone desde la comunión con una partitura que parece tomada a veces no sólo como texto sino como impulso para trascenderlo. Su muy serio programa madrileño le llevó por caminos que fueron del casi juego de la *Op. 31, nº 1* a la intensidad de la Arietta de la *Sonata nº 32* –qué forma de desentrañar tanta hondura a partir del mínimo elemento de partida–, pasando por la concentración de la *Sonata «A Teresa»* en Beethoven, de la seriedad brahmsiana –dos *Intermezzi* y dos *Capricci*– a la imaginación desenvuelta de la *Polonesa-Fantasía* de Chopin. No sé si el público, un tanto frío, que no llegó a llenar el Auditorio, fue verdaderamente consciente de la lección dictada por este pianista excepcional, personalísimo, a quien ya estamos deseando volver a escuchar en concierto.

L.S.

CONTRAPUNTO BARROCO Y GÓTICO

Madrid. Auditorio Nacional. Sala de Cámara. IV Ciclo Liceo de Cámara de la Fundación Caja de Madrid. 10-V-1996. Bob van Asperen, clave. Bach: *12 Preludios y fugas de El Clave bien temperado*. 11-V-1996. Huelgas Ensemble. Director: Paul van Nevel. Obras de Gombert y Brumel.

En una sala sólo mediada sorprendentemente, teniendo en cuenta la categoría de intérprete y obra, van Asperen nos permitió disfrutar de la música genial del Cantor con una interpretación sobresaliente. La ausencia de posibilidades dinámicas en el clave no le impide, merced al sutil juego de *inegalité rythmique*, conseguir una extraordinaria transparencia del tejido polifónico. Evidenció una vez más su sobresaliente técnica y mecanismo, sólo objeto de esporádicos roces en momentos relativamente inesperados –el *Preludio II* del segundo libro es menos comprometido que el *Preludio y fuga XV* del mismo volumen, que fueron primorosamente ejecutados– que en nada empañan su extraordinaria labor, deleitó sin embargo con una lectura de encomiable delicadeza cantable en piezas como el famoso *Preludio I* del primer libro o el *Preludio IV* de este mismo volumen. Introdujo adornos siempre con exquisito gusto y mesura. El holandés ofreció como propina dos espléndidas –y magníficamente interpretadas– transcripciones bachianas salidas «de su cocina privada» (sic): el *Preludio* y la *Loure* de la *3ª Partita para violín*. Sin duda, también en esto brilla van Asperen, como antes lo hiciera su maestro Leonhardt. La poco propicia nocturnidad de la comparecencia del Huelgas Ensemble no fue obstáculo para que la asistencia, con notable presencia de jóvenes, fuera superior. Público que no salió defraudado por las voces de atractivo timbre, perfectamente empastadas, del conjunto belga, que expuso con extraordinaria riqueza de matices esta música sacra del gótico franco-flamenco, llevado por un van Nevel que dirige de forma tan transparente como vibrante y expresiva el complicado tejido polifónico. Con aproximaciones como estas, llenas de la vitalidad que imprime de forma contagiosa y curiosas maneras van Nevel, pero siempre en el entorno del mayor respeto al estilo, esta polifonía sacra, sin perder un ápice de su carácter trascendente, adquiere una dimensión profundamente humana que ayuda a hacerla más próxima al oyente de este siglo.

R.O.B.

EN TORNO A DON MANUEL

I.—La Orquesta y Coro de RTVE, por decisión tan encomiable como obligada, ha dedicado este año el ya habitual ciclo monográfico de fin de temporada que reserva a la música de este siglo a recordar el quincuagésimo aniversario de la muerte de Manuel de Falla. Ha contado en esta ocasión (10 a 26 de abril) con la colaboración extraordinaria de la Fundación Juan March –en cuya sede tuvieron lugar las cinco conferencias y los tres conciertos de cámara programados– y con las siempre inestimables y puntuales retransmisiones en directo de Radio Clásica, presente en esas tres citas camerísticas como en las sinfónicas, también tres, del Teatro Monumental.

Si en lo referente a las charlas únicamente me cabe dar testimonio directo de las muy enjundiosas intervenciones de Antonio Gallego y de Ramón Barce –Louis Jambou, Miguel Manzano y José Sierra eran quienes completaban el magnífico plantel de conferenciantes–, puedo en cambio hablar de todos los conciertos por impresión captada *in situ*. Y con ella, creo que procede hacer de entrada un juicio generalizado: dentro siempre de resultados francamente aceptables, me parece que alcanzaron más alto nivel ejecutor los conciertos sinfónicos que los de cámara.

El Grupo Círculo que dirige José Luis Temes, con la soprano María Villa como solista, volvió no obstante a demostrar cumplidamente su versatilidad en estilos y en climas. Menos logrados Chapí, Chueca y del Campo, se gustaron versiones más que válidas de las *Canciones* de Pittaluga, de la bellísima *Automne malade* de Ernesto Halffter y de la comprometida *Psyché* del gaditano. Alberto Blancafort salió por completo airoso desde el punto de vista musical-interpretativo, como su Coro de RTVE, en un prolijo programa, con diez nombres además del de Falla; pero la necesidad de refrescar el conjunto con nuevas voces, sobre todo masculinas, quedó demasiado en evidencia. La Orquesta Reina Sofía, por su parte, completó muy dignamente este capítulo camerístico, con José Ramón Encinar al frente y con la garantía –en el *Concerto* en su versión pianística– de María Elena Barrientos.

Por lo que atañe a los tres conciertos del Monumental, ratificaron en primer lugar la excelente forma en que se encuentra la Orquesta de la Casa. Pero también –y sin perjuicio de alguna puntualización posterior– el magnífico tino de sus mentores en la selección de solistas y maestros. De éstos, Enrique García Asensio destacó en la *Sinfonía sevillana* de Turina y en el *Amor brujo* y en el acompañamiento de las *Siete canciones* de Falla; Jacques Mercier, en los *Dos nocturnos* de Debussy y en *La valse* de Ravel, y Luis Antonio García Navarro en todo su programa por la seguridad de su batuta, sólo necesitada de contención temporal en algún momento. De los solistas, se gustaron calientes pero claras versiones en *Canciones* y *Amor brujo*, de Soraya Chaves; pianismo de primera de Leonel Morales, en unas *Noches* que sin duda redondeará en el espíritu y en la intención a no tardar; y un espléndido, irreprochable en letra y pensamiento, *Concierto de violín* de Rodolfo Halffter, en Agustín León Ara.

II.—Tampoco ha querido quedarse al margen de los homenajes que se rinden a Don Manuel la Escuela Superior Reina Sofía. El 9 del mismo abril, y en la sala de actos de la Fundación Carlos de Amberes, Enrique Franco dictó una conferencia al mismo tiempo documentada y sabrosa sobre *Falla entre Cádiz y París*, pórtico adecuadísimo para un interesante recorrido musical en el que alumnos de la propia Escuela nos llevaron desde la *Aragonesa* y la *Cubana* (de las *Cuatro piezas*) hasta la *Canción andaluza* de *El pan de Ronda* y hasta las *Siete canciones populares españolas*.

Leopoldo Hontañón

EL MELÓLOGO ESPAÑOL

Madrid. Museo Municipal, 14-V-1996. Haydn: *Sinfonía nº 44 Fúnebre*; Rodríguez de Hita: *Obertura de La Briseida*; Iriarte: *Guzmán el Bueno*, escena trágica unipersonal. Orquesta Camerata del Prado. Actor: José Luis Pellicena. Director: Tomás Garrido.

El melólogo o melodrama *Guzmán el Bueno* nos informa de las aptitudes como compositor de Tomás de Iriarte, prácticamente desconocidas hoy. José Subirá dejó bien clara en su día la excelente veta musical del fabulista y poeta, vertida en este monodrama o monólogo, en esta *escena trágica unipersonal*, que ahora el incansable olfateador de tesoros de nuestra música pasada Tomás Garrido nos ha traído junto con su Camerata –en esta ocasión ampliada– gracias al apoyo de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento, dentro del programa Música en la época de Goya. Sin duda Iriarte era un compositor nada vulgar, orquestaba e instrumentaba con soltura y sentido expresivo, construía con acierto, tenía vena melódica, fácil, variada y personal. Esta partitura revela además una evidente puesta al día en la música de su tiempo y una especial capacidad para manejar y modelar a efectos expresivos el espectro armónico y para caracterizar muy sutilmente –bien que también pueril mente–, por el color instrumental y el acento, los distintos acontecimientos de la acción interior. La obra, estrenada en 1790 en Cádiz, presenta en lo sonoro, como resaltaba Subirá, anticipaciones líricas de Weber y premoniciones del heroísmo beethoveniano. A lo largo de los diez números hay soluciones muy variadas y un temple dramático de primer orden. La música, que alterna, excepto en el final, en donde hay yuxtaposición, con el parlamento, está sin duda emparentada con la de Haydn, a quien Iriarte admiraba, y recibe, en cuanto a planteamientos, la influencia del *Pygmalion* de Rousseau y, en parte, de la *Arianna* de Benda. Ha sido por ello buena la idea de completar el concierto con una de las sinfonías *Sturm und Drang* del austríaco, la *Fúnebre* (1771). Como la de incluir la obertura de la zarzuela *La Briseida* (1768), pieza sin duda menor pero ilustrativa del modo de hacer de Rodríguez de Hita, un compositor que influyó poderosamente en la formación de Iriarte.

Fue muy aceptable la interpretación que se nos brindó de estas piezas: intencionada y bien construida, sin pesanteces. Lástima que la acústica de la Capilla del Museo Municipal sea tan reverberante: hasta el punto de confundir los planos sonoros y emborronar así el bello discurso. Pellicena, muy metido en la piel de Guzmán, vivió intensamente este drama paterno. Le faltó una más clara delineación de inflexiones –entre interrogaciones, exclamaciones y afirmaciones– y dar una proyección más libre y suelta a su tan sugerente voz.

Arturo Reverter

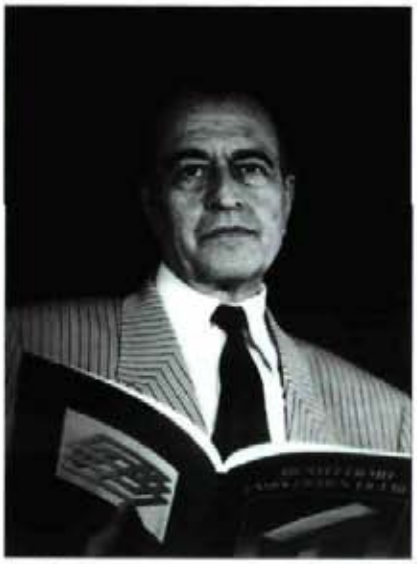
MÁS REESTRENOS

Se repite con frecuencia eso de que entre nosotros es mucho más notoria la escasez de reestrenos que la de primeras audiciones. En otras palabras, que aquí, con algo de suerte, no les es demasiado difícil a los compositores estrenar una obra de vez en cuando, pero que se las ven y se las desean para que esa misma obra sea programada una segunda y no digamos una tercera vez. Pero las cosas van cambiando. Todo lo despacio que se quiera, pero cambian. La Fundación Juan March es ejemplo de planificación periódica y ordenada de semejante *rareza*. Sólo hace un par de números nos hacíamos eco de alguna de sus Aulas de reestrenos y he aquí que ya es posible recoger noticia ya de otra. El clarinetista Enrique Pérez Piquer y el pianista Aníbal Bañados, dúo de ejemplar acompasamiento en ejecución y en sentido musical, repusieron en la sala de la calle Castelló (8-V) cuatro obras de épocas bastante diferentes: sendas *Fantasías* de Antonio Romero (1815-1885) y de Julián Menéndez (1895-1975) y sendas *Sonatas* de Jesús Bal y Gay (1905-1992) y de José Vicente Peñarrocha (1933), presente y muy aplaudido, como lo habían sido los anteriores, este último.

Volvió a haber muy interesantes reposiciones en el concierto de la Academia de Bellas Artes que cerraba el ciclo *Cuartetos españoles* (13-IV). Fueron éstas: *Cuarteto para cuerdas* de Ernesto Halffter, *Cuarteto nº 10* de Ramón Barce, *nº 2 (Espejo desierto)* de Tomás Marco y *Tiempos para cuarteto de arcos* de Jesús Villa Rojo. Revisiones interesantes, y excelentemente traducidas –sobre todo las de Barce y Marco– por el Arcana (Romo, Enguidanos, Cuesta y Escrig). Iba a haber un estreno absoluto, el de *Caminando por la aventura* de Claudio Prieto, en el concierto que el estupendo Octeto de violonchelos que dirige Elías Arizcuren ofreció en la Casa de América, dentro de los *Encuentros* del CDMC (16-IV). No pudo ser, pero sí se mantuvieron en programa las dos revisiones previstas: *Divertimento* de Agustín Charles, e *Invisible* de José Luis Greco.

Párrafo separado y especial merecen dos citas, convocada la primera como homenaje de diversos organismos al diplomático y compositor Delfín Colomé, con motivo de los cincuenta años que acaba de cumplir, y para conmemorar EMEC, la segunda, sus veinticinco de existencia. En aquélla, entre el afecto de sus muchos amigos, un selecto grupo de intérpretes –Zanetti y Turina; José Luis Rodrigo; Viana; Burgueras; Quagliata y el cuarteto formado por Tomás, Medina, Villegas y Apellániz– se encargó de reponer en el Centro de Arte Reina Sofía hasta siete títulos de Colomé, firmados entre 1983 y 1995. En la segunda convocatoria conmemorativa, el Grupo Círculo, llevado por Temes, repuso en su sede títulos clave de seis autores significativos en la marcha de la Editorial, y estrenó con carácter mundial *Sílice*, pieza de un cuarto de hora para flauta y grupo instrumental de Enrique Blanco, que acierta a equilibrar muy bien la casi permanente presencia del solista, y que contó con el sobresaliente concurso de Salvador Espasa, miembro destacado del propio Grupo Círculo.

Nada parco panorama de reestrenos, como se ve. Pero por lo dicho al principio no me arrepiento de haberle dedicado atención pormenorizada, por más que ahora –por razón de recortes de espacio de última hora– no pueda ni siquiera citar telegráficamente ninguno de los estrenos absolutos de autores españoles que se han producido en Madrid en las últimas semanas.



Ramón Barce ELENA MARTÍN

Leopoldo Hontañón

EL ESTRENO DEL 2 DE MAYO

Se ha vuelto a cumplir este último 2 de mayo, por octavo año consecutivo ya, esa feliz determinación de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad madrileña de que se estrene en esa fecha histórica una obra expresamente encargada al efecto a un compositor nacido en nuestra capital o residente en ella. Con una muy buena entrada en la sala grande del Auditorio Nacional, la Orquesta y el Coro de la Comunidad de Madrid, a las órdenes de su titular, Miguel Groba, fueron los encargados –como también lo habían sido en todos los estrenos anteriores– de dar a conocer, con excelente acogida por cierto, el nuevo título: *Las lamentaciones de Quevedo* de Manuel Seco de Arpe (Madrid, 1958). Antes, en la primera parte de la sesión, maestro y conjunto instrumental habían abordado con máximo acierto el breve pero enjundioso tríptico de Honegger *Preludio, arioso y fugueta sobre el nombre de Bach* y habían acompañado –¿quizás con cierta falta de levedad?– al segurísimo y fogoso libanés Ara Malikian el *Concierto nº 1 para violín y orquesta* de Paganini.

En cuanto a la nueva página, Seco acude para apoyar su ideación sinfónico-coral a cuatro salmos extraídos del *Heráclito cristiano*, de 1613, de Francisco de Quevedo (los nºs 1, 7, 6 y 10), a los que añade, como quinta sección, el *Kyrie* de la liturgia católica. El madrileñismo radica no sólo en el de Quevedo, sino en que la textura y el carácter de la ensalada *Por las sierras de Madrid* de Peñalosa, informan muy directamente la glosa musical del salmo 7.

Las lamentaciones de Quevedo demuestran una vez más la técnica firme y la seguridad de trazo de la escritura de Seco. Asimismo, su acendrada preocupación macroconstructora, por más que en esta oportunidad se pase un tanto en ella. Me parece que la muy escasa mutación en las fórmulas expresivas instrumentales y vocales que se suceden, sólo imaginativa en el interludio entre los salmos 7 y 6, y la prácticamente inadvertible estructuración cíclica que se persigue –espléndida en su reciente *Cántico de Daniel* estrenado en Cuenca la última Semana Santa– hacen que pesen y se hagan monótonos los treinta y nueve minutos que duran.

L.H.

POLIFACÉTICO CHORZEMPA

El organista estadounidense Daniel Chorzempa (Minneapolis, 1944) ofreció un concierto el pasado 11 de abril en la sala de cámara del Auditorio Nacional de Música de Madrid, dentro del XVIII Ciclo de Cámara, Polifonía y Organo que anualmente organiza el INAEM. Chorzempa ha visitado en numerosas ocasiones nuestro país y está considerado como uno de los intérpretes más acreditados de las obras de Bach y Liszt. Además de ser un virtuoso del órgano, es también un prestigioso pianista y clavecinista y ha editado las obras de Reubke. En el encuentro que sigue a continuación, el organista nos habla de su formación, de su prolífica actividad y de sus proyectos discográficos.

SCHERZO.—*Usted es americano, ¿pero de dónde procede el apellido?*

DANIEL CHORZEMPA.—Sí, nací en Minneapolis, en 1944, y allí estudié hasta 1965, pero en seguida Europa tiró de mí y continué mi formación en la Musikhochschule de Colonia. Mis orígenes son europeos, mi padre era polaco y mi madre, alsaciana, ya sabe usted, de esa tierra que unas veces pertenecía a Francia y otras a Alemania; mi madre era de ascendencia alemana. Precisamente debuté en Colonia, en 1968, como pianista.

S.—*Entonces, puede decirse que usted es un pianista que después ha preferido el órgano.*

D.C.—No, si se me permite decirlo así, soy «tañedor de instrumentos de teclado», toco el órgano, el clave, el clavicordio, el fortepiano y el piano. Ahora estoy grabando completo para Philips, en cuatro compactos, *Das wohltemperierte Clavier*, cuyo título ha inducido al error de que está escrito para clave, y no es así; mi grabación comprende clave, clavicordio, fortepiano y positivo. También dirijo, pero esto es más circunstancial. Incluso he dirigido una ópera, *Werther*. Fue en Turín hace ya muchos años.

S.—*¿Cómo distribuye su polifacética actividad?*

D.C.—No toco mucho, doy unos cincuenta conciertos anuales con todos estos instrumentos. Además están algunas clases magistrales –la verdad es que la enseñanza no me entusiasma–, las grabaciones, la composición y el estudio. Con el piano actual toco a Chopin, Schumann, Brahms, Liszt, Debussy, Ravel... En octubre daré un recital en Colonia con obras de Brahms, Liszt y Reger. Hace poco he tocado obras de César Franck, en Suiza, en un órgano del tipo Cavaillé-Coll, y en Rostock he actuado con orquesta, esta vez tocando un fortepiano: C.P.E. Bach, Mozart y otros.

S.—*Con esa* praxis, *sería interesante conocer su actitud ante el* historicismo.

D.C.—No alimento prejuicios, como ya he dicho toco varios instrumentos de teclado. Para hacer historicismo, hay que tener resueltos dos problemas: el de la calidad del intérprete y el de la calidad del instrumento. El estilo es en cierto modo secundario. Yo no toco a Bach con el piano moderno, pero si el intérprete y el instrumento tienen la calidad necesaria, me parece muy bien que se haga así. Para la grabación que antes le comentaba, dispongo de magníficos instrumentos de la época, fabricados por Gottfried y Johann Silbermann. El sábado, antes de viajar a Suiza, me acercaré a Daroca a ver varios instrumentos antiguos.



Daniel Chorzempa

S.—*¿Daroca? España, es, pues, para usted algo más que la etapa de turno.*

D.C.—Déjeme recordar, he tocado en Alicante, Barcelona, León, Lugo, Madrid, en la sala grande del Auditorio, obras de Bach y Liszt; ahora voy a hacerlo en la pequeña, un concierto más íntimo, más espiritual... Sigamos: he tocado en Mahón, en Santander, Santiago de Compostela y Sevilla. ¡Qué país tan variado! En Alemania todas las ciudades son iguales.

S.—*Sí, pero muchas fueron arrasadas en la última guerra, las nuestras han sido desfiguradas por el urbanismo salvaje...*

D.C.—En todo caso, me gustaría venir más a España, tocar más en España y no sólo como organista, aunque conozco muy bien su maravillosa literatura organística: Correa de Araújo, Cabezón, Cabanilles, Bruna... En Sevilla actué también como clavecinista y pianista.

S.—*Vayamos ahora con el compositor.*

D.C.—Siempre he compuesto en relación con la electrónica. Ahora llevo muy adelantada mi obra más ambiciosa. Se titula *Chanson de Sante Fides*, sobre un texto escrito en la lengua de oc hacia el año 1060. Utilizo gran orquesta, coro, solistas, pregrabación electrónica y también quiero un poco de pantomima. Durará algo más de una hora. La va a grabar Decca, en Berlín, con Zubin Mehta.

S.—*Pero antes de grabarla habrá que estrenarla.*

D.C.—Buena observación. Naturalmente, he pensado en Francia, pero necesitamos encontrar un patrocinador.

S.—*¿Le preocupa, en cuanto compositor, la escasa comunicación de la música que hoy se hace, la falta de público para ella?*

D.C.—En una época tan masificada como la actual, cuando la técnica mal entendida y peor aplicada puede llevar a la aniquilación de la individualidad, no se puede hablar del compositor, del público y de la relación entrambos como se hacía antes. Algunos compositores vivimos y escribimos en una *crisis consciente* a la espera de una nueva estabilidad, que llegará o no. Yo compongo lo que creo que debo hacer. Pero sí hay compositores *comunicativos*; por ejemplo, Xenakis, que es a quien más admiro.

S.—*¿Y su* compatriota *Lutoslawski?*

D.C.—Estuve con él tres semanas antes de su fallecimiento. Lutoslawski es un clásico...

S.—*¿Algo así como un Brahms del siglo veinte?*

D.C.—Sí, algo así.

S.—*En resumen, señor Chorzempa, la música llena su vida.*

D.C.—Por supuesto, mi interés por toda la música es muy grande, pero dentro del Arte en general; por eso vivo en Florencia. Mas volviendo a la música, y como sé que usted es wagneriano, le diré que Wagner me atrae mucho. He estado en Bayreuth: *Tristán* estaba escenificado por Ponnelle. ¡Ah, una curiosidad! Tengo grabado un disco de arreglos de cosas de Wagner para órgano. Los arreglos son de un inglés del siglo pasado. Philips quería hacer pruebas con el órgano de West Point... Sí, no me mire boquiabierto, me refiero a la Academia militar americana. West Point tiene el órgano con más teclados y tubos que he visto en mi vida. Esas figuras imitativas que hay en la *Cabalgata de las walkyrias* sonaban allí curiosísimas. Hace poco he visto el disco en una tienda italiana y creo que también puede conseguirse aún en Francia.

Angel Fernando Mayo

MIRANDO HACIA LO ALTO

Valencia. Palau de la Música. 18-V-1996. Wagner: *El oro del Rin*. Jane Henschel (Fricka), Sue Patchell (Freia), Birgitta Swenden (Erda), Elisabete Matos (Woglinde), Marina Rodríguez-Cusí (Wellgunde), Sylvia Corbacho (Floshilde), James Morris (Wotan), Christopher Robertson (Donner), Joan Cabero (Froh), Patrick Jones (Loge), John Macurdy (Fasolt), Eric Halfvarson (Fafner), Roy Stevens (Alberich), Manfred Jung (Mime). Orquesta de Valencia. Director: Manuel Galduf.

Quizá, a falta de *El ocaso*, sea el prólogo la obra que hasta ahora ha tenido una recreación más lograda en este *Anillo* que el Palau se ha propuesto montar en cuatro años. La prodigiosa, elocuente, variada, sutil y expresiva orquesta wagneriana, cuyas intervenciones van montadas, engarzadas y entrelazadas sobre los *motivos principales*, que ilustran, iluminan y enriquecen la acción interior y exterior, tuvo una réplica muy funcional y cumplidora en la formación valenciana, que Galduf ha sabido trabajar a conciencia, sondeando con cuidado en cada pliegue de la tan difícil partitura, hasta construir para este concierto todo un espléndido cañamazo de sugerencias sonoras en el que todo o casi todo estuvo en su sitio: dio amplitud al fraseo, fluidez al discurso a partir de una muy inteligente elección de *tempi*, de extrema moderación. Y ahí, más que en el desentrañamiento tímbrico o en la aplicación del color, radicó lo mejor de la por otro lado medida, matizada, atenta a las voces y flexible dirección de la batuta, que supo conseguir empaque y robustez, al tiempo que resolver bien los abundantes pasajes camerísticos, sin perder tensión musical y sin desfallecimientos agógicos. No fue, desde luego, lo mejor el preludio, al que faltó, dentro de su deseado empaste, definición y alquitaración. Ni el final, al que se llegó con arrestos, en magnífica gradación, pero que no tuvo las dosis adecuadas de redondez, equilibrio polifónico, con unos metales en exceso hirientes, desguarnecidos. Con todo, unos resultados a los que muy pocos conjuntos y batutas españoles pueden acceder.



Manuel Galduf JLM

El principal mérito de esta sesión hay que adjudicárselo por tanto al director y a una orquesta en sus mejores momentos, entregada y profesional, que, tal y como pide la partitura, estuvo al completo, hasta con siete arpas, cuatro tubas Wagner y yunques auténticos. Han hecho un gran trabajo. Con la colaboración de un equipo muy apañado de cantantes. Los lunares, que los hubo y algunos de grueso calibre –la cortedad vocal y expresiva del esencial Loge, la fea y desigual calidad de Mime, la vejez y comienzo de ruina vocal de Fasolt, un Macurdy con muchos años, la naturaleza hueca y opaca, escasamente dramática y con poco peso específico de Alberich– quedaron compensados por el rendimiento general, en un todo con escasas fisuras, cuadrado y solvente. Destacaron en él, de manera particular, la Fricka de Henschel –fenomenal su *Un des Gatten Treue besorgt*, matizado con sumo arte– y la Erda de Swenden, dos voces de mezzosoprano distintas pero igualmente valiosas, más trémula, cálida, humana la de la primera, más rocosa, firme y oscura la de la segunda, y el Fafner de Halfvarson, un insólito *tiefer Bass*. Morris tiene solidez y *te* muy bien a Wotan, aunque su instrumento, más de barítono que de bajo, carezca de dimensión y consistencia en determinadas notas. Cumplieron perfectamente los demás, incluidos, por supuesto, los tres españoles Cabero –un Froh muy digno, que cantó de memoria–, Rodríguez Cusí –de voz tersa y sin problemas en la escritura un tanto elevada para ella de Wellgunde– y Corbacho, muy en su sitio en una de las tesituras que mejor le pueden convenir. Afinada y segura la tercera hija del Rin, compañera de estas dos, la portuguesa Matos, de voz más ancha de lo habitual para el cometido.

Unas inteligentes sugerencias escénicas de Jaime Martorell no estorbaron y ayudaron a situar y a que todo discurriera con lógica y general buena letra.

Arturo Reverter

LA ÉPICA CALLADA

Tenerife. Teatro Guimerá, 17-V-1996. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Osmo Vänskä. Jan-Erik Gustafsson, violonchelo. Sabina: *Nocturno y fuga en re menor*. Dvorák: *Concierto en si menor para violonchelo y orquesta, op. 104*. Sibelius: *Cuarta Sinfonía en la menor, op. 63*.

La Orquesta Sinfónica de Tenerife enfila ya el final de la presente temporada, y para tal ocasión contó con un director en alza como el finés Osmo Vänskä, quien empieza a destacar en todo el mundo como un espléndido intérprete de Sibelius y de otros músicos nórdicos.

Con el *Nocturno y fuga en re menor* se rindió homenaje a uno de los animadores musicales tinerfeños más significativos de este siglo, Santiago Sabina, fundador de la Orquesta de Cámara de Canarias, germen de la actual Sinfónica tinerfeña. La obra en sí está bien construida y es heredera de la escuela francesa de principios de siglo. Su discurso posee fluidez y consistencia aunque el resultado final diste de la perfección.

El *Concierto para chelo* de Dvorák, piedra de toque para todos los virtuosos de este instrumento, tuvo en el joven Jan-Erik Gustafsson un traductor eficaz pero insuficiente. El solista goza de una excelente técnica, pero necesita profundizar en el contenido de la partitura. Su frialdad y distanciamiento le hicieron perder el contacto por más que Vänskä intentase arroparlo con un acompañamiento ejemplar. Todo el colorido instrumental se difuminó en aras de un acercamiento inmaduro aunque prometedor.

Lo mejor de la noche tuvo lugar con la *Cuarta* de Sibelius, quizás la más críptica y subjetiva de las sinfonías del compositor finés. Osmo Vänskä planteó un discurso contenido pero turbulento, donde las contradicciones internas quedaron expuestas a flor de piel. La árida complejidad estructural de la obra no fue óbice para que la lógica y coherente severidad estética se impusiera como el camino sin retorno que realmente supuso en el corpus musical del compositor. Desde los primeros acordes apuntados por los chelos, el universo castigado de su autor apareció de forma cristalina, como si de una revelación se tratase. La Orquesta, por su parte, tuvo una respuesta ejemplar durante todo el concierto, con acertadas intervenciones de sus solistas.

Carlos Vílchez Negrín



OSMO VÄNSKÄ

dirige la

ORQUESTA SINFÓNICA DE LAHTI

interpretando las obras recientemente descubiertas:

La ninfa del bosque
(Skogsrået)

POEMA TONAL Y VERSIONES PARA MELODRAMA

de

Jean Sibelius

PRIMERAS GRABACIONES MUNDIALES

El presente CD incluye la integral de la música incidental para *Svanevit*, de Strindberg (14 números musicales) y el encantador melodrama de *Ett ensamt skidspår*

Sinfonia Lahti

"*La Ninfa del Bosque* es un poema tonal magnífico"... "La atmósfera es siempre auténticamente sibeliana, intensa, casi extática"... "La obra en cuestión es poderosa y cautivadora. Confío en volver a escucharla cuanto antes." – Veijo Murtomäki, *Helsingin Sanomat*, 11.2.96

"La música se inicia con un tema heroico y de intensa riqueza a cargo de los metales... Sibelius nos ofrece una de las páginas más seductoras que jamás compuso... destinada, sin duda, a formar parte del repertorio habitual" – Martin Anderson, *Daily Telegraph*

BIS





SENSACIONES DE SIBELIUS

de la "...magnífica Orquesta Sinfónica de Lahti bajo la inspirada batuta de su director, Osmo Vänskä..." – Paul A. Snook, *Fanfare* III/IV 1995

"Nos hallamos ante uno de los discos más importantes -y, sobre todo, más interesantes- que han aparecido en los últimos años"– Robert Layton, *Gramophone*, Abril 1996

Edición BIS de la Obra Completa de Sibelius



Gramophone Award Winner, Concerto Category, 1991

Grand Prix, Académie Charles Cros, 1993

"Una revelación... un acontecimiento" – Edward Greenfield, *The Guardian*

"Resulta sumamente inusual que una grabación de Sibelius se aproxime tanto a la perfección" – Veijo Murtomäki, *Helsingin Sanomat*

"Interpretaciones impecables, realzadas por el espléndido sonido de BIS" – TI, *In Tune* Japan/USA

"Sonido amplio y extraordinariamente natural... De adquisición obligada" – Andrew Achenbach, *Hi-Fi News*, Junio 1993

"Una novedad de primera importancia" – Christophe Huss, *Répertoire*, Febrero 1993

Sinfonia Lahti

La Sinfónica de Lahti está patrocinada por el Grupo Metsäliitto



Neeme Järvi

Orquesta Sinfónica de Gotemburgo

"La [Orquesta] Sinfónica de Gotemburgo ofrece una serie de interpretaciones maestras sucesivas a lo largo de su serie Sibelius con Järvi" – J.B. *Fanfare*

"La interpretación de Anne Sofie von Otter y Bengt Forsberg ejerce el efecto de un puñetazo en el plexo solar" – Katarina Aronsson, *Svenska Dagbladet*

Anne Sofie von Otter

Bengt Forsberg





Iceland Symphony Orchestra

Cannes Classical Awards Winner, 1995

BIS

BIS: LA CONEXIÓN NÓRDICA

"Las interpretaciones son ejemplares, y el sonido de BIS... de calidad insuperable... La recomiendo *calurosamente*" – GSR, *Gramophone*, Febrero 1996



"De principio a fin, este disco representa un logro inmenso, tanto por su música como por su calidad de grabación" – Paul Rapoport, *Fanfare*, USA, Nov/Dic 1995





Un nuevo ejemplo de la constante revelación de importantes autores nórdicos por parte de BIS

Sinfonia Lahti

Bergen Philharmonic Orchestra

Royal Stockholm Philharmonic Orchestra & Swedish Radio Symphony Orchestra

Tapiola Sinfonietta

"Si el resto de los títulos de esta serie mantienen los mismos niveles de calidad, BIS habrá escrito un nuevo capítulo de la historia de la discografía" – Stig Jacobsson, *Svenska Dagbladet*, 19 de enero de 1993



Estonian State Symphony Orchestra

Stavanger Symphony Orchestra



Norrköping Symphony Orchestra >

Gramophone Award Winner, Engineering & Production, 1989

Aalborg Symphony Orchestra >

< Gothenburg Symphony Orchestra

Aunque no sólo grabamos música nórdica... >>

Aarhus Symphony Orchestra

Malmö

¿CANTATAS DE BACH A LA *JAPONESA*? ¡VAMOS, HOMBRE...!
¿No? Pues bien: escuche y asómbrese

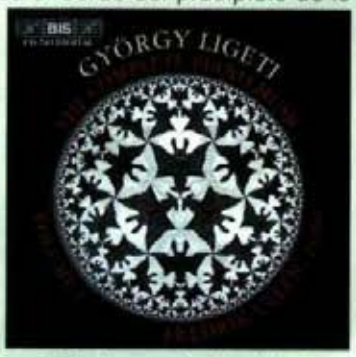
Interpretaciones absolutamente idiomáticas de los mejores músicos barrocos de Japón. ¡Una revelación!





"No podría recomendarlo más encarecidamente... una de las grandes grabaciones pianísticas" — HT, *In Tune*, 12/95

Include los *Estudios* de Ligeti: una música situada al borde del precipicio de lo imposible



Una fabulosa estrella del piano acaba de nacer

Una crónica exhaustiva de la inmensa producción de C.P.E. Bach para teclado y orquesta





"... un éxito absoluto... un ejemplo de lo mejor que ofrece la industria discográfica" — David Fanning, *Gramophone*, Abril 1995

BIS presenta todo un universo de grandes proyectos

Distribución exclusiva en España:
Diverdi
C/. Zurbano 56
E-280 10 Madrid
Tel.: 91 319 9306
Fax: 91 319 2677

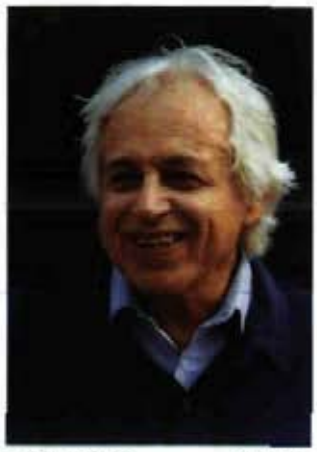
Grammofon AB BIS
Bragevägen 2, S-182 64 Djursholm, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 755 4100; Fax: 08 (Int.+46 8) 755 7676
Soon on Internet

BIS

ACTUALIDAD INTERNACIONAL

TODO LIGETI

Sony va a emprender, con la Orquesta Philharmonia como firme base sinfónica de operaciones, un proyecto singular que debe aplaudirse: grabar la obra del compositor húngaro György Ligeti en 13 álbumes. Al frente de la rectoría artística de esta aventura están el propio músico y el director finlandés Esa Pekka Salonen, que, en paralelo a las grabaciones, dará diversos conciertos con aquella formación en doce ciudades, entre ellas Londres, París, Salzburgo, Tokio y, cosa importante, Valencia y Madrid. En la patria chica de Mozart, en mayo de 1998, culminará el proyecto, precisamente el día del 75 cumpleaños del autor magyar, con una representación de una nueva versión de su ópera *El gran macabro* puesta en escena por Peter Sellars. La vasta operación ha sido concebida por Vincent Meyer, presidente de la Philharmonia, y en ella intervendrán algunos de los mejores intérpretes de la actualidad: Mitsuko Uchida, Viktoria Mullowa, Heinz Holliger, Frank Peter Zimmermann, Roland Pöntinen, Joan Rodgers, Phyllis Bryn-Julson, The King's Singers, London Sinfonietta Voices y, cómo no, el Cuarteto Arditti. Salonen, él mismo compositor, como se sabe, ha manifestado: «Admiro profundamente la música de Ligeti desde mi adolescencia. Es un espíritu independiente que está constantemente trabajando en busca de nuevas y originales soluciones que dar a problemas musicales y estéticos. El poder de expresión y la pureza de su música siempre me han conmocionado. Estoy muy orgulloso de participar en este proyecto dedicado a la producción de uno de los verdaderos gigantes de la música de nuestro siglo.»



György Ligeti ANDERSEN

A.R.

TODO BRAHMS

Al menos toda su música de cámara. Se podrá escuchar, entre el 10 y el 24 de junio, en el Festival de Divonne, a 15 minutos de Ginebra. Los organizadores han previsto 10 conciertos para tantos y tan variados pentagramas y han seleccionado a un buen plantel de artistas. Destaquemos a los Cuartetos de cuerda Ysaÿe y Brentano; a los violinistas Vengerov, Repin, Roulet, Steinberg y Piguet; a los violistas Hoffman (Toby), Da Silva, Huang, Pasquier y Auberson; a los chelistas Hoffman (Gary), Pidoux, Clein y Mork; a los pianistas Golan, Heisser, Berezovski, Rogé y Devoyon; a los clarinetistas Moragües, Kam y Friedli y al trompista Schneider. Más información, a pie de festival, en el teléfono 50403416 (también es fax); Domaine de Divonne (S.T. T. H.) 01220 Divonne-les Bains.

A.R.

FELIZ RUTINA

La rutina, la costumbre, la repetición son perfectamente plausibles cuando parten de presupuestos sólidos y consecuentes y, sobre todo, cuando se complementan y contrastan con otros aspectos del cartel general, de más abierto y novedoso contenido. Cómo no aprobar la inclusión de obras del más estricto repertorio –de él viven fundamentalmente los intérpretes– y cómo no alabar, por ejemplo, los tres conciertos que en el periodo de seis días van a brindar en el Royal Festival Hall de Londres una orquesta tan formidable como la Philharmonia –de la que se habla más arriba– y un director tan acrisolado, experto y conocedor como el ya anciano pero vitalista Kurt Sanderling, uno de esos maestros –pocos– que todavía quedan y que está en condiciones de dar permanentes lecciones de bien hacer desde la más exquisita musicalidad. Tres programas clásicos que prometen lo mejor: día 25: *Concierto nº 2* de Chopin (con Pires), *Sinfonía nº 9* de Schubert; día 27: *Concierto K. 415* de Mozart (con Uchida), *Sinfonía nº 4* de Bruckner; día 30: *Concierto* de Schumann (con Brendel), *Sinfonía nº 3* de Beethoven.

A.R.

ENIGMAS SIN RESOLVER

Bruselas. Théâtre de la Monnaie. 21-IV-96. Debussy, *Pelléas et Mélisande*. María Bayo, Laurence Dale, Monte Pederson, Nathalie Stutzman, etc. Director musical: Antonio Pappano. Director de escena: Herbert Wernicke. Nueva producción.

Quién es Mélisande? ¿Por qué actúa como lo hace? ¿Por qué es tan difícil penetrar en su misterio? La puesta en escena de Herbert Wernicke no nos da respuestas. Por el contrario. Todavía añade más enigmas a la pieza simbólica de Maeterlinck y al psicodrama musical de Debussy.

El agua juega un papel importante en *Pelléas et Mélisande*. Pensemos en la fuente en el parque del castillo de Allemonde donde Pelléas y Mélisande se vuelven a encontrar y en que Mélisande deja caer, por accidente o no, su alianza. La fuente es el punto de partida del decorado de Herbert Wernicke: un gran hoyo invertido, azul noche. La base se encuentra delante del público, la abertura más pequeña, en el fondo del escenario. Es en el borde de ese círculo claro donde Golaud descubre a Mélisande en el bosque y Pelléas y Mélisande miran en la fuente del parque del castillo. En esa abertura se distingue al final de la ópera un rostro de mujer (¿Mélisande?).



María Bayo NICOLAS LÓPEZ

Atmósfera opresiva

Las paredes de ese hoyo están cubiertas de grandes moscas de alas pálidas y resplandecientes. En el fondo hay moscas muertas, con las patas al aire. El decorado de Wernicke no solamente sugiere la fuente sino también la atmósfera opresiva y sombría de Allemonde donde la luz casi no penetra. Al mismo tiempo es una charca de aguas estancadas, símbolo de la decadencia de la casa del anciano rey Arkel. Este está durante toda la velada en cuclillas en el proscenio, vestido completamente de negro y con gafas negras. Esto debe hacernos recordar que Arkel está casi ciego. De cuando en cuando va de un lado de la escena a otro y revive gracias a un contacto bastante íntimo y dudoso con Mélisande allí donde el texto habla de «los labios de un anciano que tocan la frente de una mujer».

Pero lo que está claro es que seguir el texto no es la preocupación mayor de Wernicke, que propone su propia lectura del drama de Maeterlinck. La acción no se hace más clara y se plantean muchas preguntas. ¿Por qué Mélisande se corta sus largos cabellos en las escenas de la ventana y se comporta después como una mujer desordenada? ¿Por qué se tiene la impresión de que Pelléas se lanza sobre el arma de Golaud como si se suicidara? El decorado único no resuelve las cosas al final y Wernicke se convierte en el prisionero. Hay bellas imágenes pero también muchos momentos poco conseguidos. Wernicke borra demasiado las cosas, lo que hace que la acción sea a veces incomprensible y que el espectáculo no engancha.

Mélisande misteriosa

Eso es en parte culpa de los cantantes que no siempre proyectan el texto de un modo comprensible y con las necesarias sutilezas. No es ese el caso de María Bayo, una Mélisande menuda, niña y joven, vulnerable y misteriosa. Canta el papel con su voz de soprano clara y homogénea y se encuentra a gusto en el recitativo de Debussy. Laurence Dale interpretó a Pelléas con su voz de tenor carnosa, de tintes sombríos, pero no dio verdaderamente la impresión de ser un joven. Monte Pederson es evidente que fue escogido por su gran estatura, pero no consigue proyectar el texto con todos los matices necesarios. Es cierto que según la óptica de Wernicke es un hombre brutal e incluso sádico, que lleva a Mélisande sobre la espalda como si fuera un trofeo de caza. Franz Joseph Selig cantó Arkel con una voz de bajo sonora y noble. Nathalie Stutzman (Geneviève) no siempre alcanza el nivel al igual que Eliot Leigh (Yniold).

Antonio Pappano no se propuso una lectura intimista e impresionista. Se atrevió a dotar a Debussy en ocasiones hasta de características wagnerianas en los momentos dramáticos. Los interludios fueron atmosféricos pero en otros momentos se hubiera deseado un sonido más claro y transparente. Pero de esa manera la interpretación de Pappano se acordaba con la de Wernicke.

Erna Metdepenninghen

LEVINE: 25 AÑOS Y 8 HORAS

Fue un pálido comienzo para una gran noche la intervención de Deborah Voigt con su magnífica aunque desigual voz y sólo una salida por motivos coyunturales. Vladimir Chernov en *Barbero* demostró ser un barítenor, petulante y un poco automático. El primer gran sabor de boca lo motivó la von Stade, que cantó admirablemente *Voi che sapete*, con una línea moldeada por el buen gusto y sutiles contrastes dinámicos (aunque acentuara luego en exceso los aspectos cómicos de *La Périchole*). Correcto Hampson en el dúo de *Don Carlo*, muy medido en el canto así como en el gesto, y floja la réplica del engolado (y, en última instancia, muy lírico) Scandiuzzi. Renée Fleming, a su vez, es mucho más que una promesa; aplicó su buen estilo y dulce voz en la siempre bien recibida aunque difícil aria de *Louise*, en la que sólo el sonido final quedó algo tembloroso.

Todas las escenas de conjunto estuvieron ensambladas de modo admirable. La primera fue el cuarteto de *Los fantasmas de Versalles*, una ópera arcaizante de Corigliano con posibilidades de supervivir. Apagada, en cambio, Dimitrova en su terceto del *Ballo*, junto a un casi vociferante Farina y un Pons tímbricamente monocorde. También un tanto desconchada Benacková en su bella aria de *Rusalka* –pero todavía con un secreto *feeling*–, y apresurados e impasibles Gheorghiu y Alagna en *L'amico Fritz* (redimiéndose él algo en su dúo de *Pescadores* con Terfel). Tampoco han pasado en balde los años para Ileana Cotrubas, delicada artista capaz aún de hacer vibrar al aire desgranando convincente un estribillo de la *Giuditta* de Lehár. Todo lo contrario que Zajic en su agitada visión de Eboli; cossottiana de la mejor raigambre e imponente en lo vocal, esta reina en funciones del Met no hace olvidar, sin embargo, que un día los auténticos reyes se llamaron Tibbett, Ponselle, Warren, Price...

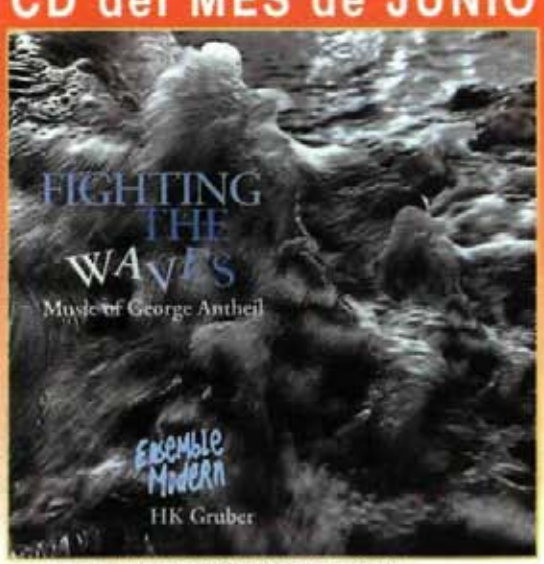


James Levine REICHARDT

Hubo un segmento de la gala particularmente emocionante y casi algo surrealista, al oírse sin solución de continuidad a un Plácido Domingo muy relajado, con la voz como un guante, imprimir su sello al trío de *Ernani* (con Voigt y Scandiuzzi), y luego a Kraus en su inigualable poema wertheriano, con esa clausura de la primera estrofa que desde la más recogida intimidad acelera los pulsos. Gran éxito de ambos. Como también lo obtuvo Jessye Norman, coincidiendo con el mejor acompañamiento de Levine, cuando ambos recrearon con opulencia el particular hechizo berliozano de *La condenación*. En *Nemico della patria* Milnes estuvo esforzado y calante, pero aún conserva tirón de público, como lo tiene Waltraud Meier, que en su *Narración de Isolda* demostró que es una magnífica fraseadora, aun cuando tenga tiranteces muy parecidas siendo *mezzo* o soprano. Bergonzi; aquí parada y fonda: enfocó toda el aria de *Luisa Miller* con una serenidad y un cincelado admirables y demostró que su magisterio verdiano carece de réplica, acrecentando estas mismas cualidades de escultor del sonido en un trío de *I lombardi* aristocráticamente secundado por June Anderson. Muy discutible Gwyneth Jones, casi museística en *Turandot*, y grande en cambio Ramey, mandando, en un aria de *Nabucco* plagada de escollos bíblicos. Empaque y clase de Malfitano en *Eugene Onegin* y simétrica conjunción de Vaness y Mentzer en *Così*, con inteligente subordinación de la primera. Admirable también, en fin, la veterana Grace Bumbry en su dúo de *Sansón y Dalila* sin el tenor, con voz aún abundante, emisión mórbida y plástico fraseo; suntuoso el envoltorio corporal de la Te Kanawa y saladísimo el *speech* final, entre cómico y sublime, de Birgit Nilsson.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

CD del MES de JUNIO



GEORGE ANTHEIL: FIGHTING THE WAVES
ENSEMBLE MODERN - HK GRUBER

RCA VICTOR RED SEAL

EL UNICO CD DEL MES A PRECIO MEDIO

BMG CLASSICS

OTRAS NOVEDADES

Offenbach: Concierto militar
Orquesta Sinfónica de Bournemouth
Antonio de Almeida





Bach: Cantatas 54, 82 y 170
Nathalie Stutzmann
The Hanover Band
Roy Goodman



Rachmaninov dirige Rachmaninov
Sinfonía núm. 3
La isla de los muertos
Vocalise

BRILLANTE DOMINGO

Nueva York. Metropolitan Opera. Wagner, *La Walkiria*. Plácido Domingo, Deborah Voigt, Gabriel Schnaut, Robert Hale, Hanna Schwartz, John Macurdy. Dirección de escena: Phebe Berkowitz. Dirección musical: James Levine.

Giordano, *Andrea Chénier*. Luciano Pavarotti, Aprile Millo, Juan Pons. Dirección musical: James Levine.

Carnegie Hall. Rossini, *Armida*. Renée Fleming, Gregory Kunde y Bruno Fowler. Dirección musical: Eve Queler.

Dos de los «tres tenores» se escucharon en la última semana de la temporada 1995-96 de la Metropolitan Opera. Uno consiguió un éxito aplastante, el otro sólo parcial. El primero fue Plácido Domingo que cantó Siegmund en *La Walkiria*; el segundo, Luciano Pavarotti que cantó por primera vez el papel principal de *Andrea Chénier*. Domingo se mostró vigoroso vocal y dramáticamente, comenzando con su entrada, dando tumbos y cerrando las puertas de madera detrás de él, corriendo hacia el fuego y cayéndose. No sólo cantó con lirismo y emoción sino que transmitió su dolor. Sonaron las notas agudas, añadió al drama algún tono oscuro y su canto estuvo lleno de sensibilidad, en especial con la muerte de Sieglinde, y creó un héroe completo. Tuvo su excelente réplica en la resplandeciente voz de Deborah Voigt, que cantó con belleza, seguridad, centrada y con cierta ternura. Gabriele Schnaut hizo una Brünnhilde que evoluciona hacia la madurez, desde la chica juguetona, pasando por la terca hija, a la mujer que tiene que aceptar las consecuencias de su desobediencia y cantó con incansable vibración. Robert Hale, cuya voz no es tan suave como lo fue, sigue cantando con solidez. Fue una presa fácil de los ruegos de la blanda Fricka de Hanna Schwartz, que descubre que el cariño era la mejor manera de influirle. John Macurdy interpretó a un Hunding enorme y torpón. La dirección musical de James Levine estuvo llena de vitalidad y aunque los *tempi* fueron un tanto lentos, esta vez su batuta fue más rápida que en 1993. La rígida dirección escénica de Phebe Berkowitz de la romántica escenificación Schenck-Schneider-Siemssen de 1986 fue en gran parte la causa de la emocionante representación, extraordinariamente aplaudida.



Plácido Domingo y Deborah Voigt en La Walkiria WINNIE KLOTZ

Chenier fue la última nueva producción de la temporada en el Met. El canto de Pavarotti tuvo algunos momentos de gloria con su tono dorado, claridad, suavidad y elocuencia, y mostró su impacto, en especial al defender a su país y su patriotismo. Pero en las arias del primer y tercer acto tuvo algunos momentos desiguales, como si tuviera un resfriado, y en el cuarto acto su voz sonó cansada. Fue cuidadosamente dirigido por Nicolas Joël: en el acto primero entró contoneándose en una fiesta con los otros invitados, luego desapareció del escenario, después volvió a cantar su aria; en el segundo, se sentó ante una mesa y su acuchillamiento de Gérard fue oscurecido y duró unos dos segundos. Aprile Millo, de voz bella y madura, cantó Maddalena con emoción y evitó sus habituales gestos melodramáticos a lo años treinta. Su transición de la muchacha tonta y atolondrada a una mujer de carácter noble, se mostró eficaz. Juan Pons hizo gala de su comprensión del papel de Gérard, pero se mostró irregular vocalmente. La dirección de Levine fue colorista y vigorosa y los decorados de Hubert Monloup, fundamentalmente grises, tuvieron un aspecto monumental.

En el Carnegie Hall la *Armida* de Rossini dirigida por Eve Queler y tocada por su Opera Orchestra of New York, fue un éxito, en gran medida gracias a Renée Fleming, que cantó brillantemente el papel principal. Estuvo bien acompañada por cinco tenores, en especial por Gregory Kunde y Bruce Fowler.

Jeffrey C. Smith

NOMBRES A LA ÚLTIMA

El montaje de *Bohème* de Zeffirelli encuentra su ámbito natural en el Met, donde los problemas de espacio del acto II se resuelven sencillamente, existe un amplio fondo para el desfile de figurantes, las dimensiones son siempre reales y el desfile militar no tiene por qué atravesar Momus, ya que puede rodearlo desde la calle. Las críticas negativas dirigidas a Simone Young hacen pensar que existe un prejuicio en contra de las mujeres directoras. Realmente encauzó bien la obra, sin reclamar protagonismo pero demostrando siempre que *estaba ahí*, como evidenció la imaginativa pulsación con la que sustentó rítmicamente el *solo* de Colline. Gheorghiu parece algo distante como Mimí; el timbre es apagado, el temperamento falta, el formato del Met la torna camerística. Alagna canta con naturalidad, pero de ella deriva también cierta impericia traducida en falta de variedad, con una bella voz que en *Bohème* bordea el término justo de sus límites naturales. De lujo sólo teóricamente Mattila y Croft.

J.M.S.

PHILIPS

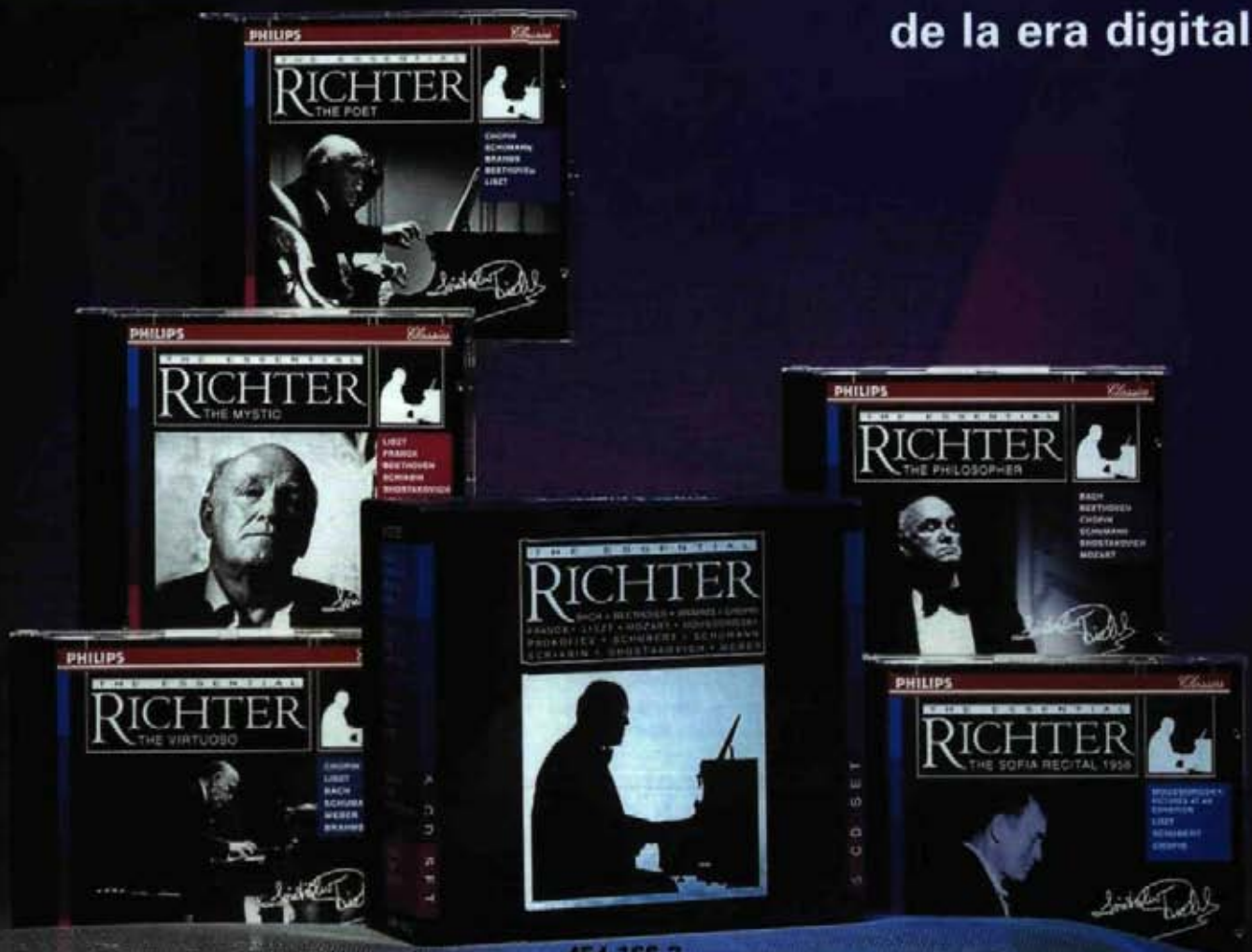
Digital Classics

THE ESSENTIAL RICHTER

Contiene:

- El Recital de Sofía de 1958
- Richter: *El Virtuoso*
- Richter: El Poeta
- Richter: El Filósofo
- Richter: El Místico

La música del gran Sviatolslav Richter, desde el legendario recital de Sofia en 1958 hasta las grabaciones en vivo de la era digital.



454 166-2

THE ESSENTIAL RICHTER - CAJA DE 5 CD

A un precio realmente económico.

http://www.philips.polygram.nl

CHÂTELET «UNTER DEN LINDEN»

París. Théâtre du Châtelet. Strauss: *Electra*. Deborah Polaski (Electra), Uta Priew (Clitemnestra), Inga Nielsen (Crisotemis), Reiner Goldberg (Egisto), Falk Struckmann (Orestes), etc. Coro y Orquesta de la Deutsche Staatsoper. Dirección musical: Daniel Barenboim. Dirección escénica: Dieter Dorn.

Théâtre du Châtelet. Beethoven, *Fidelio*. Kwanchul Youn (Don Fernando), Falk Struckmann (Don Pizarro), Johann Botha (Florestán), Nadine Secunde (Leonora), Renée Pape (Rocco), Carola Höln (Marcelina), etc. Coro y Orquesta de la Deutsche Staatsoper. Dirección musical: Daniel Barenboim. Dirección escénica: Stéphane Braunschweig.

Théâtre du Châtelet. Beethoven: *Christ am Ölberg., op. 85. Fantasía para piano, coro y orquesta*. Carola Höhn (soprano), Gertrud Offenthal y Andrea Bönig (mezzo sopranos), Endrik Wollrich y Peter Schreier (tenores), René Pape (bajo). Staatskapelle de Berlín. Dirección: Daniel Barenboim.

Théâtre du Châtelet. Strauss: *Vier letze Lieder. Ein Heldenleben*. Alessandra Marc (soprano). Staatskapelle de Berlín. Director: Daniel Barenboim.

«La situación del panorama cultural berlinés es tan desesperada que no puede tirar con arreglos. Hemos tocado fondo», declaró Daniel Barenboim unos días antes de su venida a París con la compañía de la Opera del Estado de Berlín. En desacuerdo con la política cultural de la ciudad, el director general de la célebre institución lírica berlinesa se inquieta actualmente por el porvenir de las instituciones musicales de la capital prusiana. En marzo juzgó «escandalosas» las medidas económicas drásticas tomadas por el gobierno regional para frenar el déficit presupuestario... Para la «segunda de las tres temporadas anunciadas de colaboración con Châtelet, esperadas después de la memorable realización de *Wozzeck* de Berg por Barenboim y Chéreau, e inaugurada el año pasado por *Fidelio* con puesta en escena de Stéphane Braunschweig, la Staatsoper de Berlín, al lado de esa misma obra, propuso la *Electra* de Richard Strauss producida por Dieter Dorn. Esta, con unas cuantas variantes, se benefició del reparto reunido en la grabación que acaba de publicar el sello Teldec. Más dramática y tajante que la versión discográfica, a pesar de estar realizada «en directo», el tratamiento propuesto en el Châtelet se impone por la belleza de las texturas de la orquesta de la Opera de Berlín y la homogeneidad del reparto. Abstracción hecha de la Clitemnestra escasa de voz y pálida de timbre de Uta Priew que, hay que decir la verdad, tuvo que sustituir a última hora a Marjana Lipovsek, la compañía se mostró como una buena combinación. El único mérito de la puesta en escena de Dorn fue situar a los cantantes enfrente del público, favoreciendo así la proyección de sus voces, lo cual permitió a Barenboim explotar plenamente los furores y el resplandor de la orquesta berlinesa, que, con toda su potencia, nunca cubrió a los cantantes, pudiendo de este modo exaltar sin esfuerzo espléndidas sonoridades. La escenografía evoca una arena donde Electra sacrificará a su víctimas, lo que resalta con insistencia un gran trozo de carne en torno al cual Clitemnestra da vueltas como una mosca, con el cuchillo en la mano. Juegos de escena embrionarios traducen pesadamente los tormentos que consumen el alma de los héroes. Omnipresente, Deborah Polaski, verdadera bestia salvaje que acecha a sus presas, es una alucinante Electra. A pesar de una tendencia demasiado sistemática a atacar las notas por debajo,su voz incandescente suena sin desmayar ante la pujanza de la orquesta. Frente a ella la conmovedora y luminosa Crisothemis de Inga Nielsen, cuya carisma colorea el escenario. El Orestes de Falk Struckmann, voz tal vez un poco profunda para el personaje, se impuso por la nobleza de su timbre y su gran musicalidad.



Daniel Barenboim RAFA MARTÍN

El *Fidelio* que vimos el año pasado en el Châtelet, bajo la dirección de Barenboim, nos pareció más ardiente y alerta, con una producción que aguantaba el paso del tiempo. Aunque Johan Botha está más seguro en Florestán, Nadine Seconde, el único elemento nuevo en el reparto, se ha mostrado como una Leonora menos convincente que Catherine Malfitano.

Estas producciones escénicas estuvieron acompañadas de otros tantos conciertos que han permitido a la orquesta de foso del teatro alemán, la Staatskapelle de Berlín, demostrar sus cualidades. Menos conocida que su homónima de Dresde, también fue fundada en el siglo XVI y ha sido dirigida por los más grandes, como Spontini, Mendelssohn, Meyerbeer, Weingartner, Strauss, Furtwängler, Walter, E. Kleiber, Klemperer... Fue filmada en los años treinta, grabó con Strauss, antes de ser la primera en hacerlo en estéreo, con Karajan. Barenboim escogió hacer dos programas monográficos consagrados a los autores de las partituras líricas, familiares a los músicos de la orquesta. Además del admirable coro de Staatsoper, el infrecuente oratorio de Beethoven *Christ am Ölberg op. 85* ha permitido volver a encontrar a un magnífico Peter Schreier, que a pesar de un mínimo fallo al final de su actuación, impuso su radiante personalidad, su gran inteligencia del texto. Alessandra Marc en cambio decepcionó en los *Cuatro últimos lieder*, con su voz patinando terriblemente en *Beim schlafengeben*.

Bruno Serrou

BILLY BUDD EN PARÍS

París. Opera de La Bastilla. Britten, *Billy Budd*. Robert Tear (Edward Fairfax Vere), Rodney Gilfry (Billy Budd), Eric Halfvarson (John Claggart), David Wilson-Johnson (Mr. Redburn), Gidon Saks (Mr. Flint). Coro y Orquesta de la Opera de París. Dirección musical: Gary Bertini. Dirección escénica: Francesca Zambello.

Billy Budd de Benjamin Britten con puesta en escena de Francesca Zambello era una de las producciones que figuraban en el acuerdo de matrimonio entre Hughes Gall y la Opera de París. El espectáculo, presentado hace dos temporadas en Ginebra, tuvo que sufrir ligeras modificaciones, porque la norteamericana aprovechó la oportunidad de adaptarla a las dimensiones de Bastilla para afinar su producción, cuya mayor cualidad es la eficacia.

Décimosexta partitura escénica de Britten, compuesta para el Festival de Gran Bretaña de 1951, *Billy Budd* es una de las escasas óperas que no necesita ningún papel femenino. La acción se desarrolla durante un día de 1797, en alta mar, poco después de los amotinamientos del *Spithead* y del *Nore*, en un navío de guerra, el *H.M.S. Indomptable*. Compuesta sobre un libreto de Edward Morgan Forster y Eric Crozier inspirado en la novela de Hermann Melville, esta obra a puerta cerrada vuelve a los temas desarrollados en *Peter Grimes* y a lo esencial de la obra de Britten, la crueldad del hombre hacia sus semejantes, la pureza perdida, todo descrito a través de la inexorable injusticia que sufre un joven marinero y la impotencia por parte de la jerarquía por proteger a los débiles, en este caso un viejo intelectual, el Capitán Vere, incapaz de asumirlo. Britten fue también sensible a la fascinación que ejerce el héroe sobre su ambiente y recalcó la dimensión homosexual del drama. El drama se desarrolla en dos actos precedidos de un prólogo y seguidos por un epílogo en la intimidad de un trío masculino, el joven gaviero de trinquete Billy Budd, que terminará por matar a su perseguidor, el infame maestro armero Claggart, porque el Capitán Vere se muestra incapaz de ayudarle y tampoco podrá impedir su ahorcamiento. Aunque haya tratado de buscar la naturalidad, la fluidez del discurso, en ocasiones bastante austero, incluso en las situaciones más dramáticas, el compositor reunió un conjunto instrumental y vocal considerable, una orquesta con numerosos vientos y percusión, gran coro de hombres y coro de niños.

Dominado por un mástil inmenso y un poco abrumador que no deja de recordar en cierto modo a la cruz de Lorena, símbolo de la Francia Libre, el puente del barco, único lugar del drama, bajo el oleaje y los cañonazos de la flota enemiga, se entreabre en ocasiones para dejar ver los desgarramientos en los que se anuda la tragedia. Eficaz la dirección de actores y, lástima, empañada por el carácter necio y afectado del héroe, al cual le falta el carisma y la carnalidad para cautivar a quienes le rodean. Rodney Gilfry, que interpreta a Billy Budd, es el punto débil de un reparto que dominan sobre todo Robert Tear, que da al personaje central de Edward Fairfax Vere una profunda humanidad, y Eric Halfvarson, un imponente John Claggart. El director franco-israelí Gary Bertini, que se presentaba en el foso de Bastille, supo dominar el espacio escénico.



Billy Budd en la Opera de La Bastilla MOATTI

Bruno Serrou

CENERENTOLA EN GARNIER

París. Opera Garnier. Rossini, *La Cenerentola*. Rockwell Blake (Don Ramiro), Alessandro Corbelli (Dandini), Carlos Chausson (Don Magnifico), Jeannette Fischer (Clorinda), Claire Larcher (Tisbe). Coros y Orquesta de la Opera de París. Dirección musical: Maurizzio Benini. Dirección escénica: Jerôme Savary.

Diecinueve años después de entrar en el repertorio de la Opera de París *La Cenerentola* hizo su reaparición en Garnier en una nueva producción firmada por Jérôme Savary. A veces iconoclasta, aun continuando fiel a sí mismo, el director de escena supo controlar su naturaleza y renunciar a las bufonadas con las que atavió a numerosas operetas, proponiendo en su lugar un espectáculo divertido, lleno de guiños cómplices, que se pliega a la partitura de Rossini. Su visión resulta por otra parte tan respetuosa que se lamenta, ya que los personajes parecen aburrirse mucho, aunque se encuentran escenas bulliciosas en las que se rompen la vajilla, se cierran con estrépito las puertas o se levantan las piernas –lo que hace muy bien Jeannette Fischer. La relativa sobriedad de Savary influyó en la dirección de Benini, que se mostró pesante y pedestre antes de mostrarse luego delicado al tiempo que chispeante, con la orquesta en ocasiones un poco refrenada, con sonoridades más mates que brillantes. Pero fue lo vocal lo más destacado. Jennifer Larmore fue la reina de la velada. Timbre sedoso, técnica impecable, la cantante norteamericana hizo una encantadora Angelina, que se movió con el porte de una princesa y demostrando una auténtica alegría de cantar. Alessandro Corbelli, que interpreta a un desopilante vejete, Carlos Chausson fue un seductor Magnífico. Las dos hermanas, Claire Larcher (Clorinda) y Jeannette Fischer (Tisbe) demostraron ser comediantes con experiencia al igual que ágiles cantantes. Únicamente defraudó Rockwell Blake.

B.S.

CLÁSICO PERO MENOS

Leeds. Opera North. Grand Theatre. Cherubini, *Medea*.

Si consultan los libros de referencia, la mayoría les dirá que *Medea* es una gran ópera. Probablemente Beethoven hubiera estado de acuerdo. Y, desde luego, beneficiándose como lo hizo de las reformas de Gluck, *Medea* tuvo una considerable influencia en la evolución operística de su tiempo. En los nuestros, la Callas fue una formidable intérprete del papel principal. ¿Pero es una gran ópera? ¿Esa clase de obra que debe tener un lugar permanente en el repertorio? La nueva producción de Opera North, una empresa valerosa y casi desafiante, dio al público una rara oportunidad para que decida por sí mismo, porque a *Medea* se la da muy poco hoy en día en Gran Bretaña.

Es una historia totalmente desagradable y para seguirla se necesita conocer lo ocurrido antes de que el telón se levante. Jasón roba el Vellocino de Oro con la ayuda de la hechicera Medea, con la que se casa. Ella le da dos hijos. Luego Jasón la abandona llevándose consigo a los dos hijos. Cuando comienza la ópera se encuentran en Corinto, donde Jasón, el oportunista siempre calculador, está a punto de casarse con Dirce, la hija del rey Creón. Pero Medea, una peligrosa mujer que ha sido despreciada, le ha encontrado y planea una horrible venganza. Decide envenenar a Dirce y luego golpear a Jasón donde más le duele, asesinando a los hijos amados. Y eso hace. Medea es un emotivo papel para una gran cantante actriz, que por experiencia sabemos que lo es Josephine Barstow. Y en este caso hizo una interpretación virtuosística, exigiendo venganza, amenazando con el asesinato, rogando histéricamente a Jasón que la vuelva a amar mientras maquina su endiablado plan. Sin embargo, uno desearía que hubiera cantado Medea cinco años antes. De vez en cuando parecía superarla. ¿Exige demasiado Cherubini? Lo mismo ocurre con Norman Bailey como el rey Creón. Pensemos lo que hubiera sido hace cinco años. Este natural artista teatral todavía puede dominar la escena simplemente con su presencia, pero la verdad es que su canto no fue consistente. Por el contrario, nos preguntaríamos si la voz de Nicola Sharkey no ha llegado demasiado pronto a su papel. Su voz tiene una atractiva frescura y es una actriz natural, pero a veces se percibe que su técnica aún está en período de evolución. Pero se muestra prometedora y lo hará muy bien en papeles de bel canto. Thomas Randle como Jasón se mostró de excelente forma, heroico de tono y con una adecuada respuesta al texto. La producción de Phyllida Lloyd tenía fuerza, una sociedad amedrentada, presentada de modo realista. Paul Daniel, que dirigió, construyó una controlada estructura de tensiones, apoyado por la ejemplar interpretación de la orquesta. Cuando deje Opera North en 1997 para el puesto de director musical de la English National Opera, se le echará de menos. Ha hecho un espléndido trabajo en Londres. Pensándolo bien, ¿se queda uno convencido de que *Medea* sea una gran ópera, digna de un lugar permanente en el repertorio? Realmente, no.



Josephine Barstow

Kenneth Loveland

FAUSTO DE NUESTRO TIEMPO

Cardiff. Welsh National Opera. New Theatre. Gounod, *Fausto*.

Al celebrar su cincuenta aniversario, la Welsh National Opera sigue ofreciendo nuevas producciones de las óperas presentadas en su primera temporada. En aquellos tiempos, *Fausto* era casi la ópera más popular que se daba casi regularmente en Gran Bretaña, y hubo que incluirla. Es indicativo de los gustos cambiantes y de la ampliación de horizontes que desde hace una generación no se viera en Cardiff. Era inevitable un nuevo tratamiento.

La nueva producción de Christopher Alden llega muy lejos en su intención de despojar a *Fausto* de la pía religiosidad y del sentimentalismo victoriano que los públicos solían sufrir para escuchar la atractiva música de Gounod. Así que al final Margarita no asciende flotando a los cielos, como una pecadora perdonada. En lugar de ello la cuerda se aprieta en torno a su garganta mientras espera la caída fatal.

Hoy sabemos demasiado de guerras como para que el Coro de los Soldados sea una manifestación patriótica. Cuando vuelven, los que les han enviado a la guerra hacen ondear aprobadoras banderas al fondo, mientras Alden se centra en el luto y en los heridos, y nos muestra la agonía de las pérdidas.

Musicalmente el centro está donde siempre debe estar, en la *Escena del jardín* donde el lirismo personal de Gounod fluye con más gracia que nunca mientras una cautivadora idea sucede a otra. Janice Watson fue una radiante Margarita, con un hermoso tono y expresión elocuente, chispeante en la *Canción de las joyas*. Peter Charles Clarke cantó *Salve dimora* con un estilo tan elegante que uno se creía que iba en serio (y el *obbligato* de violín fue hermosamente tocado) mientras que Joanne Edworthy cantó una *Canción de la flor* encantadoramente juvenil. Jason Howard fue un heroico y noble Valentín, y su bellamente cantado *Hasta el corazón más valiente* constituyó el acontecimiento vocal de la velada. Alastair Miles fue un Mefistófeles cuya maldad estuvo teñida de una apropiada ironía sardónica. El coro cantó magníficamente. Pero el verdadero triunfador fue Sir Charles Mackerras dirigiendo. Qué bien comprende la partitura y cuánto debe quererla. El cariño resplandece en cada compás, y apoyado por una sensitiva interpretación orquestal, demostró la verdad que *Fausto* no es un relato moralista sino una obra maestra del genuino lirismo francés.

K.L.

IDOMENEO, REY DE FLORENCIA

Florencia. 59º Maggio Musicale Fiorentino. Teatro della Pergola. 2-V-96. Mozart: *Idomeneo*. Intérpretes: D. Van der Walt, V. Kasarova, H. Martinpelto, N. Focile, etc. Orquesta y Coro del Maggio. Dirección musical: Semion Bichkov. Dirección escénica: Jonathan Miller

El Maggio Musicale Fiorentino eligió para abrir su quincuagésimo novena edición el *Idomeneo* mozartiano, una obra no muy del gusto de los aficionados italianos, que la acogieron con una notable frialdad, a pesar de los buenos resultados artísticos obtenidos, tanto en el apartado escénico como en el musical. Tampoco la crítica se mostró demasiado complaciente y criticó sin piedad a los responsables artísticos del festival toscano por la elección de una ópera «tan poco brillante como ésta» (*sic*) para la solemne apertura de un festival, en la que se dan cita la flor y nata del mundo de la política, las finanzas y la *jet-set* italiana.



Idomeneo en el Teatro della Pergola de Florencia G. MOGGI

Cesare Mazzonis, director artístico del Maggio, confió esta nueva producción mozartiana al conocido director de escena británico Jonathan Miller, colaborador asiduo del festival, que ya había firmado, entre otras producciones, la trilogía Mozart-Da Ponte, estrenada en Florencia en 1991, con motivo del bicentenario del compositor salzburgués, y cuyo *Così fan tutte* pudimos ver en Madrid en el Festival Mozart del pasado año. Miller diseñó un *Idomeneo* lleno de luz y de fuerte sabor mediterráneo inspirado *en la simplicidad geométrica de los* espacios metafísicos concebidos por el pintor italiano De Chirico. Magnífico el vestuario de Judy Levine realizado en sedas y tules de colores cálidos muy bien contrastados y que empastaban a la perfección con la sencillez arquitectónica de unos simples decorados completamente blancos, que servían para enmarcar un amplio y bien iluminado espacio escénico que se perdía irremediablemente en el mar, el culpable de todos los males que perturban la paz del monarca cretense. Miller omitió el ballet, prescindió de monstruos y espectaculares tormentas y se centró en una dirección escénica *sencilla y sin complicaciones*.

En el aspecto musical, las riendas estuvieron en manos del director ruso Semion Bichkov, principal director invitado de la Orquesta del Maggio, que debutaba con este *Idomeneo* en un repertorio, que hasta el presente le había sido ajeno, y lo hizo con profesionalidad y buen criterio musical. Bichkov, sin ser un especialista mozartiano, cuidó el estilo y trabajó la orquesta como si se tratara de una pieza de orfebrería. Más interesado en la búsqueda del detalle y en la transparencia tímbrica, el director ruso no terminó de encontrar el *tempo* más adecuado, sobre todo en el primer acto, que resultó *ligeramente* tedioso. No obstante, la representación fue de menos a más.

En el reparto vocal hay que destacar la participación de la soprano sueca Hillevi Martinpelto, que dio vida a una Electra de gran poder dramático. Vaselina Kasarova, de impresionante presencia escénica, cantó con buen gusto un Idamante muy contrastado y rico de matices, aunque su dicción italiana deja todavía mucho que desear. El papel de Ilia fue encarnado por Nuccia Focile, una soprano lírica de timbre no demasiado atractivo, que sin embargo cumple con pulcritud. El papel protagonista fue confiado al mozartiano Deon van der Walt, un tenor que comienza a acusar de forma cada vez más patente los problemas que siempre tuvo con el registro agudo. De ahí, las serias dificultades que encontró para abordar con éxito las endiabladas agilidades de su gran aria del segundo acto, una de las más difíciles del repertorio mozartiano. Insuficiente y desafinado el Arbace de Bruno Lazzaretti, al que le abrieron las dos arias, y muy bien el coro, que realizó *en todo momento un excelente* trabajo.

Antonio Moral

DISCOS SAGASTA
El clásico de los clásicos
c/. Sagasta, 7. MADRID 28010
Tfno. / Fax: (91) 445 57 83

CONMOVEDORA FRENI

Seguimos en el dorado exilio de la fructífera provincia italiana, esperando podernos colar de alguna manera en la Scala para asistir al que se anuncia como otro *escándalo*. La dirección del teatro milanés ha anunciado que *El oro del Rin* se presentará en forma de concierto. Oficialmente porque el escenario no reúne medidas de seguridad para montar la nueva producción del regista francés André Engel, responsable de una visualmente olvidable *Walkiria*, la que sirvió al todopoderoso Maestro Muti para empezar su lectura de la tetralogía wagneriana en la velada inaugural del 7 de diciembre de 1994. Esto después de la reciente reposición del aparatoso montaje de *Les troyens* de Berlioz, cuesta creerlo y da cuerpo a las voces de una doble crisis, económica y política, que aflige al máximo coliseo italiano.



Mirella Freni como Fedora en el Teatro Comunale de Bolonia

Fedora en Bolonia

Todo lo contrario en Bolonia, donde el pasado 23 de abril en el Teatro Comunale Mirella Freni, que falló la cita milanesa en marzo, ofreció su conmovedora interpretación de *Fedora*. Poco importa si la célebre soprano, siempre tan flamante en lo vocal cuanto en lo escénico, escoge ahora la variante expresamente aprobada por el autor Umberto Giordano, sin el do agudo en el emocionante dúo del segundo acto. No es la falta de esa nota la que puede quebrar una clase de canto magistral y una penetración en crescendo psicológico de la heroína, subrayada por la lectura electrizante de Daniel Oren, cuya afinidad electiva al repertorio de la *giovane scuola* está fuera de discusión. La producción fidedigna al libreto, con algún exceso de hiperrealismo, procedente del Liceu sirve, cuanto menos, para no olvidarse del incendio del teatro. Hay que considerar al tenor ruso Sergei Larin como lo mejorcito que pasa por el convento italiano. Lo que no impide reprocharle falta de entrega y de incisividad en el fraseo que requiere el apasionado papel de Loris. Dejemos aparte la Olga de la soprano israelí Sylvia Greenberg De Sirieux del bufo Roberto y al De Candia. Sin embargo, muy bien, del largo elenco de comprimarios, los veteranos Silvano Pagliuca (Cirillo) y Aldo Bottion (Rouvel) y la prometedora mezzo Cinzia de Mola (Dimitri y el saboyano).

Tres óperas en Sicilia

Sicilia es siempre una meta feliz para el melómano. Tres óperas en tres días representan un hito en la programación nacional. En el Teatro Massimo Bellini de Catania *Il cappello di Paglia di Firenze* de Nino Rota, el popular compositor de bandas sonoras, se ha ofrecido en la producción concebida por Pier Luigi Pizzi en 1987 para el circuito de los teatros emilianos. Se trata de una puesta en escena brillante que focaliza el carácter jocoso del vodeville de Eugène Labiche y obra maestra de Rota, cuya música constituye un feliz *retorno al pasado* en sus formas cerradas cupletísticas y descaradamente falso-rossinianas.

Una ópera que necesita actores-cantantes excelentes, como se han revelado en particular Simone Alaimo, el marido cornudo, Jadranka Jovanovich, alocada baronesa y Sergio Tedesco, quizás el más poderoso *carácter* tenoril italiano. Ha decepcionado, en cambio, William Matteuzzi, en el papel protagonista de Ferdinand, el que pasa toda la acción buscando un sombrero de paja como el que su caballo le comió a una señora casada... ¡en ausencia de su marido! También porque el director, Maurizio Arena, ha exagerado la nota en la dinámica de la, por otro lado excelente orquesta.

Orfeo de Gluck

En el Politeama Garibaldi de Palermo tras el *Orfeo* de Gluck, en la original –y más corta– versión vienesa, acertadamente dirigida por el director suizo Karl Martin, con la especialista Bernadette Manca di Nissa, ovacionada tras la célebre aria *Che farò senza Euridice*, siendo ideal Eurídice la delicada soprano Daniela Mazzucato que debutaba el papel en la preciosa producción de La Fenice, firmada por Pasquale Grossi (decorados y vestuario) y Umberto Fassini (dirección escénica), nos esperaba una *Carmen* de... importación. Es decir, francesa ella: Beatrice Uria Monzon que sigue la pauta marcada por Julia Migenes y el director Rosi en la versión cinematográfica. Una feminista *ante literam* a la que, personalmente, se le echa en falta voz. Francesa la puesta en escena de la Opera Royal de Wallonie y de l'Esplanade de Sante Etienne: Jean Luis Pichon (director de escena), Alexandre Heyraud (decorados), Frederic Pineau (vestuario), en una palabra: horrible. Hay que añadir el Don José caricaturesco y vocalmente desastroso de Giusseppe Giacomini y la dirección incoherente de Massimo De Bernart: todo ello ha provocado un abucheo formidable del que se han salvado el coro de los niños, efectivamente muy bien preparados por Marcello Iozzia, los profesionales comprimarios y la intachable Micaela de Alida Ferrarini.

Andrea Merli

BUEN FIN DE SEMANA

5 de mayo, Gran Sala de la Musikverein, Wiener Philharmoniker, Murray Perahia, Riccardo Muti. En la primera parte del concierto inaugural de esa sincronizada avalancha de actos culturales que conocemos como el Festival de Viena (*Wiener Festwochen*) se escuchó el *Concierto para piano en do menor KV. 491* de W.A. Mozart. Aunque la afirmación suene temeraria, la afinación de *la* orquesta fue defectuosa ya en el *unísono* inicial y, muy particularmente, en todo el primer movimiento. Por su parte, Perahia puso sus sólidos recursos técnicos al servicio de su concepción global de la obra aportando así una buena dosis de claridad formal, especialmente en el segundo movimiento, en el que las maderas alcanzan su mayor grado de independencia, y en las brillantes variaciones del último movimiento, soberbiamente interpretadas. En líneas generales, una versión muy ajustada, y de gran compenetración director-orquesta-solista. Huelga decir que no fue una ejecución histórica o musicológica. Los enfoques mozartianos de los intérpretes son lo que paradójicamente llamaríamos *tradicionales* y que en este caso se tradujeron en relaciones de *tempi*, *rubati*, dinámicas y articulaciones románticas. En la segunda parte se escuchó la *Séptima Sinfonía* de A. Bruckner. El primer gran éxito de Bruckner como sinfonía reúne las características musicales más salientes del organista de St. Florian: su concepción de grupos temáticos en vez de temas cerrados, la amplitud y el desarrollo de sus *finales*, y su tratamiento de los grupos instrumentales en bloque, derivado obviamente de la registración organística. En esta obra *la* orquesta volvió a su nivel habitual, que por cierto es un nivel excepcional, dirigida por un Muti concentrado y exigente que extrajo un resultado soberbio en cuanto a justeza, sonoridad, expresividad y musicalidad. Todo música, pura música.



Claudio Abbado RAFA MARTÍN

18 de mayo, 15.30 horas, Gran Sala de la Musikverein, Berliner Philharmonisches Orchester, Daniel Barenboim (piano), Claudio Abbado. El programa se inició con el *Tercer Concierto para piano* (do menor, op. 37) de Beethoven. Según Carl Czerny, alumno de Beethoven, el gusto de la época determinó en Viena la formación de dos grupos antagónicos. Por un lado, los alumnos y partidarios de Beethoven, y por el otro los adeptos de Hummel, Clementi o Gelinek. Según Czerny, «...los grupos se enfrentaban con encono. Los partidarios de Hummel acusaban a Beethoven de maltratar al fortepiano, de falta de limpieza y claridad, de que con el uso del pedal sólo producía ruidos confusos... de que su actitud era *anti-clásica*...» Si estas acusaciones estuvieron fundadas, entonces lo que escuchamos en esta oportunidad fue un concierto de milagrosa fidelidad histórica. Una interpretación descuidada, carente del imprescindible diálogo entre el solista y la orquesta, y sobrecargada de elementos expresivos anacrónicos. En la segunda parte se escuchó la *Séptima Sinfonía* de Beethoven (fa mayor, op. 92). Los acalorados bravos con que el público coronó esta versión son mérito de la partitura y no de la interpretación. No es la primera vez que este gran director que es Abbado defrauda con su Beethoven. En esta ocasión quizá debido a que la excelente orquesta berlinesa suena demasiado pesada en el repertorio clásico; como si el estilo de ejecución cincelado durante 34 años por el *maestro* fuera una carga de la cual no se puede despojar. Pero no sólo la orquesta es responsable de una versión a la que le faltó profundidad, nobleza, creatividad interpretativa y claridad formal. En resumen, una lectura apenas correcta lo que, considerando los antecedentes de los intérpretes, es muy poco.

18 de mayo, 19.30 horas, Ópera Estatal de Viena (Wiener Staatsoper), Wiener Philharmoniker, Coro de la Wiener Staatsoper, Juliane Banse, Angelika Kirchschlager, Piotr Beczala, Roland Schubert, Carlo Maria Giulini. En esta oportunidad se escucharon la inconclusa *Novena Sinfonía* (re menor) y el *Te Deum en do mayor* de Bruckner. Giulini posee una profundidad conceptual que le permite abordar con maestría poco frecuente las obras de largo aliento, las grandes formas. Su Bruckner de esta noche fue increíblemente *fresco*, pleno de colores, con una cantabilidad casi sensual. Un enfoque rico, lleno de fantasía, noble y vital. Noble en tanto que no fue efectista ni superficial. Vital ya que enriqueció a la forma integrando a los estáticos y macizos bloques sonoros brucknerianos en un todo orgánico y coherente. Para lograr este resultado artístico, Giulini contó, en el *Te Deum*, con la estupenda participación del Coro de la Ópera y del correcto cuarteto solista en el que destacó el joven tenor Piotr Beczala y en toda la velada con ese instrumento incomparable que es actualmente la Filarmónica de Viena, *la* orquesta.

19 de mayo, Gran Sala de la Musikverein, Berliner Philharmonisches Orchester, Claudio Abbado. Con la *Sexta Sinfonía* de Mahler (en la menor), los berlineses y su director mejoraron sensiblemente la pálida imagen que habían dejado el día anterior. Y es que, más allá de finísimas sutilezas expresivas, o de elementos subjetivos de interpretación, o de inclinaciones y gustos justificadamente determinados por la tradición vienesa, la versión ofrecida fue ejemplar en muchos aspectos. La exactitud rítmica y la precisión técnica fueron el común denominador a lo largo de toda la obra. Esto quizá en detrimento del vuelo melódico y poético que caracteriza al *Mahler vienés*, pero a favor de la transparencia formal y del resultado sonoro instrumental que fue inobjetable. Gracias a un enfoque austero y definido de los programáticos elementos autobiográficos de la obra, Abbado y la excelente orquesta berlinesa lograron recrear todo el espíritu trágico-premonitorio de esta, la obra más personal de Gustav Mahler, en una magnífica interpretación. Viena, Berlín, Muti, Perahia, Abbado, Barenboim, Giulini, Mozart, Bruckner, Mahler... sí que fue un buen fin de semana.

Daniel Hisi

COLECCIONES I.C.O.

INSTITUTO DE CRÉDITO OFICIAL



C.S.G.A.H.

SUITE VOLLARD de PICASSO - PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA
ESCULTURA MODERNA ESPAÑOLA CON DIBUJO

C/ ZORRILLA 3. MADRID - HORARIO: Martes a Sábado: 10 - 19 h. Domingos y festivos: 10 - 14 h. Lunes: cerrado.

VICTORIA DE LOS ANGELES
EL CORAZÓN EN LA PALABRA



CHRISTIAN STEINER/EMI

Esta revista dedicó a Victoria de los Angeles un extenso Dosier y una entrevista en su nº 2. Allí se repasaba la carrera de la artista, su discografía y recogíamos el testimonio de alguno de sus más íntimos colaboradores, como Miguel Zanetti. Victoria vuelve a nuestras páginas diez años después, con motivo del recital que ofrecerá el día 27 de junio en el Festival de Granada.

Esto, lo que sigue, no es una entrevista. Nadie con poros en la piel podría, después de unos minutos de charla con Victoria de los Angeles, sustraerse a la intensidad, calidez, franqueza y luminosidad de su palabra. Más que persuadir o convencer, la mítica soprano barcelonesa fascina. Por eso, porque esto es una fascinada charla de un devoto con su mito, de un melómano hacia una de sus más admiradas voces –hacia una de las más admirables voces del siglo–, esta intensa y casi *íntima* conversación jamás podría haber sido una fría, aséptica y profesionalizada entrevista. Victoria habla como canta, con el corazón en la palabra. La sinceridad y falta de tapujos presiden esta larga y desnuda conversación mantenida en una ciudad de tanta memoria *victoriana* como Granada. Al objeto de no vulnerar la coloquialidad y viveza de la misma, en su transcripción se han infringido deliberadamente básicas normas del periodismo escrito.

SCHERZO.—*Algo mil veces repetido: ¿Por qué ya no existen en el mundo de la lírica voces y nombres como Bergonzi, Melchior, Callas, Flagstad, Schwarzkopf, Corelli, De los Angeles...?*

VICTORIA DE LOS ANGELES.—¡No lo sé! Es algo que no lo sabe nadie. Tampoco el público es el mismo. La vida ha cambiado de muchas formas. Los valores son otros. No creo que lo que apunta se deba a una crisis de voces. Pienso que sí, que hay voces, lo que ocurre es que las inteligencias están sumergidas. Hay miles de maestros de canto, pero las direcciones pedagógicas a veces no son las indicadas. Hay otras maneras de pensar sobre cómo hacer una carrera. La gente joven hoy en día cree que tiene que emular lo que ve y meterse en los conductos que los lleven a cantar. Piensan que *llegar* es cantar en televisión, actuar en grandes galas, hacerse famoso, ganar el máximo dinero... Se ha estropeado un poco el sentido de los valores: el hacer música sin esperar nada a cambio y que venga lo que sea. Hay muy poca gente que hoy crea en eso de «El hombre y sus circunstancias». Ahora se buscan las circunstancias hasta con ansiedad, y a veces se te escapan de las manos precisamente por ello.

S.—*¿Piensa que la crisis de público es pareja a la crisis de cantantes, que, de alguna manera, una lleva a la otra?*

V.D.L.A.—Lo que ocurre es que, fundamentalmente, los públicos, como los seres humanos, no cambian. El interior de los seres humanos existe, alguno más o menos deteriorado... Pero en el fondo, si tú logras que una obra que no tenga partes de gran superficialidad, en la que no haya grandes efectos sonoros, que con sólo cuatro notas puedes llegar al corazón, a los sentimientos, a la sensibilidad del público que tienes delante... Entonces te das cuenta que hay esa minoría que lee, que está interesada por las cosas sensibles de la vida... No: el público no está en crisis; lo que está en crisis son las sensibilidades, la apreciación de las cosas verdaderamente bellas. Público hay, y mucho más que antes, ¡Hay hasta masas que llenan estadios!

S.—*Quizá a causa de los «Tres tenores» & Cía...*

V.D.L.A.—No. Los «tenores» son simplemente una consecuencia de todo lo que venía programándose ya desde los años sesenta. A partir de ahí empezó a equivocarse la cosa. Comenzaron a desaparecer los *graaandes* cantantes cuya dedicación era muy a fondo y únicamente a la música. Entonces esas personas, estos tenores o lo que buenamente sean, han aprovechado las circunstancias. Esos sí, esos sí que han encontrado unas circunstancias. Y bien que las explotan. ¡Realmente han encontrado la piedra filosofal! Pero no solamente ellos: también las multinacionales del disco, las televisiones... Hay, no nos engañemos, mucha gente que trabaja gracias a eso. *Eso* produce mucho dinero y puestos de trabajo. Pero, de cara a la música, lo que hacen no se puede concebir como *Canto*, así con mayúscula. No se puede considerar por ese lado. Hay que mirarlo como un gran *show*; en el que te puedes divertir, incluso sonreir y pasártelo *pipa*. Yo me divertí de lo lindo sobre todo en el de Caracalla. Me hacía mucha gracia las cosas que se hacían entre ellos, cuando, a lo mejor, ¡incluso se detestan!

Jamás he querido abusar de este instrumento que es muy fuerte, pero también muy delicado

S.—*¿No le pareció un espectáculo abominable?*

V.D.L.A.—Es que es ése un mundo aparte que no tiene nada que ver con la música ni con el arte ni con nada de lo que yo hago. Lo que pasa es que a la gente le encantan las multitudes: el Madison Square Garden y todos esos lugares en los que se hace mucho ruido. A la gente, ya desde pequeñita, en las discotecas y demás, se la aficiona al ruido y al estruendo. Entonces, naturalmente, ya le gustan las voces desproporcionadas y a través de megafonía. A estos señores, a los «Tenores & Cía...» como usted dice, les es facilísimo con un micrófono ensanchar y abrir. Todos tienen así el mismo volumen de voz. Cosa que no es cierto. Uno de los aspectos fundamentales de un cantante es cómo proyectar la voz. Ellos no tienen que preocuparse por nada, porque tienen la proyección asegurada con la megafonía, que adultera el sonido, sus cualidades y proporciona un ruido que nada tiene que ver con la música.

S.—*En cualquier caso, siempre sería preferible un trío Schwarzkopf-De los Angeles-Fischer-Dieskau, acompañado al piano por un Gerald Moore...*

V.D.L.A.—No, no. Para empezar ¿sabe lo que pasa?: que esa selección no podría ocurrir. Esos tres cantantes no nos hubiéramos prestado nuuunca a hacer cosas así. Piense solamente en Fischer-Dieskau: sería la negación para eso. Diría que no: últimamente ni siquiera firmaba autógrafos después de los conciertos. Es un hombre de gran cultura, que pinta, que toca el piano, que escribe... Ninguno de los tres nos hubiéramos prestado jamás a hacer esas cosas. Además no sabríamos cantar un Schubert con megafonía. Definitivamente los *O sole mio* y *Amapola* no son para nosotros.

S.—*Me imagino que su situación frente a los «Tenores and Cía» debe de resultar muy delicada; esa masa a la que hacía referencia puede caer fácilmente en el error de que es usted elitista o, por desconocimiento, de que sus juicios obedecen a cierta envidia?*

V.D.L.A.—¡Claro! Con el tema de los «tenores» me extiendo porque no puedes dar el *carpetazo*. De entrada le diría: mire, este tema vamos a dejarlo de lado, no quiero hablar sobre él. Pero me gusta redondear lo que pienso de ello. No quiero que nadie sospeche que quiero destruir sistemáticamente lo que hacen estos señores. En absoluto. Sencillamente y sin ánimo de descalificar, lo que ocurre es que ellos cumplen otra función. Pero cualquier comentario al respecto es siempre peligrosísimo. Sobre todo con esa gente que se dedica a tomar *Coca-cola* y cacahuetes mientras los escucha: gente que fácilmente puede pensar: «esa tía dice lo que dice porque no puede cantar como ellos». Tampoco puedes decir que lo que hacen es maravilloso, primero porque sería falso y segundo porque entonces podrían pensar que les estás alabando para ver si así consigues integrarte en el grupo.

S.—*¿No puede ocurrir que estè mirando un tiempo con los parámetros de otro?*

V.D.L.A.—Soy en cierto modo moderna en mi manera de pensar, pero soy conservadora en muchos aspectos. Pertenezco a una época en la que cuando se estudiaba se hacía



Victoria de los Ángeles y Gerald Moore en el Patio de los Arrayanes el 25 de junio de 1960

con una gran devoción. Continúo pensando lo mismo. Hace dos años me ofrecieron hacer propaganda de joyas catalanas, en plan sofisticadísimo. Al momento dije que no. Me contestaron: «Pero, señora De los Angeles, aún no le hemos dicho ni cuánto le pensamos pagar». «Ni me lo digan», les respondí.

S.—*Y luego dicen de los catalanes...*

V.D.L.A.—No entro en esas historias que nada tienen que ver con la música. Cuando te pones delante de una partitura de un Schubert, de un Wolf... piensas «qué tiene que ver esto con ese mundo» [*susurrando, suavísimamente, como si entonara un lied de Schubert*] ¡naaadaaa! Continúo teniendo el mismo pensamiento que cuando iba al conservatorio en mis primeros días. Continúo no sabiendo nada. Y, ahora, después de tantos años, te das cuenta de que esto que haces o has hecho, y lo otro y lo de más allá está mal, que es mejorable, que lo puedes hacer mejor, quizá de otra manera. Es verdad. ¡Cómo siendo consciente de tantas cosas me voy a poner a anunciar joyas o a cantar en un estadio con micrófono! ¡Ni podría ni sabría!

S.—*¿Cómo se puede seguir repitiendo durante cincuenta años esa especie de milagro que es disfrutar de la suprema experiencia de escuchar su voz?*

V.D.L.A.—Bueno, evidentemente no hago milagros. Me han dicho de todo, desde que soy Teresa de Calcuta hasta que evoco a Santa Teresa de Jesús. [*Ríe abiertamente*]. Pero hablando ya en serio, la verdad es que estudié siempre muchísimo y bastante bien, y nunca he dejado de seguir estudiando. Lo que ocurre es que siempre he mirado muchísimo lo que podía hacer y lo que no podía hacer. Siempre he tenido presente que hay cosas que no se pueden tocar y otras que sí. Eso nunca lo he forzado. Fíjese que incluso los papeles wagnerianos que he abordado en mi carrera –Elisabeth, Elsa, Eva– los hice siempre con un sentido lírico, con una técnica lírica, o sea, nunca intentando hacer la voz wagneriana [*dice esto ensanchando la voz hasta casi parecer el mismísimo Fafner*]. Jamás he querido abusar de este instrumento [*se lleva las manos a la garganta*] que es muy fuerte pero al mismo tiempo sumamente delicado. Cuando las cuerdas vocales están tocadas ya no las arreglas más. Lo que tienes que conservar es el sonido, la belleza de color sobre todo. Corregir esas notas que te salen de vez en cuando que no son bonitas y que cuando se te escapan te hacen exclamar un «¡ay!»... Hay que estar siempre vigilante, todo el tiempo. Desde que empecé a estudiar en agosto del 39 me he pasado la vida siempre oyendo y observando lo que estoy haciendo. Siempre. Nunca he tenido despreocupación. Jamás he tenido ambición de cantar todo, eso de ufanarme con un «yo lo canto todo», de «ahora canto esto dramático», ahora me proponen *Ernani* y digo sí, sí, claro que lo canto, y *Tosca*, sí, sí, claro, también.

S.—*Alguna paisana suya cayó estrepitosamente con* Tosca...

V.D.L.A.—Sí, y hasta con *Isoldas*. ¡A mí me encanta el papel de Isolda pero jamás se me hubiera ocurrido entrar en ella!

S.—*Montserrat Caballé lo escenificó sin siquiera haber memorizado el personaje... Resultaba verdaderamente bochornoso ver a Brigitte Fassbaender (Brangäne) apuntando disimuladamente el texto a Caballé.*

V.D.L.A.—¿Sabe lo que ocurre? Que si te acostumbras a no memorizar y el público te acepta que salgas con un facistol, a partir de ese momento ya lo haces siempre. Tienes que imponerte que así no puede ser. La memoria, mientras más la haces trabajar, mejor te funciona. Tienes que cantar de memoria: primero, porque te desenvuelves mucho mejor y no distraes al público con esa cosa de pasar las hojas y demás. ¿Qué es lo que ocurre?: que estos personajes, ídolos para la multitud, se transforman en *maestros*, y cuando un cantante joven, que está empezando, ve a estos cantantes de tanto nombre actuar ante el dichoso facistol, ellos dicen: «para qué el esfuerzo de memorizar, si ni siquiera los *maestros* lo hacen». Esos malos ejemplos no se pueden consentir.

S.—*¡Qué lástima que nunca grabara la Mariscala de* El caballero de la rosa*!*

V.D.L.A.—¡Uf...! No se puede imaginar la cantidad de veces que me lo pidieron. Nunca la canté. No, no: *thanks very much!* En los años cincuenta el viejo Metropolitan me la pidió una y mil veces. No debía hacerla: había ya grandes mariscalas. Cuando tú oyes a Schwarzkopf o a la señora Leh-

mann, automáticamente piensas: «no toques eso, porque nunca vas a conseguir hacer esas mariscalas».

S.—*Haría la suya, que no sería difícil de suponer de enorme calado dramático y musical...*

V.D.L.A.—No, no, no. Nada, nada. Cuando tú piensas que no debes hacer tal o cual cosa, es que realmente no puedes hacerlo. Además, a mí me molestaba mucho la miradita al espejo del final del primer acto. ¡Yo era una persona joven! y ese mirarme en el espejo con pesar... Yo nunca hubiera sabido expresar ese «ya pasó la juventud». Ésta fue la razón fundamental por la que nunca hice Mariscala. Para hacerla tienes que sentir todo el tiempo esa sensación de nostalgia; ese recoger la vida que se te ha esfumado, que ya no tienes, en esa persona joven que es Octavian. Esto jamás lo he sentido. Todavía ahora, con la edad que tengo, con mis 72 años, y aunque he de admitir que soy mayor, que la tercera edad me crucifica, que mi hijo de 32 años me dice «mamaaa qué pesada eres, ¿no te das cuenta que tienes ya 72 años?», me niego a sentir y sucumbir a la mirada del espejo. Sí, claro, que es un papel muy bonito, pero que lo canten otras. Nunca lo hubiera hecho bien porque no lo sentía. Fíjese que me gustaba más el papel de Octavio [*sic*]. Recuerdo que en aquella época –era más delgadita y eso– me propusieron en el Liceu hacer Octavio.



Victoria de los Ángeles junto a Lluis Claret BOFILL

S.—*Estamos hablando de la Mariscala y casi olvido que tengo ante mí a una de las más maravillosas condesas de la historia... ¿Conoce la grabación pirata del Metropolitan, dirigida por Fritz Reiner, con su Condesa?*

Con Rosina casi ni me enteraba que estaba cantando

V.D.L.A.—Sí, ya lo sé. Pero no creo que sea muy buena. La verdad es que no la he querido oír. La Condesa, aunque tiene bastantes puntos coincidentes, es diferente de la Mariscala. La primera es una mujer joven, enamorada del marido, dentro de una cosa muy abarrocada, pero es un sentimiento de amor y de verse humillada que no tiene nada que ver con la otra. En la Mariscala entran partes físicas; tanto en el aspecto interno como en el entretenimiento que mantiene con el jovencito. Esta parte banal es la que no me gusta de ella.

S.—*Pero la Condesa tiene a Cherubino...*

V.D.L.A.—Bueno, no tiene nada que ver, porque el Cherubino tiene su cosa graciosa, es un elemento... no sé... tiene esas dos arias... Yo me tomaba muy en serio a la Condesa, que no era a la alemana, al estilo de Viena. Era muy a la española, muy sevillana. También es verdad que a esas edades ni sabes por qué lo haces.

S.—*Tengo una larga lista de sus grandes papeles. Me gustaría realizar un breve repaso a algunos de ellos. Rosina fue...*

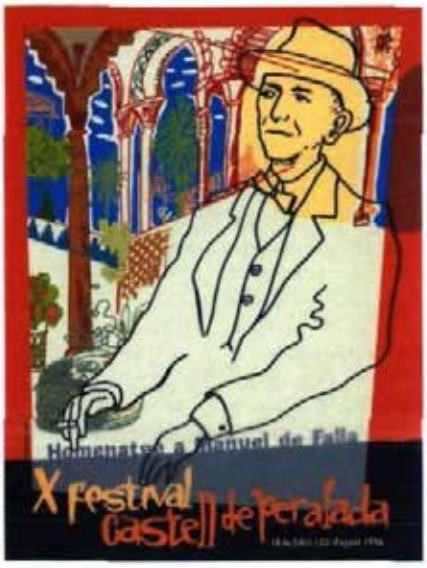
V.D.L.A.—Fue uno de los personajes más divertidos de mi carrera. Casi siempre me moría y cosas así. Rosina era otra cosa. Recuerdo que me aprendí el personaje en 15 días para grabarlo. Siempre me lo he pasado fenomenal haciéndolo: con Cesare Siepi, con Luigi Alva... Con Rosina casi ni me enteraba que estaba cantando.

S.—*Manon...*

V.D.L.A.—La hice en el Liceu con una compañía francesa cuando tenía sólo 21 años, poco después de mi debú en el mismo escenario con la Condesa. Yo entonces no tenía ni idea de quién era Massenet, ni de estilos, ni de casi nada. Siempre me he dejado guiar por la intuición, por lo que siento cuando veo una partitura. Nunca me han gustado los intermediarios. Que me digan tienes que hacer esto así y aquello así. Nunca he tenido un *coach* (preparador). He estudiado siempre sola, con mi poco piano me he preparado todo absolutamente sola: los *lieder*, los *Tannhäuser* y todas esas cosas. Recuerdo que en un mes me aprendí para el Liceu *Maestros cantores* y *Der Freischütz* ¡ocho horas diarias! La partitura es como la Biblia: un libro que cada uno lo entiende a su manera. Las acotaciones no me han interesado jamás.

S.—*Carmen...*

V.D.L.A.—Nunca la he cantado en escena. Bueno, sí, una o dos veces. Llegué demasiado tarde al personaje. Siempre han dicho que salía de mi mundo. La verdad es que a mí me gusta mucho Carmen. ¡La tendría que haber hecho en los años cincuenta! Pero en el Metropolitan solamente querían



JAVIER MARISCAL

X Festival Castell de Peralada

13 de Juliol - 20 d'agost 1996

PRESENTADO POR:

FCC FOMENTO DE CONSTRUCCIONES Y CONTRATAS, S.A.

DOMINGO, 14 DE JULIO, 22.30 H.
Auditorio Jardines del Castillo

MIRELLA FRENI

Soprano: MIRELLA FRENI
ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL VALLÈS
Director: ROMANO GANDOLFI
Obras de: MASSENET, PUCCINI, CILEA Y TCHAIKOWSKY

VIERNES, 19 DE JULIO, 22.30 H.
Auditorio Jardines del Castillo

COROS DE ZARZUELA Y ÓPERA

ORFEÓN DONOSTIARRA
ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
Director: JOSÉ ANTONIO SAINZ ALFARO
Obras de: BRETÓN, CHUECA, VIVES, MORENO TORROBA, GURIDI, VERDI Y BORODIN.

SÁBADO, 20 DE JULIO, 22.30 H.
Auditorio Jardines del Castillo

"REQUIEM", VERDI

Soprano: ANA Mª SANCHEZ *Mezzo:* DOLORA ZAJICK
Tenor: WALTER FRACCARO *Bajo:* STEFANO PALATCHI
ORFEÓN DONOSTIARRA
ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
Director: VÍCTOR PABLO PÉREZ

SÁBADO, 27 DE JULIO, 22.30 H.
Auditorio Jardines del Castillo

"PEPITA JIMÉNEZ", ALBÉNIZ

Orquestación y traducción castellana: JOSEP SOLER
MARIA JOSÉ MONTIEL, SORAYA CHAVES, JOAN CABERO, ALFONSO ECHEVERRIA, ENRIC SERRA, ÀNGEL ÒDENA
COR LIEDER CÀMERA DE SABADELL
COR INFANTIL CONSERVATORI DE VILA-SECA
ORQUESTRA TEATRE LLIURE
Director de escena: LLUÍS HOMAR
Decorado y vestuario: FREDERIC AMAT
Dirección musical: JOSEP PONS

Coproducción Festival Castell de Peralada, Radio France-Festival de Montpellier y Teatre Lliure

DOMINGO, 28 DE JULIO, 22.30 H.
Auditorio Jardines del Castillo

"REQUIEM", MOZART
Y CONCIERTO PARA FLAUTA K 313

Soprano: MONTSERRAT MARTÍ *Mezzo:* ITXARO MENTXAKA
Tenor: FRANCESC GARRIGOSA *Barítono:* ISAKI FRESAN
Flauta: JAIME MARTÍN
COR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
ORQUESTRA DEL FESTIVAL *(Orquestra de Cadaqués)*
Director: SIR NEVILLE MARRINER

JUEVES, 1 DE AGOSTO, 22.30 H.
Iglesia del Carmen

"VARIACIONES GOLDBERG", BACH

Piano: EULÀLIA SOLÉ

VIERNES, 2 Y DOMINGO, 4 DE AGOSTO, 22.30 H.
Auditorio Jardines del Castillo

"LA TRAVIATA", VERDI

AINHOA ARTETA, WALTER FRACCARO, CARLOS ÁLVAREZ, LINDA MIRABAL, FRANCESCA ROIG, RICARDO MUÑIZ, PEDRO FARRÉS, MIGUEL SOLÁ, GREGORIO POBLADOR
Bailarines: MARÍA JIMÉNEZ E IGOR YEBRA
CORO GIOACCHINO ROSSINI DE BILBAO
ORQUESTRA DEL FESTIVAL *(Orquestra de Cadaqués)*
Director de escena: LUIS ITURRI
Dirección musical: MARCO ARMILIATO
Producción Teatro Arriaga, Bilbao

SÁBADO, 3 DE AGOSTO, 22.30 H.
Murallas del Carmen

"UNA NOCHE CON LOS CLÁSICOS"

Recital de poesía de: GARCILASO DE LA VEGA, SAN JUAN DE LA CRUZ, LOPE DE VEGA, GÓNGORA, GRACIÁN, QUEVEDO Y OTROS
Música Medieval y Renacentista con instrumentos de época
AMPARO RIVELLES, MARÍA ASUNCIÓN VALDÉS, ADOLFO MARSILLACH
Espacio y coordinación escénica: ADOLFO MARSILLACH
Producción Teatro Clásico de Almagro

INFORMACIÓN Y VENTA

972 - 53 81 25

CASTILLO DE PERALADA

LUNES, 5 DE AGOSTO, 22.30 H.
Iglesia del Carmen

CUARTETO DE VIENA Y ABIGAIL PRAT

Arpa: ABIGAIL PRAT
Obras de:
MOZART, BEETHOVEN, SCHUBERT, MAHLER Y DEBUSSY

MIÉRCOLES, 7 DE AGOSTO, 22.30 H.
Auditorio Jardines del Castillo

"EL RETABLO DE MAESE PEDRO" "EL AMOR BRUJO", FALLA

DAVID ARREDONDO, JOSEP RUIZ, ENRIQUE BAQUERIZO
Cantaora: MAYTE MARTÍN
ORQUESTRA DEL FESTIVAL *(Orquestra de Cadaqués)*
Director de escena: ARIEL GARCIA VALDÉS
Escenografía y vestuario: JAVIER MARISCAL
Dirección musical: JOSÉ RAMÓN ENCINAR

Coproducción Festival Castell de Peralada, Festival de Música y Danza de Granada, Festival Internacional de Segovia y Sociedad General de Autores y Editores.

DOMINGO, 11 Y LUNES, 12 DE AGOSTO, 22.30 H.
Auditorio Jardines del Castillo

MIKHAIL BARYSHNIKOV

WHITE OAK DANCE PROJECT
Programa a determinar

MIÉRCOLES, 14 DE AGOSTO, 22.30 H.
Auditorio Jardines del Castillo

JULIO BOCCA Y BALLET ARGENTINO

Dirección: LIDIA SEGNI
Programa a determinar

SÁBADO, 17 DE AGOSTO, 22.30 H.
Iglesia del Carmen

TERESA BERGANZA

Mezzo-soprano: TERESA BERGANZA
GRUPO ZARABANDA
Obras de:
MONTEVERDI, HAENDEL, VIVALDI Y SCARLATTI

MARTES, 20 DE AGOSTO, 22.30 H.
Auditorio Jardines del Castillo

"CARMEN", SALVADOR TÁVORA

Ópera andaluza de cornetas y tambores
LA CUADRA DE SEVILLA

Venda d'entrades les 24 hores

ServiCaixa "la Caixa"

CON EL COPATROCINIO DE:

Audi · LA VANGUARDIA · CASTELL PERALADA · Casinos de Catalunya

CON EL SOPORTE DE:

Generalitat de Catalunya Departament de Cultura · Diputació de Girona · Ajuntament de Peralada · MINISTERIO DE CULTURA INAEM

que hiciera Micaela. Ya sabe: me veían como «la dulce Victoria» y todas esas cosas que tanto se han dicho de mí. No me imaginaban manchada de sangre. Por más que les decía que esto y que lo otro, no había manera. Me veían muy modosita, incluso después de la celebrada y accidentada grabación que hice para EMI con Sir Thomas Beecham en 1958. La verdad es que, como manera de ser, siempre he sido muy Mimí, muy Butterfly. Claro, estos papeles eran clavados para mí.

S.—*¿Cuál ha sido su Rodolfo más querido?*

V.D.L.A.—Bueno, ¿sabe?, en general, los colegas, aunque en el escenario parece que estás muy próximo y tal, la realidad es que estamos muy desvinculados. Yo tengo una excepción: cuando hice *Werther* con Kraus. Ahí sí que me sentí muy vinculada. Para mí, él era verdaderamente Werther y yo Charlotte. Nunca he sentido una encarnación tan absoluta. Desde el primer momento de salida, ¡aquel hombre era el mismísimo Werther! Con los otros tenores, con los *rodolfos*, es difícil que ocurra eso porque están siempre muy preocupados con sus notas agudas y no se ocupan tanto de la pobre Mimí. Piensan más en la *Gelida manina* que en la soprano que tienen al lado. Hay otra excepción en el ámbito de los tenores. Me refiero a Jussi Björling, un hombre que tenía una manera de ser muy parecida a la mía y que hoy no está suficientemente reconocido, quizá porque su voz, de enorme belleza y naturalidad, nunca quedaba bien reflejada al ser transferida al disco. Era una persona muy tierna y su Rodolfo trasmitía mucho calor y humanidad. Cuando lo hacías con Di Stefano pues sentías su voz espléndida... pero él, nada, nada, siempre a su aire... *te lasciava, te lasciava.* Parecía como si Giuseppe dijera [*Victoria ensancha ahora la voz y gesticula en una teatral y simpática imitación de Di Stefano*]: «la soprano fuori, fuori. Sono io, sono io». Y luego, después de la representación, te decía: «come e cantato oggi, come e cantato oggi. Que bello, que bello». Los tenores son muy particulares. Pero Kraus ha sido, de todos ellos, con el que realmente me he pasado toda una representación creyéndome el personaje desde el primer hasta el último segundo. De tal forma me he creído Charlotte en ese tercer acto, que después de que Kraus cantara el *Pourquoi me réveiller*, después de todo ese proceso, empecé a llorar y a llorar; pero a llorar de verdad, de verdad, hasta con convulsiones, hasta el punto de que él al terminar, cuando se volvió y me miró, cuando debía encontrarse a Charlotte emocionada, aquello era tan de verdad que el pobre se quedó absolutamente sorprendido, casi asustado ante aquellos lagrimones que podían ser cualquier cosa menos ficción. Actuar con Kraus ha supuesto para mí la maravillosa experiencia de encontrar a alguien con quien estás absolutamente compenetrado. Y eso, que en la ópera ocurre muchísimo menos de lo que la gente puede suponer, es fantástico cuando lo encuentras.

Nunca he medido mi carrera por kilos

S.—*¿Por qué abandonó los papeles wagnerianos, después de haber sido la primera voz española en cantar en Bayreuth (1961, Elisabeth de* Tannhäuser*) y de haber abordado Elsa y Eva?*

V.D.L.A.—Sí, es verdad lo que dice de que los he abandonado. Lo que ocurre es que una cosa era hacer *Tannhäuser* o *Maestros cantores* esporádicamente y otra dedicarte a hacer o decir, aunque sea mentira, que los has cantado cien veces. Porque hay algunos que dicen que han hecho cien *Otellos*, doscientos *Cavaradossis* y cosas así... Luego, empiezas a hacer cálculos y claro, las cuentas no hay manera de que salgan. Yo nunca he medido mi carrera por kilos. He cantado pocos wagners... no sé si buenos. Pero tengo bellos recuerdos, como de *Los maestros cantores* que hice con Reiner en el Metropolitan, o el *Tannhäuser* que hice con Solti también en el MET, *Lohengrin* en Covent Garden y, claro, las actuaciones en Bayreuth. Todo esto lo hice también en el Liceu. Son momentos muy señalados, pero nunca, nunca me puse a cantar Wagner, Wagner y Wagner. Y no debido a que se cansara la voz, porque cantar Wagner a mí jamás me ha cansado ni fatigado el instrumento, ya que siempre lo hacía muy lírico.

S.—*La Nilsson decía que después de cantar Verdi tenía que hacer Wagner, que para su voz era como una especie de bálsamo...*

V.D.L.A.—Sí. Ella colocaba muy bien la voz, cuya proyección era ejemplar. Birgit me ha dicho varias veces que dejó de cantar porque se cansaba en el escenario, ¡pero sólo de andar! Lo que se pierde es la energía física. Las cuerdas vocales pueden permanecer bien siempre que hagas buen uso de ellas, pero en cambio es la energía la que te va fallando. La Nilsson era extraordinaria. No le cuento de las Flagstad, Lehmann o los Melchior o Max Lorenz, con quien llegué a cantar.

S.—*En realidad ha cantado con la mayoría de las grandes voces del siglo...*

V.D.L.A.—Pues fíjese: con Windgassen, Fischer-Dieskau, Hans Hotter, Hans Hopf, Schöffler, Greindl, Gottlob Frick... Señores que también te cantaban un *Amor de poeta* o un *Winterreise*. Señores que hacían conjuntamente *lieder* y ópera.

S.—*¿Cuál considera que es la edad ideal para una cantante?*

V.D.L.A.—Es aventurado decir tal o cual. Está claro que a los cincuenta años, en cuanto a repertorio y por eso de la energía, lo tiene que haber hecho todo. Lo bueno para la ópera es empezar a partir de tus 20 ó 21 años, para extender plenamente tu repertorio a partir de los 30, 35 años. Hasta los 45 son los mejores años. A partir de los cincuenta te encontrarás corta de energías para adentrarte en nuevos papeles con una voz descendida, engrosada...

S.—*¿No se siente, de alguna manera, sola en el actual panorama de la lírica; como si fuera el último ejemplar en activo de una gloriosa y extinguida especie de cantantes?*

V.D.L.A.—Muchas cosas se han derrumbado. Valores morales, valores de todo tipo. Todo ha cambiado, no siempre para bien. Hoy no se lee poesía. Cuando imparto cursos de canto, muchas veces recomiendo a algunos alumnos que lean poesía, y me miran con cara escéptica, como preguntándome «¿para qué diablos necesitaré leer poesía, si yo lo que quiero es cantar?» Hay muchos errores en todos los aspectos. En el canto, por ejemplo, se cometen equivocaciones muy graves con la clasificación de las voces. Dicen rotundamente: es un bajo, cuando realmente se trata de un barítono. Es una soprano dramática, y es una lírico-spinto. Han salido cantidad de mezzosopranos con las coloraturas *staccatas* [*sic*] que son expertas en Rossini. No se mueven de tres o cuatro papeles y nunca van a hacer nada de mezzosoprano.

S.—*[Interviene en la conversación Javier Vivanco, amigo*



Victoria de los Ángeles en el papel de Eva de Los maestros cantores en el Metropolitan de Nueva York

y empresario de Victoria, que hasta ahora había permanecido en silencio]: Como la Berganza...

V.D.L.A.—Pero ahora no empieces tú a decir cosas por ahí, No pueden imaginar la cantidad de voces que he clasificado, o mejor dicho, *desclasificado*. Me venían cantando como bajos y yo les he dicho: barítono. «No me diga eso, si llevo seis años estudiando como bajo, ¿cómo es posible? Hace dos años, en los cursos de Santander, se me presentó una mezzosoprano cantando *Stride la vampa* [*entona los primeros compases, imitando una voz extremadamente grave y ancha*]. ¡Qué barbaridad! ¡era una soprano y estaba haciendo Azucena! Este año ha vuelto a Santander cantando de soprano, con un Schubert que tuve que parar la clase y pedir que la aplaudieran. A muchos estudiantes les encorsetan un disquete en el cerebro que dice: tú tenor, tú barítono... y ese disquete está ahí y están pensando únicamente en función de él. Hay que romper esos clichés. Pensar por uno mismo, saber oírse. Mira, una vez hice la tontería de aceptar unas representaciones de *Martha* de Flotow en el Metropolitan. Me cansaba cantar el papel de Lady Harriet, ¡estaba claro que en absoluto convenía a mi voz! Cumplí con mi contrato en Nueva York, pero cuando tocó hacer una gira con esta ópera tras las representaciones en el MET, me ponía siempre enferma y me la quité de en medio. Salvo en aquella ocasión, ¡jamás me he sentido fatigada cantando.

S.—*¿Ni siquiera con Butterfly?*

V.D.L.A.—Es que si se canta Butterfly correctamente, con pensamiento lírico, todo cambia... Yo era lírico-spinto con acentos dramáticos. Si utilizas alguna vez el dramático pero cantas lírico no pasa nada. Me encontraba mejor casi cuando terminaba que al empezar. Butterfly es un papel muy largo, por lo que precisa una gran contención. Tienes que controlar la parte emotiva.

S.—*¿Habla alemán?*

V.D.L.A.—No, muy poco. Pero fonéticamente lo he estudiado muy a fondo. Para hablar un idioma tienes que estar practicándolo continuamente, viviendo en el país y todo eso, como me pasó con el inglés. Normalmente el compositor de *lieder* se mete muy hondamente en el texto y éste queda bastante bien reflejado en la música. Recuerdo que al principio de mi carrera, cuando cantaba *lieder* no sabía nada de lo que estaba diciendo, pero luego he podido comprobar que lo estaba expresando como si lo supiera. ¡Hasta tal punto llega la vinculación que existe en el *lied* entre poesía y música!

S.—*En Sevilla, en aquella famosa «Gala Lírica» de mayo de 1991, en la que participaron los cantantes españoles de mayor fama internacional, se le echó de menos...*

V.D.L.A.—¡Uhhh...! Aquello fue cosa de Lluís Andréu. Estaba señalada por él. Me dejó de lado. Yo sentía que tenía que ir allí, era consciente de que debía estar en el Teatro Maestranza con el resto de cantantes españoles, pero no tenía ningunas ganas de ir y participar en aquello donde tan de lado me habían dejado. Recuerde que, por ejemplo, fui la única de los cantantes españoles internacionales a la que no se invitó a ofrecer ni un solo recital en la Expo. Dije: tengo que ir. Pero, ¿sabe que uno puede enfermarse realmente si psicológicamente quiere hacerlo? El poder de la mente ejerció su influjo y le aseguro que enfermé verdaderamente. Dos veces me ha ocurrido en la vida. La otra vez me quedé sin voz durante tres meses a causa de la muerte de mi mejor amigo, que murió con noventa y tantos años. Me quedé absolutamente sin voz. La única forma de recobrarla fue llorar, llorar y llorar. Un médico hindú me lo dijo: «¿Has llorado?» No, «pues ponte a llorar». Cuando lo de Sevilla, fue la primera vez en mi vida que me alegré de haber enfermado.

S.—*¿Cómo se mantiene esa mirada desnuda y limpia como su voz después de tantos y tan durísimos golpes como ha sufrido en su vida privada?*

V.D.L.A.—Sí. La vida me ha castigado mucho, ¡mucho! Y continúa golpeando. Ahora he tenido la separación de mi hijo. Mi nuera, a la que he querido como una hija durante once años, se ha enamorado de otro señor y se me ha llevado a las nietas. ¡Ha sido un golpe mortaaal! [*La voz de Cio-Cio-San, Mimì, la Condesa, Manon, Carmen, Micaela, Rosina, Charlotte, Mélisande, Marguerite, Eva, Elisabeth, Elsa y Violeta se resquebraja y funde ahora en un estremecedor desgarro*]. Yo continúo.

Justo Romero



Obras de A. de Mudarra
y M. de Fuenllana

Juan Carlos Rivera *vihuela*

9ª Edición Premios CD Compact 1996

Mejor disco de recital 1995



Manuel García
Canciones

Ernesto Palacio *tenor*

Premios Ritmo 1995

Novedad más significativa del año 1995

DOCUMENTOS SONOROS

DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA



Cristóbal de Morales
Missa Mille Regretz

The Hilliard Ensemble



"Ave Maris Stella"
Música de la Catedral de Sevilla (1480-1550)

Orchestra Of The Renaissance



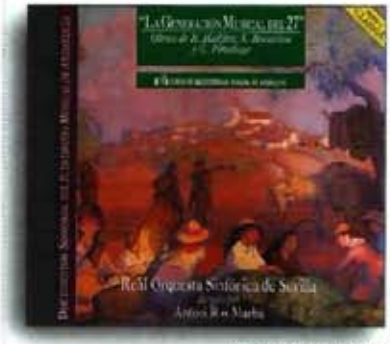
Juan Manuel De la Puente
1690-1754
Cantatas y villancicos

Al Ayre Español



"El Delphín de Música
Luys de Narváez
(ca. 1500-1550)

Marta Almajano *soprano*
J. Carlos Rivera *vihuela*



LA GENERACIÓN MUSICAL DEL 27

OBRAS DE R. HALFFER, S. BACARISSE Y G. PITTALUGA

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Dirigida por
Antoni Ros Marbá

ALMAVIVA DS- 0118

almaviva
NOVEDADES 96

ALMAVIVA DS- 0119



MANUEL CASTILLO

OBRAS PARA PIANO
1949-1992

Ana Guijarro *piano*

JUNTA DE ANDALUCIA
Consejería de Cultura

CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA

Música de Andalucía
almaviva

Distribuido por
Diverdi Classics
C/ Zurbano, 56 ■ 28010 Madrid
Teléfonos: (91) 310 14 40 - 319 93 06
Fax: (91) 319 26 77

scherzo
DISCOS

Año XI – nº 105 – Junio 1996



Antoni Ros Marbà RAFA MARTÍN

LA DUEÑA LLEGA AL DISCO

SUMARIO

ACTUALIDAD DISCOGRAFICA 51
EL RINCON DEL COLECCIONISTA:
- Concierto de violín de Berg por Krasner, *J.L.P.A.* 54
ESTUDIOS:
- Sinfonías de Sibelius por Vänskä, *L.S.* 55
- Música incidental de Beethoven, *A.R.* 56
- Jochum III, *A. F. M.* 57
- Obra para órgano de Messiaen en Jade, *S.M.B.* 58
- Stern y la Sonata, *E.M.M.* 60
- Música religiosa alemana, *R.B.I.* 62
- Séptima de Mahler por Svetlanov, *J.L.P.A.* 64
- Séptima de Mahler por Boulez, *J.L.P.A.* 65
REEDICIONES:
- Obras de Stravinski por Nagano, *S.M.B.* 66
- Philips, *E.P.A.* 68
- DG Double, *R.O.B.* 70
- Operas en DG, *B.M.* 71
- Decca Eclipse, *A.B.M.* 71
- Operas en Decca, *R.B.I.* 72
- Operetas en EMI, *B.M.* 72
- Teldec Das Alte Werk, *E.M.M.* 73
- Fonit Cetra, *A.V.* 73
- Zarzuelas y operetas en Zafiro, *M.G.F.* 74
DISCOS DE LA A A LA Z 76
INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO .. 107
LIBROS 109
LA GUIA 113

Exactamente en los días en que esta publicación sale a la calle se concluye en el Royal Centre de Nottingham la grabación que, para la firma Chandos, y con la colaboración de la Fundación Caja de Madrid, realiza Antoni Ros-Marbà de la ópera que él mismo diera a conocer, en primicia escénica, en el Teatro de la Zarzuela en enero de 1992, *La dueña* (*The Duenna*) de Roberto Gerhard. En concreto, del 28 de mayo al 3 de junio, han tenido lugar las sesiones que, dentro de la programación de la Opera North, contaban con la English Northern Philharmonia como orquesta base del proyecto.

El reparto no es del todo coincidente con el del Teatro de la Zarzuela en el 92: Richard van Allan repite su Don Jerónimo, pero Felicity Palmer cede el papel que da título a la obra a Claire Powell. Tampoco figuran Sharon Cooper como Luisa –que en la grabación es encarnada por Susannah Glanville–, ni Anne Mason como Clara –aquí Ann Taylor Morley–; los galanes, Don Antonio y Don Fernando, son ahora Neil Archer y Adrian Clarke, y el burlado Isaac es en el registro Eric Roberts. La edición es, como en las representaciones de Madrid, la meticulosamente preparada por David Drew en 1991.

Lo más significativo de esta producción, sin duda uno de los acontecimientos de la campaña venidera y cuya importancia es similar a la de la recuperación de las óperas de Berthold Goldschmidt –que tanto apreció a Gerhard–, radica en el hecho de que, por fin, nuestro *gerbardiano* históricamente más conspicuo, Antoni Ros-Marbà, que no pudo ver realizada su aspiración de llevar al disco las *Sinfonías* del maestro de Valls, va a ver reconocida su entrega de lustros a esta música con la publicación de esa joya artística que es la ópera del maestro español basada en la comedia de Sheridan.

EL ARTISTA Y SUS DERECHOS

La noticia saltó a la prensa –y en esta ocasión no sólo la musical– en el mes de marzo: Claudio Abbado procedía por vía legal contra su propia compañía de discos, Deutsche Grammophon (o mejor, una de sus dos compañías de discos, porque los discos que Sony publica del maestro milanés no se hacen por inclinación filantrópica). El motivo: pues una no corta historia, que procedemos a narrarles.

Abbado y su orquesta, la Filarmónica de Berlín (o mejor, una de sus orquestas, porque el artista sigue siendo titular fundador de la Orquesta Juvenil Gustav Mahler –que de rebote tiene mucho que ver en todo esto, como ya se reseñará– y Consejero Artístico de la Orquesta de Cámara de Europa), iban a realizar –bueno, la realizaron– una gira de conciertos por Francia, llevando en repertorio música de Mahler; y la filial francesa de DG, habida cuenta de que el grupo Polygram galo no había editado en la pasada campaña el CD *Mahler-Adagietto* que produjera Philips, colectando movimientos lentos de las *Sinfonías* mahlerianas (la misma idea del *Mahler íntimo* que realizara, pero aquí con el punto a favor de que las grabaciones fueran *ex novo*, la Sinfónica de RTVE y Sergiu Comissiona para RTVE Música), decidió aprovechar el filón del *Adagio Karajan* con un nuevo disco, *Mahler Adagio Abbado*. La Deutsche parisina consultó a su casa madre de Hamburgo y recibió autorización para producir el disco en cuestión, de acuerdo con la interpretación dada a los contratos entre Abbado y DG.

Pero aquí surge la reacción teóricamente inesperada: al conocer el contenido del compacto, Abbado monta en cólera, rechaza la supuesta permisividad de sus contratos, anuncia en público comunicado que la empresa editora de sus discos no tiene derecho a *fragmentar* sus interpretaciones ofreciéndolas troceadas y advierte que perseguirá la difusión del citado *Mahler Adagio Abbado* mediante acción legal contra la propia DG ante los tribunales franceses. El *rebote* del milanés pilla por sorpresa a la dirección de la firma alemana, que decide, inicialmente, no hacer ningún comunicado de respuesta, a pesar de que, cumpliendo lo augurado, Abbado insta la intervención procesal a través de sus abogados a las 24 horas del anuncio en cuestión.

¿Qué es lo que Claudio Abbado está planteando con tan belicosa actitud? Pues una cuestión nada trivial, y es el derecho del artista –*su* derecho, en este caso– a ser consultado por su compañía de discos a la hora de utilizar el material que graba para la firma, es decir, no sólo el respeto a sus derechos industriales o financieros, sino el derecho a la opción sobre el uso que a su trabajo –los discos, o, para mayor precisión, los *Masters* grabados– se destina.

El contencioso se resuelve el 28 de marzo, con una reunión *en la cumbre* entre Abbado y el nuevo presidente de DG –Gian Franco Regulla, amigo del milanés, ha dejado tal cargo en diciembre–, el germano Karsten Witt. En ese encuentro se decide «zanjar la disputa» sobre el CD de la discordia, y el pulso que el director de orquesta le ha echado a su compañía termina con obvia victoria del maestro italiano. La empresa, en primer lugar, se disculpa con el músico –«Karsten Witt expresó su pesar por el malentendido surgido», señala el comunicado oficial de DG–, y a renglón seguido hace saber que «Polygram Francia ha retirado el CD del mercado». Abbado, lógicamente, declara que ha dado órdenes a sus abogados en París para que abandonen el pleito. Pero, estrambote de clausura, las dos partes, Abbado y DG «anunciaron que harían donación a la Orquesta Juvenil «Gustav Mahler» de los beneficios hasta ahora obtenidos por la venta del disco en cuestión». El comunicado concluye con una nota maravillosamente peregrina, que la reunión se aprovechó para renovar los lazos contractuales entre Abbado y la compañía discográfica.



Claudio Abbado RAFA MARTÍN

¿Pueden sacarse conclusiones de todo lo expuesto? Sí, muchísimas, tantas que habrá que reservar algunas para números posteriores de esta revista, pero algunas, yendo de lo jocundo a lo serio, parecen inmediatas, como el posible destino del responsable de DG Francia a la sucursal de la firma en Reykjavit o Paramaribo, o como la patente invulnerabilidad que Abbado acaba de lograr, no sólo ante DG, sino ante Sony o cualquier otra empresa que utilice o haya utilizado sus servicios musicales.

También queda, como telón de fondo, una reflexión, posiblemente cruel, pero insoslayable. Pese a la autorización de toda una Eliette von Karajan para un *Adagio Karajan* –por poner un ejemplo de la misma compañía–, que además vende miles de ejemplares y enriquece –aún más– a empresa editora y herederos legales, ¿cómo no preguntarse si el propio Karajan habría aceptado lo que Abbado ha condenado con enojo bíblico, esto es, la publicación *fragmentada* o *troceada* de sus interpretaciones fonográficas de obras completas? Algunos contestarán enseguida que sí, que por amor al dinero habría pasado por donde falta hiciera. Pero la duda queda: no parece que, al final de su vida, el mítico director necesitara en exceso acrecentar su cuenta bancaria. Y la cuestión de fondo queda incólume: desde luego nadie le preguntó si le parecía bien o mal, porque ya estaba en la otra orilla de la Laguna Estigia. Con lo que muchos nos podemos interpelar, al lado de Abbado, si, aunque sea legítimo obtener lucro por medios legales, es ético hacerlo sin consultar al *agente lucrador*, en este caso el artista que coadyuva a la venta de los discos. Y digo *coadyuva* porque, quiero creerlo así, el otro *ayudante* en tal fin es el compositor, en este caso Mahler, aunque a éste parece que le han preguntado aún menos qué pensaba de la venta por movimientos de sus obras.

José Luis Pérez de Arteaga

ÚLTIMO TANGO EN MADRID

Pudo haber sido en París, aunque –si tal– la música no habría sido entonces de Gardel o de Piazzola, sino de Gato Barbieri, por aquello de la fidelidad de Bertoluzzi. Pero fue en Madrid donde, diez días después de la demostración parisina, Daniel Barenboim presentó *Mi Buenos Aires querido*, el disco de «tangos entre amigos» que grabara el pasado mes de octubre en su Argentina natal. Y ese día, lunes 6 de mayo, el Salón de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid, convertido al tiempo en *Kabarett* y *Set* de televisión, sí que parecía filmado por Vittorio Storaro.

Gracias al esfuerzo del equipo de clásico de Warner –porque el lanzamiento del CD se ha hecho desde dicha división de la firma, con Angel Romero y Pilar García Pérez a la cabeza–, allí estuvo el «todo Madrid», para oír a Barenboim, y para descubrir a ese portento de bandoneonista que es Rodolfo Mederos (*¿Habrá otro, entre sí decía, / mejor al bandoneón?*), junto al espectacular contrabajista Héctor Console. Antes de la actuación, que recogió una amplia selección del registro, los tres músicos, en rueda de prensa, narraron las circunstancias de su encuentro, durante los recitales de Barenboim en el Teatro Colón bonaerense del pasado 1995. Fue el propio pianista y director, nacido en la capital porteña en 1942, quien quiso evocar los días de su infancia –cuando Carlos Gardel era mi ídolo– a través de la música más popular de aquellos años, «retomándola» con otros instrumentistas que cultivaran el universo del tango. Bastaron cuatro días para que, a través de un viejo amigo de Barenboim, José Carli, el *grupo* se conociera, intimara y *rodara* un repertorio en apariencia insólito para los seguidores habituales del maestro argentino. El disco se grabó en un día, el domingo 1 de octubre del 95, y Barenboim no ocultaba su satisfacción ante los resultados. Música de Gardel, sí, la pieza que da título al disco y *El día que me quieras*, y también de Astor Piazzola, de Horacio Salgán, de Troilo y de Resta, pero también –inevitable recurrencia del pianista al repertorio («más») clásico– Alberto Ginastera, con esa maravilla de entronque popular –una zamba– que es la *Danza de la moza donosa*.

Y mientras suenan los «tangos de Barenboim» –que así he oído ya mentar al CD en cuestión–, llega la noticia, diferente compañía de discos, de que María João Pires ha completado su grabación de los *Nocturnos* de Chopin para Deutsche Grammophon. Música diversa (riqueza de la diversidad) para intérpretes extraordinarios.

LA PAREJA DE MODA



Pues no, por una vez no se trata de Melanie y Antonio, sino de Angela y Roberto. O sea, el matrimonio –no sólo artístico, también la vida real, se casaron en Nueva York esta primavera durante las representaciones de *La bohème*– formado por la soprano rumana Angela Gheorghiu –la Violetta de *La traviata* de Solti, en Decca– y el tenor italiano Roberto Alagna, el Alfredo de *La traviata* de Muti y el Duque de Mantua en el *Rigoletto* del mismo maestro, grabaciones ambas de Sony–. Pero ahora los recién casados, que acaban de publicar en EMI un disco de dúos operísticos (amorosos, inflamados), de portada indescriptible, afrontan el dilema de sus diferentes contratos discográficos.

Y es que, bromas aparte con la pareja a la que en Inglaterra denominan «los Taylor y Burton de la ópera», y que son, juntos o por separado, dos estupendos cantantes, Angela Gheorghiu, casi a la vez que Renée Fleming, ha firmado un contrato de exclusividad con Decca, en tanto que Alagna ha hecho lo propio con la EMI. En cualquier caso, la primera de estas empresas ha decidido que en tres de las óperas que Gheorghiu debe llevar al disco, su *partenaire* será Alagna, exactamente en *Bohème* –la ópera de la boda–, *Elisir d'amore* y *Fausto*.

LOS CHECOS VUELVEN A CHANDOS



Jirí Belohlávek

En el número anterior comentábamos la salida-dimisión de Gerd Albrecht de la Filarmónica Checa y el regreso al conjunto de Jirí Belohlávek, añadiendo que acaso fueran orquesta y director a renovar los lazos contractuales que los unieron en el pasado con la firma británica Chandos. Pues dicho y hecho, porque Belohlávek y los músicos de Praga han grabado ya un nuevo disco para el sello en cuestión, con obras de Paul Hindemith, la tan habitual *Sinfonía «Matías el pintor»*, la menos frecuente *Música de concierto para metal y cuerdas* y el raramente interpretado *Concierto para viento, arpa y orquesta*.

Registro que va a coincidir en su publicación con una importante reedición –en Occidente primicia– de Eterna en el sello Berlín, que recoge todas las *Sinfonías* de Hindemith –o sea, la ya citada *Mathis der Maler*, la *Sinfonía en mi bemol mayor*, la *Sinfonía Serena* y la *Harmonie der Welt*– en traducción de la Filarmónica de Dresde y Herbert Kegel, en una de las mejores producciones que realizara la compañía de la antigua República Democrática Alemana.

WEBERN, KRASNER Y EL «CONCIERTO ANGÉLICO»

Se han cumplido, el pasado 18 de abril, 60 años del estreno del *Concierto para violín* de Alban Berg, que se diera a conocer en Barcelona, el 19 de abril de 1936, en sesión protagonizada por el peticionario de la partitura, el violinista ruso-americano Louis Krasner. Como es bien sabido, Berg aceptó el encargo de Krasner –que, años después, estrenaría también el *Concierto para violín* de Schönberg–, interrumpiendo la composición de su ópera *Lulu*, incitado –entre otras razones– por el fallecimiento a los 18 años de edad de Manon Gropius, hija del fundador de la Bauhaus y de Alma Schindler-Mahler, de ahí el bien conocido subtítulo del que iba a ser uno de los más señeros –si no *el más señero*– conciertos violinísticos de la centuria, *«a la memoria de un ángel»*.

La inesperada muerte del propio Berg, el día de Navidad de 1935, precipitó el estreno de la obra, originariamente concertado para el Festival de la SIMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea) de 1937: el comité de la organización rogó a Krasner que el estreno se adelantara al festival del 36, que debía celebrarse en Barcelona. Es el propio instrumentista quien, en el disco que se reseña, relata pormenorizadamente las circunstancias del acto. Encargado Anton Webern, condiscípulo y amigo de Berg, de dirigir el estreno, es él quien persuade a Krasner de la necesidad de rendir ese tributo y homenaje inmediato al artista fallecido.

A partir de ese punto, la narración de Krasner es detallada. Cuando llega a Viena, los directivos de la SIMC le comunican que Webern ha cambiado de idea y ya no quiere dirigir la obra de Berg, a causa de las implicaciones personales que advierte en la partitura de su amigo muerto. Krasner acude a visitar a Webern, a su casa de Mödling, y en el curso de una larga conversación consigue persuadirlo de que acuda a Barcelona y presente la obra bajo su dirección. Webern pone como condición que el violinista debe acompañarle en el viaje hasta la Ciudad Condal, para que puedan ir comentando la pieza en el trayecto. Largo, por otra parte, periplo en tren, que finalmente deja a los dos músicos en Barcelona a una semana del concierto.

Comienzan los ensayos con la Orquesta «Pablo Casals» y los problemas son patentes para Louis Krasner desde el primer tanteo: Webern, en alemán, lengua desconocida para la casi totalidad de la formación, se dedica a analizar la pieza compás a compás, y al término de la primera sesión apenas se ha pasado de la primera página. De manera similar transcurre el segundo ensayo, a pesar de que Krasner pide primero e implora después a Webern que, al menos una vez, pasen (lean) la obra completa con la orquesta. Llega el ensayo general y al término del mismo apenas se ha alcanzado la página 5 de las casi 80 que conforman la obra. Krasner está al borde de la desesperación, pero quien se halla dominado por la angustia es Anton Webern, que se encierra en su habitación del hotel y no quiere ver a nadie. Falta sólo un día para el estreno del *Concierto de violín* de Berg y todo parece indicar que será necesario cancelar el mismo. Interviene Ernst Krenek como mediador, y, finalmente, Webern accede a ver a los directivos de la SIMC y a Kresner, y sugiere una salida de emergencia: que se proponga a Hermann Scherchen que ensaya otros conciertos del mismo festival, que se haga cargo del estreno *in extremis*. Se habla con Scherchen, que acepta el temible reto, y que se plantea preparar la obra con Krasner y la orquesta en una hora, durante la mañana del concierto. Aquí el violinista no vacila en su admiración ferviente ante el casi milagroso trabajo de Scherchen, que salva la situación y encauza en un tiempo record lo que ya parecía irreparable. Esa noche se da a conocer la obra, con entregada labor de Krasner, de la orquesta y, ciertamente, de su improvisado director, y la emoción se apodera de los asistentes ante la obra de Berg: sólo cuando Scherchen eleva del atril la partitura estallan las ovaciones, incontenibles.



Pasan quince días y Krasner acude a Londres, para dar la segunda interpretación de la obra, en concierto que la BBC ha organizado, con su propia orquesta, como homenaje a la memoria de Berg; también aquí se ha recabado el concurso de Webern en la dirección, y aunque Krasner teme que el músico pueda cancelar nuevamente su actuación, esta vez el autor de *Das Augenlicht* no falta a la cita. Webern conoce bien a los músicos de la Sinfónica de la BBC, con los que ha trabajado desde 1929 y a los que ya ha dirigido en ocho ocasiones, con programas de su propia música o con obras tan densas como la *Cuarta Sinfonía* de Mahler o la *Séptima* de Bruckner. Los ensayos transcurren sin incidentes, con un Webern que motiva espiritualmente a los instrumentistas ingleses en el homenaje al amigo desaparecido –Krasner no oculta su mayor simpatía, comprensible, hacia los músicos londinenses, a los que considera «en otro nivel de conocimiento y experiencia» respecto de la orquesta de Casals, lo cual, en relación a la música entonces contemporánea, puede que fuera veraz–, y el violinista, acerca de la actuación de aquel 1 de mayo del 36, afirma que en ella «Webern se convirtió en Berg». Esta es la interpretación que en 1991 publicara el sello fonográfico norteamericano Continuum, a partir de la grabación en acetato conservada por el propio Louis Krasner.

La grabación de la emisora inglesa dista de ser óptima, pero testimonialmente es de un valor incalculable. El *añadido* –desde luego no complemento, pues es tan preciado como el *Concierto* mismo– de la *Suite lírica* en la que fuera primera grabación de la obra, debida al legendario Cuarteto Galimir, confiere a este registro una entidad especialísima, la de los documentos irreemplazables.

José Luis Pérez de Arteaga

BERG: *Concierto para violín y orquesta (1). Suite lírica (2).* **Louis Krasner, violín. Orquesta Sinfónica de la BBC. Director: Anton Webern (Concierto del 1 de mayo de 1936) (1). Cuarteto Galimir. (Grabación de 1936). CONTINUUM RECORDS SBT 1004 (1991). 57'27". Grabación: (1) BBC, Concert Hall, Broadcasting House, 1936 (2). No se indica. Productores: No se indican. Ingeniero de sonido: No se indica. Reprocesado de las grabaciones originales y edición digital: Richard C. Burntl. Productor de la edición en CD: Lewis Foreman. Distribuidor: Diverdi.**

LOS CAMINOS DEL GENIO



Frente a exhumaciones de obras nunca bien consideradas por sus autores, de borradores luego corregidos y convenientemente catalogados, de primeras versiones desechadas aunque queridas, las opiniones siempre divergen entre quienes consideran que el creador acaba por deber *entregarlo todo a una* posteridad a la que no asiste y los que piensan que el respeto está por encima de la curiosidad. La cuestión está en saber si lo oculto merecía realmente la traición a los deseos de su autor, lo que en todo caso será siempre una actitud cínica, pues quién si no él para decidirlo, y además ya lo hizo. Lo que ocurre es que cuesta renunciar a conocer ese secreto.

La *Quinta Sinfonía* y *En Saga* de *Sibelius fueron estrenadas en sus redacciones* iniciales, respectivamente, en 1915 y 1893. La sinfonía alcanzó su versión definitiva en 1919 –con leves añadidos a la redacción de 1916–, interpretándose después sólo una vez su versión original, en 1970, bajo la dirección de Jorma Panula. *En Saga* se estrenará en su versión definitiva en 1902.

Bis nos propone ahora la escucha de las dos versiones originales, nunca editadas. ¿Añade algo la empresa a nuestro conocimiento de la obra de Sibelius? Francamente, creo que sí, pues las dos composiciones varían lo *suficiente entre sus estados inicial* y definitivo como para mostrarse significativamente distintas y no deja de resultar fascinante el seguimiento de las soluciones adoptadas por Sibelius en su trabajo de ajuste, de consolidación de su propio estilo. La versión original de la *Quinta* nos sitúa cerca del universo de la *Cuarta*, comenzando su primer tiempo con la que sería después segunda frase del primer tema del mismo. El resto de los temas se plantean y desarrollan de un modo más lírico, más misterioso pero menos intenso que en la versión final. La orquesta fluye en una divagación entre *inquietante, idílica y algo desmañada*, en un ir y venir de las células temáticas, menos fijadas que en la partitura que conocemos. El segundo tiempo es clara continuación del primero y se justifica así su fusión en la versión de 1916-19. En la de 1915 no aparece la *genial, prodigiosa transición del Tempo* molto moderato al Allegro moderato, pero ya es magnífica la preparación del clímax final que se cierra, sin embargo, de manera un poco abrupta. En el tercer movimiento, de estructura muy semejante al definitivo pero de distinto tejido armónico, todo está menos definido, con los pedales del metal volviéndonos a la *Cuarta*. Las trompas añadidas a la coda son de excelente efecto. El comienzo del final es muy semejante al de la versión 1916-19, pero el segundo tema es aquí de nuevo demasiado divagatorio –el movimiento dura cinco minutos *más– hasta asemejarse a un motto* perpetuo, punteado con detalles como una inquietante llamada del metal. Todo se desarrolla generosamente en un juego de disolución y recrecimiento hasta la amplia, morosa y sin embargo suficientemente tensa preparación de la coda, en la que se pierde algo de ardor en un final en el que los seis acordes definitivos son ahora cinco a cargo de los metales pero sostenidos por las cuerdas, sin el efecto, nuevamente genial, de la versión definitiva. En el conjunto de ésta, Sibelius concentra mucho mejor las líneas de fuerza del discurso, lo hace más coherente despojándole de reiteraciones y le dota de *una intensidad, de una* grandeza, de una brillante solidez que no posee el original. No cabe duda que acertó con los cambios.

En Saga es en su primera versión más poema sinfónico, aun embridado en una forma sonata suficientemente libre. La redacción es menos férrea en lo expresivo pero también menos cerrada en sí misma, sin esa tensión cuyos argumentos mayores se reconocen mejor en la versión *de 1902. También los desarrollos son* aquí más largos –la pieza dura cinco minutos más en el original– y en general tenemos la sensación de estar más cerca del Sibelius de *Kullervo* que del más maduro de la *Segunda Sinfonía*, coetánea de la versión definitiva.

Las buenas prestaciones de Osmo Vänskä y la Sinfónica de Lahti son suficientes, y honradas, pero una orquesta con más facundia –debilidad aquí en las cuerdas, por ejemplo– y un director de mayor impulso nos hubieran servido mejor a la hora de calibrar estas primeras redacciones. Vänskä anda con cuidado, juega la *carga de navegar por el manuscrito*, no del hecho consumado, y eso puede honrarle, pero seguramente habría hecho falta un poco más de decisión en las zonas de la *Quinta* que lo requieren y una dramatización del argumento que se echa de menos en *En Saga*. Tampoco puede uno dejar de pensar en que quizá hubiera sido más interesante dejar *En Saga* para otro momento y haber unido en el mismo disco las versiones original y definitiva de la *Quinta*, tal y como Bis hizo en su día con el *Concierto para violín*, facilitando así la comparación entre las dos redacciones. Eso o haber *incluido las cuatro en un álbum* de dos CDs.

SIBELIUS: *Sinfonía nº 5 en mi bemol mayor, Op. 82 (versión original de 1915). En Saga, Op. 9 (versión original de 1892).* **Orquesta Sinfónica de Lahti. Director: Osmo Vänskä. BIS 800. *DDD*. 58'05". Grabación: Lahti, V/1995. Productor: Robert Suff. Ingeniero: Ingo Petry. Distribuidor: Diverdi.**

Luis Suñén

BEETHOVEN INCIDENTAL

Llegan a nuestro mercado tres discos que incluyen una serie de obras de Beethoven que, con la relativa excepción de *Egmont*, son para casi todo el mundo ilustres desconocidas. Músicas incidentales, nacidas con motivo de una festividad o una celebración que nos acercan al creador más convencional.

La música para *La consagración de la casa* o *del hogar* (*Die Weihe des Hauses*) nació con ocasión de la reapertura del Teatro Josephstadt de Viena en 1822. Se encargó la partitura a Beethoven que ya había participado en 1811 en la inauguración del Teatro Real de Pest con dos obras incidentales sobre textos de Kotzebue: *El rey Esteban op. 117* y *Las ruinas de Atenas op. 113*. El compositor, sobre un texto convenientemente retocado por Carl Meisl, utilizó la música de la segunda, constituida por una obertura y ocho números. Redactó una nueva obertura, una pieza magnífica, haendeliana y contrapuntística, de gran amplitud sinfónica, que se interpreta siempre por separado y que lleva el número *124* de opus, y un nuevo y espléndido coro con soprano solista, *Wo sich die Pulse jugendlich jagen*, que Beethoven no incluyó en su catálogo (*WoO 98*), y retocó ligeramente otros números, como el *6*, Marcha con coro *Schmückt die Altäre* (*op. 114*). El resultado es una partitura variada, colorista, irregular y bastante tópica, cuyos números más conocidos son el Coro de derviches y la Marcha turca, y que se escucha con agrado; sobre todo si se ofrece en una interpretación tan cuidada y contrastada, llena de ese brío y de esa energía tan propios del compositor, como la que nos sirve Abbado, con unos conjuntos afinados, empastados y de rotunda sonoridad. Muy bien el rocoso Terfel en sus solos y no tan bien McNair, que, sin hacer nada feo, nos empalaga un poco con su canto trémulo y aniñado, su timbre blanquecino y su emisión fija. Los mismos intérpretes concurren en los cuatro números de la música incidental para el drama de Duncker *Leonore Probaska WoO 96*, de 1815. La figura de esta mujer guerrera es evocada, con gracia por el compositor a través de un coro de soldados *a cappella*, una canción con arpa, un melodrama con armónica de cristal y una marcha fúnebre (una orquestación del tercer movimiento de la *Sonata para piano nº 26*).

Varias de estas piezas aparecen en la muy interesante grabación dirigida por el suizo Rickenbacher, un músico solvente y puntilloso: el coro *WoO 98* –que encuentra aquí una traducción más serena, pausada y *maestosa* (como viene señalado en la partitura)–, y las cuatro de *Leonore Probaska*, que presenta también *tempi* más retenidos, sobre todo en el coro de guerreros, y que cuenta con una recitadora –para el melólogo– más expresiva. Muy plausibles interpretaciones asimismo de las otras páginas, con una orquesta no tan buena como la Filarmónica berlinesa, pero de calidad indiscutible, y con idéntico coro, que muestra también su empaste y clase. *Mar en calma* y *viaje feliz op. 112*, sobre dos poemas de Goethe que recogen sendos aspectos de la mar, presenta toda la delicadeza lírico-descriptiva necesaria, lo mismo que el *Bundeslied* (*Canto de solidaridad*) *op. 122*, de 1822, igualmente con texto de Goethe, entraña las convenientes dosis de viveza, donosura y aire popular con sus incisivos vientos, y las dos versiones (de las tres que escribió Beethoven) de la *Opferlied (Canto de sacrificio), op. 121 a* y *b*, de 1824, procedentes del lied con piano *WoO 126*, sobre poema de Mathison, una para coro y orquesta y otra con el añadido de una soprano, poseen el sabor ceremonial exigido. Rarezas aún mayores son la *Marcha triunfal* para el drama *Tarpeja* de Kuffner, de 1813, *WoO 2a* (no se incluye en el disco la *Introducción* a este drama, *WoO 2b*), y las dos *Marchas militares WoO 18* y *19*, de 1809 y 1810; páginas con escasas cualidades musicales. Un aplauso para la soprano Bodi Arnesen, lírica como McNair, pero de timbre más grato y carnoso y de línea de canto más natural.

Las calidades interpretativas comentadas hasta aquí sufren una importante merma en el disco de Arkadia, donde se nos brinda una versión de la música incidental de *Egmont* menos que mediana. Los nueve números de esta página, no llegan a recibir el impulso, el tono de exaltación patriótica, el dramatismo y el aire jubiloso que, sucesivamente, los caracteriza, por la falta de redondez, de belleza sonora y de justeza de afinación y de ataque de una orquesta pobretona y seca y por demérito de una batuta inadecuada por su falta de brío y de variedad. No hay narrador, ni siquiera para el soliviantado melodrama final, lo que deja coja a la música. La soprano Marisa Vitali posee una voz gutural y relativamente colocada, con irregularidades de afinación. Ella y Ernesto Palacio, en un campo en el que su lírico y un tanto desguarnecido instrumento no se encuentra muy a gusto, cantan luego cuatro páginas vocales con orquesta del Beethoven menos difundido: dos arias de interpolación, una por voz, para la ópera *La bella zapatera* de Umlauf, con letra de Stephanie, *WoO 91*, un dueto con texto de Metastasio, *Ne' giorni tuoi felici, WoO 93*, y un aria para soprano sobre el poema anónimo *Primo amore piacer del ciel, WoO 92*, larga y morosa, pero con interesantes apuntes melódicos.

Arturo Reverter



BEETHOVEN: *Die Weihe des Hauses. Leonore Probaska.* **Sylvia McNair, soprano; Bryn Terfel, barítono. Bruno Ganz y Karoline Eicchorn, recitadores. Marie-Pierre Langlamet, arpa. Sascha Reckert, armónica de cristal. Coro de la Radio de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Claudio Abbado. DEUTSCHE GRAMMOPHON 447 748-2. DDD. 62'58". Grabaciones: Berlín, IX/1993, II y XII/1994. Productores: Arend Prohmann, Hans Bernhard Bätzing.**

Meeresstille und glückliche Fahrt, Opferlied 1 y 2. Bundeslied. Wo sich die Pulse jugendlich jagen. Música para el drama Leonore Probaska. Marcha triunfal. Dos marchas. **Bodil Arnesen, soprano; Helha Lehner, recitadora; Renate Erxleben, arpa; Konstantin Restle, armónica de cristal. Coro de la Radio de Berlín. Director: Karl Anton Rickenbacher. KOCH SCHWANN 3-1485-2. DDD. 54'56". Grabación: Berlín, X/1994. Productor: Lothar Hübner.**

Egmont. ***Arias y dueto para soprano y tenor.*** **Marisa Vitali, soprano; Ernesto Palacio, tenor. Orquesta I Pomeriggi Musicali. Director: Massimo de Bernart. ARKADIA 153.1. DDD. 66'25". Grabación: Milán, IV/1994. Productor e ingeniero: Antonio Scanuzzo. Distribuidor: Diverdi.**

JOCHUM III

Es posible que la sorpresa discográfica del *año Bruckner* sea la edición por Tahra de un tercer ciclo sinfónico Jochum. «¿La sorpresa otro ciclo Jochum?», dirá más de uno abriendo mucho los ojos, sobre todo si el asombrado milita entre quienes niegan a Eugen Jochum (1902-1987) la cualidad de primerísima batuta brucknerìana. Pues, sí. Si sorpresa es la acción y efecto de coger desprevenido y también la de conmover, suspender o maravillar con algo imprevisto, ambas acepciones son aplicables –como se verá– al curioso caso.



Eugen y Georg-Ludwig Jochum

René Trémine, editor y comentarista del álbum, señala que su interés es triple: «a) reunir a los dos hermanos en el mismo homenaje; b) *restaurar* el arte del menor mediante la publicación de archivos inéditos; c) dar a conocer las grabaciones del mayor *en vivo*, igualmente inéditas, con la soberbia Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam (sólo está disponible, con el sello Philips, el famoso registro de la *Quinta*, obtenido durante un concierto en la Basílica de Ottobeuren)». En realidad, el propósito inicial –Trémine también lo revela– era recuperar un ciclo completo con Georg-Ludwig Jochum (1910-1970), pero las cintas con algunas de las sinfonías –*Séptima*, *Octava*– fueron borradas para nuevos usos. El menor de los Jochum estaba hoy casi olvidado, aunque llegara a ser titular de la Sinfónica de Bamberg y de la Orquesta de la RIAS de Berlín, así que para muchos la sorpresa vendrá dada ya por el mero descubrimiento de su existencia. Belter distribuyó en España la edición Urania de su grabación de la *Sexta* (Orquesta Bruckner de Linz, 1944), muy apreciada, pese al mal prensado, en el páramo brucknerìano de nuestros años cincuenta, y así algunos guardábamos memoria suya. Pero hay más, pues los hermanos Jochum fueron en realidad tres. El mayor de ellos, Otto (1898-1969), es un perfecto desconocido para el *gran público*, aunque en vida fuera el *más* importante, pues no sólo llegó a comandar (1935) toda la Enseñanza Musical Municipal de Augsburgo como sucesor de Albert Greiner, sino que compuso numerosas obras corales espirituales –también dirigía en Augsburgo el Coro que llevó su nombre– y realizó revisiones de más de 400 canciones populares. Téngase en cuenta que Augsburgo fue una de las sedes del cecilianismo y que allí cursaron estudios los tres hermanos.

El padre, Ludwig, maestro en Babenhausen (Suabia Bávara), enseñó a sus hijos los fundamentos de Piano, Órgano, Armonía y Contrapunto, como habría hecho el maestro de San Florián, Anton Bruckner, si Aloisia Bogner le hubiera dado el sí más la consiguiente prole. Bruckner era, pues, para todos ellos, la fuente *espiritual*, también el aire que se respira con total espontaneidad. Por ello, al buen conocedor del estilo de Eugen no le sorprenderá, en la primera acepción, que el concepto, el *tempo*, la estructura y el sonido orquestal sean básicamente los mismos cuando Georg-Ludwig empuña la batuta: la diferencia viene dada por el temperamento del menor, fogoso e impetuoso, que le hace controlar menos los detalles. Así, las tres primeras sinfonías suenan muy vitales; la *Quinta* se atiene al *tempo* distintivo si bien con cierta vehemencia en el Finale; en fin, la *Novena*, registrada en 1954, posee el *desgarro* que caracteriza al registro de Eugen con la Staatskapelle de Dresde, pues ambos hermanos, católicos hasta la médula, sentían latir aquí la duda –mejor, la pregunta angustiada «al buen Dios»– que asalta a muchos creyentes en el tramo final de la vida. Las ediciones utilizadas por Ludwig-Georg son: Nowak (1953) de la versión de Linz; Haas (1938), primer registro mundial completo, aparecido en Urania; J. von Vöss de la revisión Schalk de 1892; *Haas (1935) pero con los once apóstoles* en la coda del Finale; Nowak (1951).

En cuanto a Eugen, que vuelve a poner en atriles las correspondientes ediciones Nowak (1953, 1952, 1954, 1955), pero con platillos en el primer *tutti* del Finale de la *Cuarta*, la culminación percutiva en el Adagio de la *Séptima* y sin las reposiciones opcionales en la *Octava*, diré que, salvo la *Sexta*, ofrece sus más acabadas realizaciones de estas obras tan amadas por él: monumental *Cuarta*, *Séptima* de encendido lirismo, la *Octava* más equilibrada que hoy conocemos entre las suyas, con una orquesta excepcional, esplendorosa acústica y las para mí indiscutibles ventajas del concierto sobre la grabación de estudio cuando el director, como es el caso de nuestro hombre, necesita de la inspiración sostenida en el trance de actuar sin red protectora. Mi leve reserva ante la *Sexta* es su *tempo*, su *severidad* grandiosa, que beneficia al bellísimo Adagio pero resta jovialidad al conjunto de «la más descarada» de las criaturas brucknerianas. Por lo demás, ¿habrá aún quien diga que el Bruckner del gran Jochum es una caprichosa antigualla? Por supuesto que lo habrá, qué le vamos a hacer. Pero a quienes tan sólo duden ante Jochum III porque ya tienen en su discoteca a Jochum I y Jochum II, *les animaré con la última* sorpresa: Tahra hace un juego de manos, ofrece los nueve CD por el importe de cuatro, y así cada disco sale a 1.022 pts. ¡Jochum III casi a precio tentador para Nadir Madriles! Con tres versiones de referencia y el alto interés general de la edición, una verdadera ganga.

Angel Fernando Mayo

BRUCKNER: *Centenario de Bruckner. Las nueve Sinfonías. Sinfonías nºs 4, 6, 7 y 8.* **Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Eugen Jochum (1975, 1980, 1970, 1984).** *Sinfonías nºs 1, 2, 3, 5 y 9.* **Orquesta de la RIAS de Berlín (1 y 9). Orquesta Bruckner de Linz (2 y 5). Orquesta de la Radio de Stuttgart (3). Director: Georg-Ludwig Jochum (1956, 1944, 1964, 1944, 1954). 9 CD TAHRA 162-70. Distribuidor: Diverdi.**

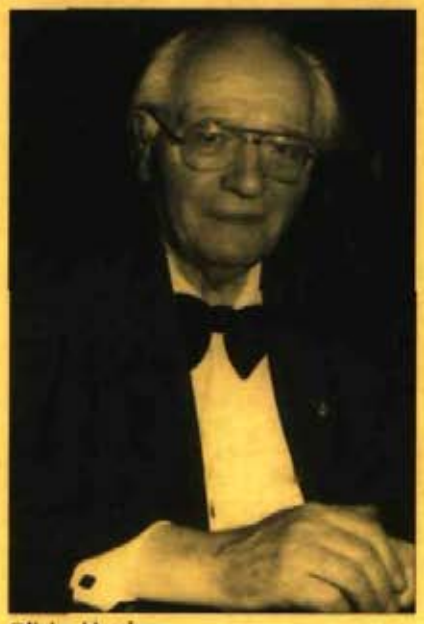
ALREDEDOR DE LA EUCARISTÍA

Aunque no de manera continua y permanente, Olivier Messiaen (1908-1992) le confió al órgano algunas de sus composiciones de mayor envergadura. Organista de la Iglesia de la Trinité de París desde su más tierna juventud hasta su fallecimiento, el órgano ha sido el instrumento con el que más se ha expresado el Messiaen intérprete. Messiaen sirvió a Dios como músico; esto es, enseñando, componiendo y tocando en la Trinité. Su trabajo en la iglesia era el de un fiel que se une a los demás en la asamblea y el servicio litúrgico. Su labor como compositor era la búsqueda de signos puramente sonoros que tradujeran o evocaran el sentido de la fe y sus misterios.

Misterio: este concepto puede ser clave a la hora de acercarnos a la música de Olivier Messiaen. Misterio en el sentido de iniciación, de acercamiento. En ese sentido es Messiaen un místico, esto es, un practicante de los mistai de la fe católica. No en el sentido de quien se relaciona de manera directa con Dios. Para eso están los puentes que tiende la jerarquía, desde el pontífice máximo que es el Papa.

Junto al órgano, sus otros instrumentos preferidos fueron la orquesta y el piano. Lo que nos lleva a olvidar sus tres ciclos de canciones, su casi solitaria y resplandeciente obra de cámara *Cuarteto para el fin del tiempo*, su única y monumental ópera, *St. François d'Assise*, auténtica dramatización de la experiencia mística (ahora en sus dos sentidos, como demuestran ciertas palabras del pobre de Asís: «La Música y la Poesía me han llevado hacia TI –exclama el pobre de Asís en su tránsito–: por imagen, por símbolo, y por ausencia de Verdad (...) Libérame, embriágame, deslúmbrame en tu exceso de Verdad...» La obra musical de Messiaen se constituye como una traducción sonora del reino de Dios. La música como reino de Dios tiene lugar en toda la obra del compositor de Avignon, pero en el órgano ocupa un lugar no ya privilegiado, sino especial.

Fijémonos en cualquier ciclo organístico de nuestro músico. Por ejemplo, el primero, *La Natividad del Señor*. Son nueve meditaciones o movimientos que alaban la maternidad de la Virgen, con comentarios sobre el nacimiento espiritual de los cristianos en contraste con el eterno nacimiento del Verbo, hecho carne en la Natividad. Más ilustraciones sobre los humildes pastores, los esplendorosos ángeles y los solemnes Magos, con evocaciones del Dios que vivió entre nosotros y también del Dios sufriente. ¿Hay traducción sonora equivalente para estos y otros extremos de la estética de Messiaen? Evidentemente, no. La abstracción de su lenguaje musical se pone al servicio de una confesionalidad, pero en lo espiritual hay un profundo sensualismo que potencia la expresividad y que se desarrolla a lo largo de la obra toda de Messiaen (con claros ejemplos en la *Trilogía* tristanesca). Lo que no hay es equivalencia entre música y fe, entre música e ideología. No se puede apelar al carácter descriptivo, programático o narrativo de la música, porque ésta, en rigor, no existe. Un testimonio del propio Messiaen: «La música, al contrario, no expresa nada directamente. Puede sugerir, suscitar un sentimiento, un estado de ánimo, alcanzar el subconsciente, ampliar las facultades oníricas, y ahí están sus inmensos poderes: mas no puede en modo alguno «decir», informar con precisión». Messiaen convertirá los sonidos en obra de arte que trasciende el logos o se sitúa al margen de él, apoyándolo a su vez por el poder de lo artístico sobre la grandeza de determinadas ideas. Esta música sublime sí puede celebrar el misterio de la Eucaristía, la encarnación del Verbo, la Resurrección de la carne, los pastores de Belén, la Revelación terrible del Apocalipsis o las sutilezas teológicas del Doctor Sutil. Éste será el sentido de la relación entre las obras concretas de Messiaen y los títulos de cada una de ellas o de cada movimiento o pieza que la constituyen: relación, no equivalencia; sugerencia, no reflejo; llamada, no traducción. La escucha de la obra de Messiaen se enriquece y cobra su auténtico sentido con los textos del propio compositor a cada una de sus piezas. Esta edición, que rinde homenaje al gran compositor francés en el órgano que durante tantos años fue el suyo (aunque ahora restaurado pieza por pieza), incluye esos textos imprescindibles.



Olivier Messiaen

¿Hay alguna materia especialmente favorecida entre las que trata Messiaen? Esto es, algún dogma, misterio, sacramento, evocación bíblica o teológica. Tal vez el *Apocalipsis*, es decir, la *Revelación*. Pero, sobre todo, la Eucaristía, que es lo que permite la participación de los fieles en tanto que iguales de la «adoración ante el Cristo invisible, pero verdaderamente presente en el Santísimo Sacramento». La gran serie organística final de Messiaen, compuesta durante varios años, como su más o menos contemporánea *San Francisco de Asís*, se compone de dieciocho piezas alrededor de la Eucaristía. Ahora bien, ¿qué es *El banquete celeste*, compuesta por Messiaen a los veinte años, antes de su compromiso vitalicio con la Trinité, sino un testimonio o una evocación de la Eucaristía (el compositor antepone la siguiente cita del Evangelio de San Juan: «Quien come de mi carne y bebe de mi sangre, permanece en mí y yo en él») mediante un temprano experimento de un modo de transposición limitada, procedimiento progresivamente caro al compositor? La Eucaristía, el sacramento permanente por excelencia (también es permanente la Penitencia, pero ésta tiene un componente de purificación privada que lo limita, mientras que el otro es de exaltación, de participación luminosa de la asamblea de los iguales –ecclesia– en la Adoración de Dios a través del cuerpo de Cristo, y que perfecciona en la reunión de los fieles lo que la Penitencia

MESSIAEN: *Integral de la obra para órgano*. **Jennifer Bate, Jon Gillock, Naji Hakim, Louis Thiry, Thomas Danie Schlee y Hans-Ola Ericsson, al órgano de la Iglesia de la Trinité de París. 7 CD JADE 74321 29491-2. DDD. Grabación: III-IV/1995. Ingeniero: Igor Kirkwood. Distribuidor: BMG.**

era preparación personal, ruptura con la situación de falta tras la Confesión), el que acompaña toda la vida al creyente, está presente en el principio y en el final de la obra organística de Messiaen, además de en momentos concretos de las otras aportaciones.



En medio están esos grandes monumentos que son *La Natividad del Señor*, celebración de la encarnación humana de Cristo; *Los Cuerpos gloriosos*, apoteosis de la Resurrección de la carne; *La Ascensión*, alegría y contemplación por la Ascensión de Cristo a los Cielos; la *Misa de Pentecostés*, o el misterio del Espíritu Santo; el *Libro de Órgano*, siete piezas que resumen la sabiduría organística del compositor cuando iban a cumplirse treinta años de su primer compromiso con la Trinité (incluidos, desgraciadamente, los dolorosos años de guerra); y, en fin, el otro ciclo monumental anterior al de 1984, las *Meditaciones sobre el Misterio de la Santísima Trinidad*, nueve invitaciones a la reflexión teológico-musical del misterio de las tres esencias de un solo Dios. Más otras obras de menor duración, pero semejante alcance, como el *Díptico* que opone vida terrenal y Paraíso, la *Aparición de la Iglesia Eterna* y el *Versículo para la Fiesta de la Consagración*. Están presentes el Evangelio, Santo Tomás, los pájaros, los modos de transposición limitada, el canto llano... y muchos otros componentes del espíritu, el color y la línea de este compositor que creó un mundo propio inigualable.

Esta edición, ambiciosa en lo que abarca y en sus objetivos artísticos, está protagonizada por seis organistas que trabajaron con Messiaen (ver detalle en la página anterior). El espíritu y la letra, la traducción de una dialéctica expresiva de lo celestial (a lo que tiende, definido e inefable al tiempo) y lo terrenal (los sonidos que expresan a aquél), el sentido y la sugerencia, el espíritu todo de ese testimonio de Dios en sonidos, está presente en seis magistrales organistas que bebieron en el hontanar del venerable maestro. Uno de ellos, Ericsson, uno de los pocos organistas que tiene en dedos ese magno testamento que es el *Libro del Santísimo Sacramento*, ya había grabado una integral Messiaen para Bis. Jade, que ya ha dado a conocer en primicia alguna de las obras finales de Messiaen (como *Éclairs sur l'Au-Delà*, Antoni Witt), puede sentirse orgullosa de esta nueva aportación a la causa del maestro a partir de ese encuentro parisiense de hace ahora un año y que fue algo más que un homenaje.

Santiago Martín Bermúdez

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN
Rellene y envíe este cupón

scherzo

c/ Marqués de Mondéjar 11, 2º D - 28028 MADRID
Tel. 356 76 22 - Fax 726 18 64

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO (1) por períodos renovables de un año natural (10 números), cuyo importe (2) abonaré de la siguiente forma:

- ❑ Transferencia bancaria a la c/c 0049 1805 41 2810016711 del BCH, a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.A.
- ❑ Cheque bancario a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.A.
- ❑ Giro postal.
- ❑ VISA. Nº Tarjeta ..... Fecha caducidad ..... Firma .....

(1) La suscripción se dará de alta a partir del mes siguiente a la recepción de este envío.
(2) El importe de la suscripción será de 6.750 ptas. para España. Para Europa 9.000 ptas. por correo ordinario y 11.000 ptas. por avión. Para América, 10.000 ptas. por vía marítima y 15.000 ptas. por avión. Los envíos CERTIFICADOS tendrán un recargo de 1.000 ptas. anuales.

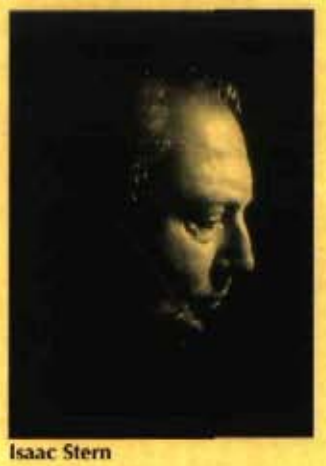
Nombre .....
Domicilio .....
C.P. ..... Población ..... Provincia .....
Teléfonos: ..... / ..... Fax: ..... / .....

Nota: el precio de los números atrasados es de 750 ptas.
NO UTILICE ESTE BOLETÍN PARA LA RENOVACIÓN. SERA AVISADO OPORTUNAMENTE.

STERN Y LA SONATA

Esta entrega de la serie *Isaac Stern, una vida para la música*, está dedicada primordialmente a la sonata para violín y piano, centrándose en las grandes obras del siglo XIX y algunos ejemplos importantes e incluso rarezas del repertorio de nuestra centuria. Y ciertamente parece claro que el violinista centraba sus afinidades estilísticas en las obras que podían ser acompañadas por el teclado moderno, porque el disco con sonatas de Bach, C.P.E. Bach, Haendel y Tartini (con Alexander Zakin al piano) es una muestra de dramatizaciones fuera de contexto.

Lo más significativo del álbum está en las diez *Sonatas* de Beethoven, que cuentan con acompañamientos de Eugene Istomin. Resulta muy interesante la manera de ambos artistas de acometer las obras menores –las tres del *Op. 12*–, sin amaneramientos ni recargándolas, lo que en las siguientes produce resultados magníficos, potenciando páginas como las del *Op. 30*, en especial la *nº 3*. Los movimientos lentos de tales composiciones están muy cantados, secundado el violinista por un entendimiento clasicista del piano. Son precisamente las partituras más difundidas las que acaso no cuenten con versiones tan redondas; así la *Primavera*, muy fresca y lírica en el violín, aparece de sonoridad algo hinchada en el piano. El sonido de la toma se resiente un poco en la *Kreutzer*, cuyo Adagio sostenuto se oye lejano. En tanto que interpretación, lo aquí recogido es de gran altura, destacando el diálogo en las variaciones. Stern no puede evitar que su sonido se vuelva agrio ocasionalmente –Scherzo de la *Op. 30, nº 2*–, o que sus acordes pierdan solidez, pero ello no es obstáculo para la coherencia final de las interpretaciones.


Isaac Stern

Las *Sonatinas* y otras obras schubertianas para violín y piano (pianista: Daniel Barenboim) proponen al intérprete una música en general sencilla, con un teclado muchas veces esquemático. Ambos ejecutantes resuelven este problema confiriendo variedad a sus acercamientos, si bien el sonido de Stern no siempre mantiene una misma línea de calidad (las grabaciones son recientes: 1988). El *Concierto nº 1* de Haydn no encaja con el planteamiento de la entrega, presenta mal sonido y la versión (1947), con Stern a la dirección, dista mucho de la comprensión actual del idioma del clasicismo.

El CD con las *Sonatas* de Brahms (Alexander Zakin al teclado) ofrece una imagen muy romántica del compositor; así, en toda la *Op. 78*, pero sobre todo por el doliente Adagio. Enfoque que tiende a lo melancólico y hasta pesimista, pero que tiene el inconveniente de que aquí el acompañante de Stern no está técnicamente a su nivel.

Mucho más parece que se compenetran ambos músicos en la *Sonata* de Franck, que formalmente está planteada entre la libertad de los recitativos y la estructura bien precisa que les sigue. Lectura ardiente que es de lo más destacado del álbum. A una *Sonata* de Debussy que mira más bien al pasado, le sigue la *Tercera* de Enescu, exótica y orientalista.

Un interés relativo ofrece el CD con sonatas de Hindemith y Bloch (también con Zakin), obras digresivas y áridas, y algo más la de Copland, al menos por encontrarse el autor al piano.

El colorido, la variedad de recursos para la producción del sonido guían la versión de la *Sonata nº 1* de Prokofiev (de nuevo Zakin en el piano). Aquí el teclado se muestra, en su riqueza sonora, en el mismo plano que el instrumento de cuerda. El virtuosismo cede un tanto en la *Segunda*, más madura, tanto por composición como por el acercamiento de Stern.

Las dos *Sonatas* de Bartók –con Zakin– están leídas realizando muchos matices, tal vez de modo global algo débil, sobre todo por lo que concierne a los elementos raciales inscritos en las obras. Con Charles Rosen, Stern desarrolla los microacontecimientos de las *Cuatro Piezas op. 7* de Webern concediendo importancia suma a cada nota.

El inevitable disco de propinas con piano (acompaña Alexander Zakin) tiene un sonido algo defectuoso –las tomas datan de finales de los cuarenta y principios de los cincuenta–, que afecta sobre todo a un teclado que queda en la lejanía, y está confeccionado a base de piezas breves y arreglos. Entre éstos tienen cierto interés el *Canto de Roxana*, perteneciente a la ópera *Rey Roger* de Szymanowski, versión para violín y piano de Kochanski, y seis de las *Siete canciones populares españolas* de Falla, también en adaptación de Kochanski. Desde luego, incluso con estas piececillas Stern era capaz de hacer música.

Enrique Martínez Miura

ISAAC STERN. Violinista. Sonatas de Beethoven, Brahms, Debussy, Franck y otros. Eugene Istomin, Alexander Zakin, Daniel Barenboim, piano. 12 CD SONY SX12K 67196. ADD/DDD. Grabaciones: 1946-1988.

OPERA NATIONAL DE PARIS

Concurso de selección de Artistas Músicos

Cierre de las inscripciones 10 días antes de la fecha del concurso

12 de junio de 1996	1 Puesto de Primer clarinete solo (supersolista)
27 de junio de 1996	1 Puesto de Primer trombón solo (supersolista)
3 de julio de 1996	1 Puesto de Primer oboe solo (supersolista)

Informes e inscripciones
Régie de l'Orchestre - Opéra National de Paris
120, rue de Lyon - 75012 Paris
Tel. : (0733/1) 40 01 18 38 - 40 01 17 54 - Fax : 40 01 18 69

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música

MINISTERIO DE CULTURA

Orquesta y Coro Nacionales de España

Temporada 95/96

Orquesta y Coro Nacionales de España

Concierto **20**

Ciclo II

7, 8, 9 junio 1996

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

CONCIERTO CONMEMORATIVO EN EL XXV ANIVERSARIO DE LA FUNDACIÓN DEL CORO NACIONAL DE ESPAÑA

THEO ALCÁNTARA *director*

Gustav Mahler

Sinfonía núm. 2 en Do menor

"Resurrección"

Junio'96

XVIII Ciclo de Cámara, Polifonía y Órgano

Concierto **23** *Jueves 6 de junio de 1996*

Ciclo A 19:30 horas Sala Sinfónica

Orquesta Clásica de Madrid
Luis Remartínez, director
María Aragón, mezzosoprano

El corregidor y la molinera — *Manuel de Falla*
Sinfonía núm 38. en Re mayor, K 504, "Praga" — *Wolfgang Amadeus Mozart*

Concierto **24** *Jueves 13 de junio de 1996*

Ciclo B 19:30 horas Sala de Cámara

The Hillard Ensemble

Canciones y cuentos. Obras de *Veljo Tormis, Lorenzo da Firenze, Ricardo "Corazón de León", Arvo Pärt, Oswald von Wolkenstein, Paul Robinson, Thomas Ravenscroft, Pierre Passereau, Piero Hellawell, Peteris Vasks* y anónimos españoles, escoceses e italianos.

Concierto **16** *Martes 11 de junio de 1996*

Ciclo B 19:30 horas Sala de Cámara

Dúo Juan Llinares-Luis Rego, violín y piano

Sonata para violín y piano, opus 134 — *Dimitri Shostakovich*
Sonata para violín y piano en Mi mayor — *Paul Hindemith*
Sonata para violín y piano — *Francis Poulenc*

* Esta programación es susceptible de cambios de *última hora. Se recomienda consultar la* cartelera publicada en la prensa diaria.

A Auditorio Nacional de Música
Príncipe de Vergara, 146
Madrid

TEMOR DE DIOS A LA ALEMANA

Recientemente han coincidido en su aparición en el mercado discográfico dos importantísimos registros dedicados a música sacra del barroco alemán. El primero de ellos está centrado en la figura de Johann David Heinichen (1683-1729), un autor al que Reinhard Goebel y sus muchachos del grupo Musica Antiqua Köln ya se habían acercado en otras ocasiones (ver la elogiosa crítica de Rafael Ortega en el núm. de abril de SCHERZO). Este compositor, que fue alumno de Johann Kuhnau en la Escuela de Santo Tomás en Leipzig, supo combinar su educación en la fe luterana con la experiencia adquirida durante sus ocho años de estancia en Italia, resultando de ello una música de un gran colorido y brillantez. Desde su cargo de maestro de capilla en la corte de Dresde fue el ilustrador sonoro del reinado de Augusto el Fuerte, que en 1697 se había convertido al catolicismo para acceder al trono de Polonia. Este monarca se propuso convertir la capital de Sajonia en una nueva ciudad de los dux, trasladando a las aguas del Elba los fastos del Gran Canal, con la silueta de la iglesia de Nuestra Señora, claramente inspirada en la Salute veneciana. El propio director explica que la música sacra de Heinichen provoca la admiración por su belleza, mesura, pureza formal y apropiada vocalidad. En la primera y última de las tres *Lamentaciones de Jeremías*, escritas en 1724, los versos bíblicos están acompañados con una riquísima instrumentación, mientras la segunda se distingue por su extremada sobriedad, polos ambos entre los que oscila toda la música del autor alemán. En el *Oratorio del Santo Sepulcro*, estrenado en Dresde el Viernes Santo del mismo año, justamente cuando en la vecina Leipzig se escuchaba por vez primera la *Pasión según San Juan* de Bach, Heinichen logra una perfecta síntesis entre los estilos alemán, francés e italiano, demostrando una capacidad de invención que en su tiempo le valió el sobrenombre del «Rameau alemán». Junto a estas dos magnas obras también se incluye la cantata *Warum toben die Heiden* (¿Por qué braman los gentiles?), escrita en 1714 para el príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen, un gran aficionado a la música para el que también compuso Bach su *Cantata de la Cruz*, y que vuelve a combinar la gravedad germana de la línea vocal con el colorido instrumental italiano. El doble álbum se completa con diversas composiciones menores, entre ellas la bellísima *Pastoral en la mayor*, ya publicada en el mencionado registro anterior. Reinhard Goebel vive estas partituras con una expresividad contagiosa, resaltando sus sorprendentes efectos dinámicos, como los prehaydnianos *staccati*, y transmite su entusiasmo tanto a su conjunto como a los muy buenos solistas vocales, especialmente la soprano Mechthild Georg y el contratenor Axel Köhler, realmente magnífico. La grabación es extraordinaria, lo que contribuye aún más a convertirlo en un disco esencial para profundizar en este apasionante compositor, y en una publicación que merece aspirar a un premio discográfico en el apartado de música sacra del siglo XVIII. Una auténtica maravilla.



En 1616, Burckhard Grossmann, caballero de la corte de Sajonia, se salvó milagrosamente de una desgracia. Como muestra de su gratitud, este hombre, de una amplia cultura musical y literaria, solicitó a dieciséis compositores de las regiones de Sajonia y Turingia una versión musical del Salmo 116, a partir de la traducción de la Biblia realizada por Lutero. Algunos años después, el noble publicó estas composiciones en una recopilación titulada *Temor del infierno y paz de las almas*, editada en Jena en 1623, ciudad en la que ocupaba precisamente desde 1616 el cargo de administrador de finanzas e impuestos. Más allá del simbolismo numérico propio de la época, el salmo escogido contiene una explícita acción de gracias, y dio como resultado una espléndida colección de piezas sacras. Algunas de ellas ya habían sido editadas por separado, pero el único ejemplar completo no apareció hasta 1981 en Cracovia, procedente de los fondos de la antigua Biblioteca Nacional Prusiana de Berlín, siendo publicado por la Universidad de Harvard en 1994 en una edición crítica sobre la que se apoya esta primera grabación discográfica de la colección. Su audición ofrece la posibilidad de comparar los diferentes tratamientos de un mismo texto por algunos de los mejores músicos de la época, entre los que figuran autores célebres como Schütz, Praetorius o Schein, junto a otros en vías de revalorización (Demantius) o por el momento olvidados (como la dinastía de los Michael), constituyendo una espléndida panorámica del primer barroco alemán. La excelente interpretación (debida a otro estupendo conjunto de la ciudad renana) y la magnífica grabación no hacen sino enriquecer aún más este interesantísimo producto, nacido de las inquietudes de este imaginativo sello en colaboración con diversas emisoras radiofónicas.

Rafael Banús Irusta

HEINICHEN: *Lamentationes Jeremiae prophetae y otras músicas de Pasión*. **Mechthild Georg, soprano; Axel Köhler, contratenor; Jörg Dürmüller, Scot Weir, tenores; Raimund Nolte, bajo. Musica Antiqua Köln. Director: Reinhard Goebel. 2 CD ARCHIV 447 092-2. DDD. 129'12". Grabaciones: Colonia, X/1994 y I/1995. Productores: Arend Prohmann, Wolfgang Mitlehner. Ingenieros: Hans-Peter Schweigmann, Andrew Wedman.**

TEMOR DEL INFIERNO Y PAZ DE LAS ALMAS. 16 motetes sobre el Salmo 116 recopilados por Burkhard Grossmann (1623). Música de Schütz, Demantius, Praetorius, Schein, etc. Gundula Anders, Martina Lins-Reuber, sopranos; Kai wessel, contratenor; Harry van Berne, tenor; Hubert Claessens, bajo. Conjunto vocal de Ansfelden. Musica Fiata Köln. Director: Wolfgang Helbich. 3 CD CPO 999 288-2. DDD. 66'27", 66'43" y 55'54". Grabación: Palacio de Crossen (Alemania), VIII/1994. Productor: Rainer Paschy. Ingeniero: Rolf Flieger. Distribuidor: Diverdi.

Art et MUSIQUE

Temporada 96/97

Artistas y Propuestas de Art et Musique
Fechas libres para su actuación en España

Steven Lubin
(Fortepiano)
Programa: *Mozart/Haydn (Variaciones en Fa menor) /Beethoven (Patética-Tempestad)*
15 a 20 de Febrero/97

Julian Lloyd Webber
(Violonchelo)
Programa:*Bach/Debussy/Fauré/ Delius/Rachmaninov (Sonata)*
9 al 18 Diciembre 96
10 a16 Febrero 97

Dúo Melos
(Stephen Fitzpatrick: Arpa / Lianne Barnard: Flauta)
Programa: *Donizetti/Nino Rota (Sonata)/Fauré (Sicillienne)/Ibert (Entract) Mozart (Concierto para arpa y flauta)*
1 a 8 Diciembre/96
2 al 18 Marzo/97

Dúo Wojtek Smilek + Liubov Chuchrova (Bajo/Soprano). Acompañados al piano por Tamara Arutiuñan
Programa: *Mozart/Haydn: Dúo de la Creación / Gounod: Le veau d'or, La escena de la Iglesia de Fausto / Rossini: La Calumnia / Puccini: Aria de Mimí / Verdi: Aria de Simón Bocanegra /Bellini: Dúo de I Puritani.*
17 a 27 de Junio/96
20 a 28 Octubre/96
1 a 18 Marzo/97.

Trío Rubinstein
(Arkady Futer, Mikhail Milman, Lidia Stratulat)
Programa: *Glinka: Trío Patético/ Mendelssohn: Trio Op. 49/ Shostakovich: Trio Op. 67.*
22 a 28 Noviembre/96
Enero/97 (varias fechas)
Abril/97 (varias fechas)

Vanbrugh Quartet
(Gregory Ellis, Elizabeth Charleson, Simon Aspell, Christopher Marwood) + **Mikhail Milman** (Violonchelo)
Programa: *Schubert (Cuarteto en La menor) / Schubert (Quinteto para cuerdas)*
22 a 26 Noviembre/96
12 a 18 Diciembre/96
7 a 15 Enero/97
3 a 18 Abril/97

A sei voci
Grupo Vocal. (Bernard Fabre-Garrus)
Programa: *Croce: Comedia Musicale*
17, 18, 20 Octubre/96

Malikian Ensemble
Ara Malikian (Violín)
Rosa Manzano (bailaora)
Falla: «El Amor Brujo». Versión 1ª (1915) escenificada con bailaora y bailaor.
21 a 27 Octubre/96
20 a 30 Noviembre/97

Wallace Collection
(John Wallace): Trompeta, Trombones, Trompa, Tuba, Percusión.
Programa con 11 ó 18 músicos
Gabrieli/Charpentier/Purcell/Britten: YPG/Musorgski: Cuadros de una exposición
26 a 30 Noviembre/96
10 a 15 Diciembre/96
20 a 31 Marzo/97
5 a 19 Abril/97

E.M.J. ART ET MUSIQUE, S.L.
Elisabeth Michot de Jowers
Plaza de los Reyes Magos, 9-5º D. 28007 Madrid
Tel: 552.62.01
Fax: 433.28.62

I sonatori de la gioiosa marca
(Giuliano Carmignola: violín)
Programa: *Obras de Barroco Italiano*
10 a 21 Septiembre/96
7 a 17 Octubre/96
24 a 28 Noviembre/96
12 a 18 Diciembre/96
14 a 22 Enero/97

BT Scottish Ensemble + Steven Lubin
Programa: *Mozart: Concierto piano y orquesta KV 414 / Beethoven: Concierto piano nº 2 / Britten*
1 a 7 Noviembre/96

London Chamber Orchestra (LCO)
Christopher Warren Green: concertino/Gordon Hunt: oboe/Rosemary Furnis: violín.
Programa: *Bach: concierto para violín y oboe/Shostakovich: Chamber Symphony/Vaughan Williams: concierto para oboe; entre otras obras*
28 Nov./96 a 7 Diciembre/96
15 Diciembre/96 a 13 Enero/97

Virtuosos de Moscú
(Dirigidos por Vladimir Spivakov)
Programa: *Incluyendo obras de Schubert, Britten (Poesía hebraica, con soprano, mezzo, tenor), Leo Brouwer.*
21, 22, 23 Noviembre/96
15 a 30 Abril/97

Virtuosos de Moscú
(Dirigidos por Jorge Rotter)
Programa: *Todo Vivaldi: Concierto grosso/Concierto para violín/ Concierto para violín y 2 violonchelos/Las Estaciones.*
6 a 26 Octubre/96
17, 18, 19 Diciembre/96
15 a 30 Enero/97

NOCTURNAL

La segunda entrega del proyectado integral de las *Sinfonías* mahlerianas a cargo de Evgueni Svetlanov confirma determinadas facetas, analizadas en estas páginas por Justo Romero con motivo de la publicación de la *Sinfonía nº 3* (Cfr. SCHERZO, nº 98, octubre 1995, pg. 55), y plantea ciertas cuestiones *operativas* en el quehacer en la materia del gran maestro ruso. Cuestiones que el propio Justo Romero suscitaba en su crónica a la actuación de la ex-Sinfónica Académica del Estado de la URSS (hoy Sinfónica del Estado Ruso o de la Federación Rusa, que de las dos maneras se anuncia internacionalmente) y de su titular en Madrid en el mes de diciembre (Cfr. SCHERZO, nº 101, enero-febrero 1996, pg. 23); en dicha reseña a la *Novena Sinfonía* de Mahler brindada en el Auditorio Nacional, se anotaba lo siguiente: «Tras un Andante comodo un punto anodino, no parecía que aquello fuera a levantar el vuelo. El segundo movimiento tampoco alcanzaba las alturas esperadas, a pesar de momentos e intervenciones (...) de primera. Todo adquirió cuerpo en una irrepetible y explosiva Burlesca soberbiamente dicha a una velocidad de vértigo, en la que Svetlanov hizo confluir todas las tensiones acumuladas previamente (...) Después, la absoluta quietud en el sublime y revelador Adagio, en el que todo (incluso aquel anodino y ahora sugestionado primer tiempo) cobró naturaleza.»

Pues bien, estas, digamos *características*, se vuelven a manifestar en el registro de la *Séptima Sinfonía* que ahora se comenta, grabada en 1992. Estamos, de otra parte, ante la obra que, según el propio Svetlanov ha indicado, le abrió las puertas, a través de una interpretación de Bernstein en Londres, año 1966, de la música de Mahler, y ante la primera partitura que del compositor interpretara su orquesta. Pero, al igual que sucediera con la *Novena* madrileña de referencia, Svetlanov da la sensación de *pasarse* por el denso, complejo Adagio-Allegro inicial, y por la extensa primera *Nachtmusik*, en donde todo está en su sitio, adecuadamente tocado y detalladamente articulado, pero sin que *pase nada* dentro de la música. Otro Svetlanov, en cambio, surge en el corazón de la obra, el *umbrío* y espectral Scherzo, la música más negramente nocturnal imaginada por Mahler, en el que el maestro ruso parece convertirse en una reencarnación de Bernstein y apurar, como él, las fronteras de la caricatura. De forma aún más heterodoxa, Svetlanov extrae la última gota de expresividad del tiempo teóricamente menos mahleriano de la obra –y el menos favorecido por el 90 por ciento de los intérpretes–, la amorosa «segunda música nocturna», y reserva, afortunadamente, energías para el polivalente Rondó final.

El problema es que la *Sinfonía* tarda, objetivamente, más de 40 minutos en *arrancar*, y, en contraposición a lo que mi compañero Romero predicaba de la *Novena* precitada, la concentra-



ción y efusividad de los tres últimos movimientos no bastan aquí para que «cobre naturaleza» la primera parte de la obra, sobre todo el sustancial primer movimiento, base de todo el armazón mahleriano –hasta el punto de que el autor recupere su temática musical en el tiempo de clausura–, lo cual viene a suscitar una de las *cuestiones* anunciadas al comienzo: que Svetlanov, que es uno de los más grandes directores vivos y que incuestionablemente ama la música de Mahler, no siempre efectúa elecciones lógicas y coherentes a la hora de apostar por los clímax o los puntos de inflexión de esta música, algo que ya era perceptible –a escala quizá no tan global, tan arquitectónica– en la grabación de la *Tercera Sinfonía*, por cierto de producción posterior –diciembre de 1994–, previamente editada (HM RUS 288111.12).

Como en dicha *Tercera*, la ejecución instrumental es sobresaliente, si bien no perfecta o precisa al cien por ciento, ya que Svetlanov –también lo ha explicado– opta por tomas amplias, de movimientos completos, sin retoques posteriores (los *Bits* o «trocitos», de los que Klemperer hablaba con su habitual humor cáustico). En conjunto, ésta no es una *Canción de la noche* que rompa la discografía, dominada por músicos como Neumann –cualquiera de sus dos grabaciones, Filarmónica Checa (Supraphon) o Gewandhaus (Eterna), esta última anterior en el tiempo pero de edición más moderna–, Haitink –que simplemente ha entendido perfectamente esta obra, también con dos versiones, Concertgebouw y Filarmónica de Berlín (Philips en ambos casos)–, Kubelik –la traducción más visionaria y desatada (DG)–, Horenstein –edición *corsaria* de su soberbia interpretación de 1969 con la Philharmonia londinense–, Maazel –visión tenebrista con Filarmónica de Viena de lujo (Sony)– y, naturalmente, Bernstein –dos registros con la Filarmónica de Nueva York, especialmente memorable el primero (Sony)–, pero sí es la propuesta singular, extraña –un calificativo que no le va mal a la obra–, desconcertante, de un gran artista.

Sí es, nueva paradoja, cima fonográfica la traducción que Svetlanov plantea del Andante-Adagio que abre la *Décima Sinfonía*, dicho-explicado al *tempo* más lento conocido (en términos discográficos): ciñéndonos en minutos y segundos a directores que elijan la opción excluyente de tocar sólo el tiempo inicial de la obra, los 23'52" de Kubelik, 24'32" de Haitink, 25'53" de Bernstein, o 26'16" de Maazel se quedan en nada ante los 31'46" (!) de Svetlanov, que lleva esta música en parámetros de prolongación y tensión más allá de lo que un Scherchen propugnara. Para el músico moscovita, este movimiento es extensión y eco del Finale de la *Novena Sinfonía* –lo es cronológicamente–, y aquí sí se recupera esa magia de dicho final que Justo Romero glosaba en la crónica antedicha. Incluso el clímax del movimiento, ese semi-cluster de diez grados de la escala, surge como liberación o catarsis tras ese deambular, tan estático como tirante, de los minutos precedentes. Hace falta un trabajo orquestal de primer orden, sobre todo de la cuerda –sensacional–, y una mente rectora hondísima para que tal edificio no se venga abajo a los primeros compases. Y en este movimiento de la *Décima* está lo mejor del mahleriano Svetlanov.

José Luis Pérez de Arteaga

MAHLER: *Sinfonía nº 7; Sinfonía nº 10 (Andante-Adagio).* **Orquesta Sinfónica del Estado Ruso (o Sinfónica de la Federación Rusa). Director: Evgueni Svetlanov. 2 CD HARMONIA MUNDI Saison Russe Rus 288117.18. DDD. 117'15" (Sinf. 7: 85'19"; Sinf. 10: 31'46"). Grabación: Moscú, II/1992. Ingenieros: Edward Shakhnazaryan, Larissa Abelian.**

NOCTURNAL II

Apenas comentado el álbum de Evgueni Svetlanov que se reseña en estas páginas, llega el nuevo trabajo mahleriano de Pierre Boulez –segundo para DG, tercero en general–, ceñido a la misma *Sinfonía*, la que se dio en llamar *Canción de la noche*. El pasado año, la publicación de la *Sexta Sinfonía* de Mahler en la traducción de Boulez con la Filarmónica de Viena fue comentada con admiración por quien esto firma, en estas páginas (*Explosión lírica*, nº 94, mayo de 1995), y el registro en cuestión, desde entonces hasta hoy, ha sido ya recipiendario de diversos premios internacionales. La idea de Boulez –referida en el comentario en cuestión–, grabar «algunas *Sinfonías* de Mahler con la Filarmónica de Viena», parece haberse ampliado y diversificado, supongo que en parte a causa de la entusiasta recepción que tuviera el disco con la *Sinfonía en la menor*. De hecho, esta *Sinfonía nº 7* llega suscrita por otro formidable conjunto, la Orquesta de Cleveland, y en los últimos meses el maestro francés ya ha efectuado otras dos grabaciones mahlerianas, las de la *Novena Sinfonía* con la Orquesta de Chicago (1995) –formación ya veterana a la hora de llevar dicha obra al disco (Giulini, Solti)– y la *Quinta Sinfonía* de nuevo con la Filarmónica vienesa (1996). Aunque no hay una expresa declaración al respecto, en Deutsche Grammophon ya se habla del «ciclo Mahler» de Boulez.



Frente al trabajo de Svetlanov, que se reseña en página contigua, Boulez presenta diferencias obvias. La más externa radica en la duración, con una disparidad de diez minutos menos en Boulez, que se produce exactamente en las dos *Nachtmusik* que enmarcan al Scherzo centrípeto, cada una con cinco minutos menos respecto de lo plasmado por Svetlanov. De otra parte, el músico galo no necesita atravesar dos movimientos de la obra para *despegar*, sino que *entra en materia* desde los primeros compases. Frente a este disentimiento, me parece curioso anotar que son muchos los elementos, y entre ellos el cronómetro, que emparejan la traducción de Boulez con la más reciente –en edición– de Václav Neumann (previa en el tiempo, grabada en mayo de 1968) al frente de la Gewandhaus de Leipzig; aunque el maestro checo opta por un *tempo* más rápido en el amplio movimiento de apertura, el más extenso de la obra –aquí, pese a la contagiosa pujanza de Neumann, el *tempo* de Boulez, marginalmente más contenido, resulta en conjunto preferible, en beneficio de la claridad de texturas–, con 20'33" frente a los 23'25" del francés, las duraciones son casi coincidentes tanto en los dos tiempos inmediatos (*Nachtmusik I* y Scherzo) como en el Rondó de clausura, con nueva diferencia de 3 minutos –aquí a favor de Neumann en cuanto a la mayor amplitud– en la *Nachtmusik II*, y un resultado global con apenas un minuto de diferencia –a favor de Neumann, 76 minutos, frente a los 75 de Boulez– entre las dos interpretaciones.

Las peculiaridades interpretativas de Boulez vuelven a ser aquí, tal como sucediera en la *Sexta Sinfonía*, vivero de sugerencias y acotaciones, que se reducirán a algunos apartados, a manera de ejemplo. En el Adagio de apertura, el «Sehr breit» («Muy amplio»), a partir del quinto compás del nº 39, con la impresionante entrada de las arpas, parece, no tan inapropiadamente, tomado de otra música *nocturnal*, la sección central de *Fiestas*, el segundo de los *Nocturnos* para orquesta de Debussy, un creador al que tan vinculado ha estado Boulez en toda su carrera directorial. La coda de este movimiento se presenta casi propulsada, pero sin una sola aceleración del *tempo* –aquí Bernstein no puede reprimir el *stringendo*–, lo que genera una duplicada energía en dicho pasaje.

Como ya se ha dicho, Boulez se decanta por *tempi* ligeros en las dos *Nachtmusik*, con resultados especialmente *quiméricos* en el primero de estos dos movimientos, en el que se aboga por la más alborozada alucinación, aunque en la exultación de los números 103-04 ningún director de la pieza iguala a Neumann (Gewandhaus, 1968). El *umbroso* Scherzo, la música más *moderna* escrita por Mahler hasta ese momento –como La Grange advera en su admirable comentario en el libreto del CD–, halla en Boulez comprensible valedor, atento a todas las sonoridades de esta espectral secuencia. En el complejo, para tantos intérpretes y auditores desconcertante Finale de la composición, Boulez parece en varios momentos estar dirigiendo un concierto para timbales y orquesta, pero la verdad es que nada en contra (y más bien todo lo contrario) parece decir la partitura ante tal disyuntiva.

Puede parecer innecesario señalar que estamos ante una fabulosa traducción orquestal de la pieza, con una Orquesta de Cleveland que lleva décadas trabajando con Boulez –recordemos que Szell quiso que fuera su sucesor, pero la Filarmónica de Nueva York se adelantó en su oferta de titularidad– y al que considera *de la casa* a la hora de mostrar su más acendrado virtuosismo, pero esta no es una condición baladí a la hora de interpretar esta música, que exige las más altas demandas técnicas de los instrumentistas.

Y, de nuevo como acaeciera en el registro de la *Sinfonía «Trágica»*, Boulez accede con esta lectura de *La canción de la noche* a la *división de honor* de las interpretaciones en disco de la obra, anotadas –en la opinión del que suscribe– en el comentario adjunto. Su concepción, menos expresionista de lo previsible y más expresiva de lo esperable, más *fantástica* que *tétrica*, pero más descarnada que efusiva, ubica a Boulez entre la fantasmagoría invocada por Bernstein –primera versión– y el visionarismo de Kubelik, pero, comprensiblemente, más cerca del primero. Si se me permite una (entrometida) comparación pictórica, el viaje de la noche al día que Mahler propone en su obra lo hace Bernstein junto al Goya de las *Pinturas negras* y Kubelik al lado del Bosco, en tanto que Boulez elige como compañía la sórdida perfección de Caravaggio.

A comienzos de siglo, Mahler había hecho de la noche quintaesencia, en su Lied, basado en Rückert, *Um Mitternacht*, *A medianoche*, allí, culminación de poema y canción, invocaba el músico a la divinidad, al «señor de la vida y de la muerte, el que todo lo puede a medianoche». En 1904, es otro Mahler el que canta-relata-exorciza una muy distinta nocturnidad, aquella que Aleixandre reflejara en versos que, recientemente, 28 de abril, Antonio Gallego citara en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes, «La noche dura. Rueda libre / casi inhumana, sobre los accidentes de la tierra». Es ése el Mahler que un día (Nueva York, 1966) exploró Bernstein y que ahora recupera Boulez.

José Luis Pérez de Arteaga

MAHLER: *Sinfonía nº 7*. **Orquesta de Cleveland. Director: Pierre Boulez. DEUTSCHE GRAMMOPHON 447 756-2. DDD. 4D. 74'53". Grabación: Cleveland, XI/1994. Productores: Riger Wright, Karl-August Naegler. Ingenieros: Rainer Maillard, Klaus Behrens, Stephan Flock.**

EL PARADIGMA Y LA GESTICULACIÓN

Este disco andaba por ahí hace tiempo, pero creo que ha circulado muy poco, casi nada, en nuestro país. Esta reedición económica debería tener entre los stravinskianos la repercusión que merece y que antes no tuvo, al menos aquí. Se trata de un doble álbum cuya duración es poco mayor que la de un solo CD de los generosos, pero las calidades de estas lecturas de dos obras diferenciadísimas de Stravinski están por encima de esos detalles. Conviene señalar que de *Perséphone* sólo había una versión en disco, la del propio Stravinski (CBS, Sony), frente a las numerosas lecturas de ese *hit* que es *La consagración de la primavera*.



Kent Nagano

Sacre y *Perséphone* se llevan veinte años. La primera es punto culminante del llamado *período ruso*, pero es mucho más, es una obra emblema, es el buque insignia de la supuesta vanguardia musical de una época inquieta, la del final de la Belle Époque. En cambio, *Perséphone* es el colmo del clasicismo hierático. La primera parece revolución. La segunda finge ser reacción. Hubo quien tragó el anzuelo, eran tiempos en los que se creía que revolucionar era cometido del arte. Cada tiempo ejerce sus autoengaños y tiene sus profetas y sus Adornos. Ahora vemos que la obra exigente y sin concesiones es *Perséphone*, al margen de las cualidades indiscutibles del *Sacre*. Que una se pretende modelo, paradigma, que huye de la mueca como de la peste. Que la otra es, precisamente, gesticulación. Y que la hondura fría y sin «ajo musical» de la hija de Deméter contiene una propuesta musical y dramática cuya originalidad no tendría que ocultar su trascendencia. Algo tiene que ver el texto, que es nada menos que de André Gide, que en esos años es el autor indiscutido de una larga obra que ha culminado en *Les faux monnayeurs*. Es 1933. Todos se lo disputan. Hasta los comunistas. Por desgracia, Gide y Stravinski no acabarán muy de buenas.

Por lo demás, ni Stravinski era bárbaro en 1913 ni apolíneo puro en 1932. Producto de un encargo, *Perséphone* es la tercera parte de esa serie de piezas dramáticas *griegas* que Stravinski compuso a finales de los veinte y comienzos de los treinta (el ballet *Apollo*, la ópera *Oedipus*), a las que habría que añadir el quintaesenciado *Orpheus* de 1948. Si se busca el ideal de lo imperecedero (acosado el hombre, el compositor por lo transitorio de su patria, su tradición, su religión, su matrimonio), ¿dónde encontrarlo mejor que en la remitificación y en la estatuaria? Esto es, en los ideales aparentemente conservadores, frente a la supuesta carga renovadora de la desmitificación y el dinamismo. Por otra parte, nada más lejos de los dioses de Stravinski que los dioses pequeño burgueses de Richard Strauss, domésticos y atormentados a su manera, más cercanos a nosotros, y «casi» tan criticados por la Inquisición vanguardista como los del abuelo Igor.

Compare el aficionado, en fin, ambas obras dispares, enfrentadas, y tal vez advierta cómo una es posible gracias a que el músico huye de la otra. Huye, no reniega. No quiere repetir, sino al contrario: transitar por muy distintos caminos. La barbarie quedó atrás, con la guerra mundial y el período primitivista. Queda por delante un largo camino en el ahondamiento del pasado occidental, de los clásicos. Nagano es un director dúctil que ha demostrado su magisterio en repertorios occidentales muy variados: Berlioz, Busoni, Debussy, Prokofiev, Poulenc, Milhaud, Messiaen... Y, desde luego, Stravinski: recordemos su *Rake's Progress* televisado. Este doble CD plantea el contraste en sus justos términos: la violencia del *Sacre* frente al olimpismo de *Perséphone* (permítasenos lo de «olimpismo» para una obra que se desarrolla en el Hades). La Rusia con futuro de

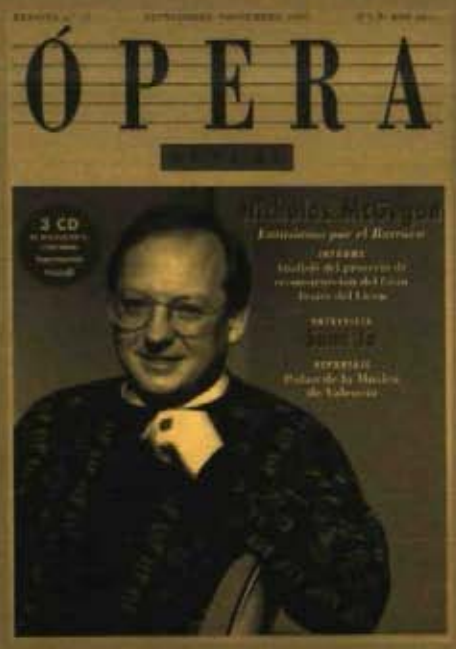


1913 era agresiva, juvenil, bárbara. Mas tras el modelo clásico se esconde el apátrida, el que sabe que ya no tiene patria; y que ni siquiera esa patria tiene futuro. Hoy sabemos que tenía razón. Eso lo recoge Nagano, que traza el mármol (palpitante) de Eleusis con igual dominio que la ofrenda bárbara de la víctima elegida. Una con tensión contenida, la otra con fuerza desbordada. Excelente *diseuse* (Anne Fournet) en un cometido insólito, que tiene tanto que ver en lo genérico, ya que no en lo espiritual, con el *Manfred* de Schumann y otros experimentos por el estilo (el melodrama, de Fomin a Fibich, más el siglo XX); lo mismo hay que decir de este tenor, Rolfe Johnson, sensacional Eumolpo, origen de la familia que cuidó durante siglos las iniciaciones eléusicas. Nagano, con el Coro y la Orquesta de la Filarmónica londinense, se apunta dos tantos, de doble valor por lo distinto de ambos empeños. Se trata de dos autores distintos, aunque ambos se llamen Stravinski; y, por ello, de dos batutas de muy distinta expresividad y maestría.

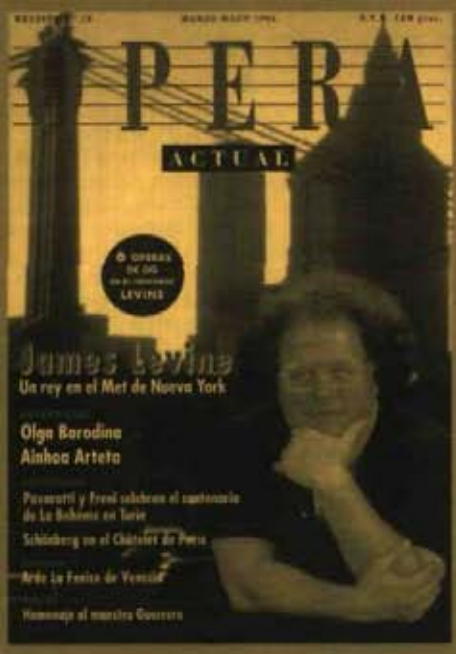
Santiago Martín Bermúdez

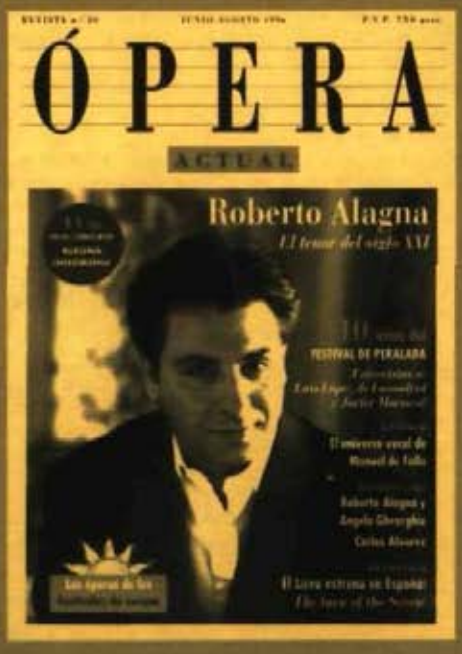
STRAVINSKI: *Perséphone. Le Sacre du Printemps.* **Anne Fournet, recitadora; Anthony Rolfe Johnson, tenor. The London Philharmonic. Director: Kent Nagano. 2 CD VIRGIN 5 61249 2. DDD. 48'03" y 34'38". Grabaciones: Londres, X/1990 (Perséphone), V/1991 (Sacre). Productor: Andrew Keener. Ingeniero: Mike Hatch**

ÓPERA ACTUAL









Suscríbase llamando al teléfono (93) 426 42 26

La única revista de ópera de España

EN LAS MEJORES TIENDAS DE DISCOS

GRAN REEDICIÓN PHILIPS

Extraordinario lanzamiento del fondo de catálogo Philips de varios álbumes con obras de cinco de los más grandes creadores de la historia de la música en interpretaciones sobresalientes, en algunos casos, como veremos, un modelo a preservar dentro de la historia fonográfica de estas partituras. Las grabaciones, en la mejor línea de la casa, son de espléndida claridad, espaciosidad y definición; y las presentaciones, en álbumes reducidos de cómodo y fácil manejo, podrían ser un ejemplo a seguir de aquí en adelante por el resto de las empresas discográficas cuando se comercializasen álbumes de más de dos discos. Comentarios de los libretos en cuatro idiomas, dos de ellos también en español, y textos originales en alemán (en el caso de Bach) traducidos a francés, inglés e italiano (cuando se canta en latín sólo se traducen a francés e inglés). En suma, tanto artística como técnicamente y a pesar de no ser novedad, cinco publicaciones de indiscutible importancia y atractivo dentro del soberano aburrimiento que últimamente caracteriza en general a la vida discográfica europea. El añadido del precio económico, poco más de mil pesetas por disco, es otro aliciente más para considerar de la forma más positiva estas publicaciones.



Bach

El álbum de 12 cedés dedicado a las grandes obras corales de J.S. Bach por Peter Schreier, la Staatskapelle Dresden y un soberbio elenco vocal y coral es, a juicio del firmante, la alternativa más interesante a estas obras con instrumentos modernos (recordemos lo que Harnoncourt ha recordado en más de una ocasión, esto es, que la cuestión no estriba en la utilización de instrumentos históricos o instrumentos actuales, sino en *cómo* se utilizan unos u otros). En los nueve casos que nos ocupan, Schreier se aproxima a las obras sin perder de vista su carácter barroco, sin gigantismos ni expresividad romántica, con un exquisito cuidado en el estilo, en el equilibrio de los planos sonoros y con una depuración instrumental admirable, todo dentro de una dirección férrea y flexible a la vez, precisa y bien construida, sobria e inspirada, contrastada y efusiva, admirable en su coherencia, homogeneidad y unidad de planteamientos. Tanto la Orquesta de Cámara C.P.E. Bach de Berlín como la Staatskapelle de Dresde, especialmente esta última, son un prodigio sonoro que Schreier sabe aprovechar a la perfección con un resultado límpido, transparente y cálido, muy bien captado por los ingenieros de Philips; los coros de Leipzig y Berlín, empastados, vigorosos y contrastados, son otro de los múltiples atractivos de estas grabaciones, lo mismo que el plantel de solistas, encabezados por el propio Schreier en refinadísimas y exquisitamente matizadas aproximaciones a los diversos Evangelistas, a algunas arias y a la parte de tenor en la *Misa en si menor* (¡qué prodigio de dicción en los papeles en lengua alemana!); los demás, voces de todos conocidas (Popp, Adam, Holl, Lipovsek, ver ficha), forman un equipo homogéneo, flexible, estilizado, expresivo y de medios suficientes, sin que haya ninguno que se destaque negativamente del resto. En definitiva, aproximaciones de encomiables claridad de perfiles, equilibrio, construcción y depuración sonora (también hay un apéndice consistente en tres arias de la *Pasión según San Juan* en la versión de 1725). Oportunidad de oro para hacerse con estas nueve obras extraordinariamente interpretadas y grabadas.

Beethoven

El álbum con todos los *Cuartetos* de cuerda de Beethoven por el Cuarteto Italiano es otra de las cimas interpretativas de la discografía, ya publicados anteriormente a precio caro en tres álbumes correspondientes a sus tres períodos compositivos y comentados por EMM desde estas mismas páginas (cfr. SCHERZO, 46). Salvo error, no han prosperado las versiones con instrumentos originales y la discografía actual ofrece excelentes aproximaciones todas ellas con instrumentos modernos (desde las históricas del Húngaro –EMI–, de máximas intensidad y concentración emocional, hasta las recientes del Tokio –RCA–, de virtuosismo y brillantez difícilmente superables, pasando por la arrebatada concepción romántica del Amadeus –DG–, o por la perfección formal y equilibrio del Alban Berg en cualquiera de sus dos recreaciones –ambas EMI–; no conocemos otras aproximaciones que la crítica suele ponderar con más o menos entusiasmo, como las dos del Végh, el Talich, el Melos o el Juilliard). Dentro de esta numerosa literatura interpretativa, el Cuarteto Italiano constituye una de las principales alternativas, dadas su extraordinaria claridad de texturas, el equilibrio de las voces, la precisión del fraseo y la justeza de acentos, dando a cada obra una unidad y diversidad que constituye una de sus grandes aportaciones a las obras. Coherencia de planteamientos, pues, desde todos los puntos a considerar, en donde todo fluye con naturalidad y hay una admirable homogeneidad con belleza tímbrica y precisión fuera de serie. Destaquemos las lecturas de los intensos y elegantes *Op. 18*, la limpieza de mecanismo de los tres *Op. 59* o la perfección y claridad en la complicada *Gran fuga*. Aproximaciones, por tanto, profundas, contrastadas y variadas, paralelas a sus extraordinarias versiones de los *Cuartetos* de Mozart o Brahms (ver más abajo), y que pueden ser una de las elecciones más afortunadas para el que quiera enfrentarse a este amplio y complejo mundo vivencial beethoveniano. Naturalmente, y como ya hemos visto, no son las únicas lecturas, pero sí unas de las más conseguidas bajo cualquier aspecto técnico o estilístico a considerar. Tomas sonoras excelentes y comentarios en los cuatro idiomas de siempre (en esta ocasión se han olvidado del español).



Brahms

Hacía falta un corpus íntegro de la música de cámara de Brahms en CD, ya que no existía ninguno en este soporte a pesar de haber versiones aisladas de indudable entidad pero en distintas casas discográficas, como comprobaremos de inmediato (también se habían editado algunos ejemplos aislados pertenecientes a la versión completa de la Edición Brahms en el sello amarillo, pero sin llegar a completarse). Este álbum Philips viene a llenar la laguna existente –a pesar de no editarse en modalidad de viola y piano las transcripciones hechas por el propio Brahms de sus *Sonatas* para clarinete– con sobresalientes interpretaciones que, en alguno de los casos, entran de lleno en lo excepcional como enseguida veremos. Los *Cuartetos* con piano por el Beaux Arts y Walter Trampler ya se habían reseñado en estas páginas, lo mismo que los *Quintetos* por miembros del Octeto Filarmónico de Berlín y las *Sonatas* de violín y piano por Grumiaux/Sebók (cfr. SCHERZO 106, 97 y 103 respectivamente, editados en las colecciones Philips Duo y Solo). El *Trío, Op. 114*, el *Quinteto Op. 115* y las dos *Sonatas* de clarinete están excelentemente interpretadas por George Pieterson,

con Hepzibah Menuhin en las dos últimas, con suave y convincente lirismo, aunque sin la melancolía amarga y reflexiva de Gervase de Peyer con el sensacional y refinado acompañamiento de Barenboim (EMI, pendiente de trasvase a CD); a las *Sonatas* de chelo, de virtuosismo impecable por parte de Starker, de admirables matices líricos y de perfecta conjunción entre ambos instrumentos, les falta, sin embargo, el fogoso ímpetu de la du Pré con Barenboim (EMI), y el dramatismo y la absoluta maestría brahmsiana que el propio Starker hizo en la *Op. 99* con el malogrado Katchen (Decca; lástima que el prematuro fallecimiento del pianista impidiese la grabación de la *Op. 38*). Los *Trios* por el Beaux Arts tienen el inconveniente de la existencia de Katchen-Suk-Starker (Decca), donde su fraseo, calor, entonación, exacta expresividad, intensidad y dramatismo penetran en la sustancia misma de estas partituras; todas las demás versiones existentes, las notables del Beaux Arts incluidas, son variaciones más o menos afortunadas sobre las espléndidas recreaciones de los tres artistas de Decca. Otro tanto sucede con los dos *Sextetos* para cuerdas si los comparamos con el conjunto Menuhin-Masters-Aronowitz-Wallfisch-Gendron-Simpson en sus versiones para EMI; aquí, los miembros del Octeto Filarmónico de Berlín, un conjunto técnicamente intachable y de indudable belleza sonora y claridad, no logran la introspección, densidad, refinamiento y expresividad del citado conjunto de EMI. En cuanto a la esperadísima edición en CD de los *Cuartetos* brahmsianos por el Italiano, al fin los tenemos aquí y como ya sucedió en tiempos del LP, nuevamente vuelven a deslumbrarnos por el cúmulo de virtudes interpretativas que encierran, una cima a considerar bajo el doble aspecto de poesía e inteligencia artística, con una fluidez del discurso sonoro, un refinamiento instrumental y una claridad de texturas que (¡incluso!) sobrepasan al excelente Cuarteto Alban Berg en sus lecturas para EMI. Es la joya del álbum y no hay que dejarla pasar bajo ningún concepto. Soberbias tomas de sonido y comentarios en las cuatro lenguas acostumbradas. Un álbum, pues, que nos presenta el mundo camerístico de Brahms en un raro equilibrio entre la ciencia y la inspiración, con un sobresaliente nivel interpretativo general. Hoy por hoy es la única alternativa existente en el mercado europeo.



Haydn

La monumental producción de Haydn en la modalidad de tríos para piano, violín y violonchelo, alcanzó la cifra de 45 obras, de las cuales dos se perdieron y las 43 restantes son las que reunió el erudito haydniano Robbins Landon y que, obviamente, son las que aparecen publicadas en este álbum de nueve cedés. La primera edición ya fue reseñada muy elogiosamente por R.O.B. en las páginas de crítica discográfica de nuestra revista junto con el álbum de los *Trios* de Beethoven, asimismo por el Beaux Arts (cfr. SCHERZO, 60), al coincidir básicamente en lo que allí se decía, recordamos otra vez las características esenciales de esta publicación ya apuntadas por Rafael Ortega en la reseña citada, esto es, «articulación y fraseo realzados con gusto y elegancia, sin blandenguería, con buena gama de matices y notable respeto del estilo. Balance equilibrado». Añadamos que las versiones quedan bastante por encima de la otra edición completa existente protagonizada por el Trío Haydn de Viena (publicada por Telefunken en LP, a principios de los ochenta, pero creo que sin trasvasar todavía a compacto) y a falta de una grabación con fortepiano, que probablemente influiría positivamente en los problemas de equilibrio entre los tres instrumentos, esta edición del Beaux Arts la podemos considerar como la primera alternativa, bien es cierto que sin competencia en el mercado discográfico, pero no por ello deja de estar excelentemente interpretada y muy bien grabada.

BACH: *Oratorio de Navidad. Pasión s. S. Mateo. Pasión s. S. Juan. Magnificat. 4 Misas breves. Misa en si menor.* **Popp, Donath, Auger, Bonney, Ihle, Alexander, Lipovsek, Remmert, Murray, Schreier, Büchner, Adam, Holl, Bär, Scharinger. Coro Radio Leipzig. Coro Câmara RIAS. Orquesta de Cámara C.P.E. Bach. Staatskapelle Dresden. Director: Peter Schreier. 12 CD PHILIPS 454108-2. DDD. TT: 11h., 31'50". Grabaciones: Dresde y Berlín, 1984-1991.**

BEETHOVEN: *Cuartetos de cuerda.* **Cuarteto Italiano. 10 CD PHILIPS 454062-2. ADD. TT: 7h., 17'56". Grabaciones: Suiza, 1967-1975.**

BRAHMS: *Música de cámara.* **Trio Beaux Arts, Sebök, Grumiaux, Orval, Pieterson, Miembros del Octeto Filarmónico de Berlín, Trampler, Starker, H. Menuhin, Cuarteto Italiano. 11 CD PHILIPS 454073-2. ADD. TT: 12h., 26'53". Grabaciones: Alemania, Suiza y Holanda, 1966-1980.**

HAYDN: *Trios.* **Trio Beaux Arts. 9 CD PHILIPS 454098-2. ADD. TT: 10h., 34'20". Grabaciones: Suiza y Holanda, 1971-1976.**

MOZART: *Sinfonías.* **Academia de St. Martin in the Fields. Director: Sir Neville Marriner (1 a 20 + otras sin numerar). Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Josef Krips. (21 a 41). 12 CD PHILIPS 454085-2. ADD/DDD. TT: 13h., 5'56". Grabaciones: Londres, 1972-1989; Amsterdam, 1972-1973.**

En todos los casos: precio económico.

Mozart

El álbum contiene todas las *Sinfonías* de Mozart en las versiones de Marriner y su Academia (*1* a *20* más otras once de nueva numeración) y Josef Krips al frente de la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam (*21* a *41*). Ambas alternativas han sido ya comentadas desde estas páginas de crítica discográfica, en el caso de Marriner por Rafael Ortega y en el de Krips por Arturo Reverter (cfr. SCHERZO, 51 y 65 respectivamente); este último también reseñó ambas concepciones en nuestro Extra dedicado a la música sinfónica en CD, con la máxima de las puntuaciones para Krips y un notable alto para Marriner. Insistamos otra vez en que este acoplamiento, al menos a juicio del firmante, es el idóneo para tener una versión íntegra de las sinfonías mozartianas, pues Marriner hace gala en las primeras obras de un entusiasmo contagioso, con sus acostumbrados vigor, energía, ligereza, colorido, brillantez y coherencia de planteamientos; cualidades que también se daban en sus interpretaciones de las últimas, pero sin la profundización expresiva e imaginación que requieren estas partituras tan complejas. Por eso, Krips, un excelso mozartiano de arte sereno, ligero y equilibrado, traduce estas páginas con una comunicatividad, aparente sencillez, espontaneidad, transparencia y vivacidad únicas. La orquesta del Concertgebouw es un prodigio por su brillantez, virtuosismo y cálida sonoridad, y la toma sonora (en todos los casos) es extraordinaria. Quizá se eche de menos un punto más de incisividad dramática e impulso (compárese, por ejemplo, las versiones de Szell, Walter o Fricsay, también algunas de Harnoncourt, con las de Krips que motivan estas líneas), pero en líneas generales son un impresionante legado mozartiano de exquisita musicalidad y obligado conocimiento. El álbum viene con comentarios en español.

En suma, extraordinario lanzamiento con versiones que en todos los casos ofrecen el máximo interés artístico y técnico. Su precio económico, la envergadura de las obras, las sobresalientes lecturas y las magníficas grabaciones revisten en todos los casos una atención desusada en los grises tiempos que corren para la fonografía. No obstante, los álbumes dedicados a Bach, Beethoven y Mozart se pueden recomendar sin la menor salvedad; el de Brahms, aunque no está todo a la misma altura, se puede adquirir con plena confianza; y el de Haydn, finalmente, es la única versión existente en el mercado de indudable categoría artística.

Enrique Pérez Adrián

DG DOUBLE

Dieciocho ejemplares, o lo que es lo mismo, un total de 36 compactos, componen el último lanzamiento de *Dobles* del sello amarillo, con desigual interés. La estrella es el retorno de la *Quinta* de Bruckner por Furtwängler. Esta grabación de 1942 con la Filarmónica de Berlín estuvo antes disponible en serie media pero llevaba algún tiempo descatalogada. La interpretación, de una tensión e intensidad irresistibles, tiene todos los ingredientes de una auténtica referencia. El complemento (*Sinfonía doméstica, Till Eulenspiegel* y *Don Juan* de Richard Strauss, con la misma orquesta, registros de 1942-44), pese a la inclusión de la sólo relativamente interesante *Sinfonía* straussiana, no disminuye el altísimo interés de este ejemplar (ref. 449 349, como siempre las tres primeras cifras son comunes a los demás ejemplares), de sonido monofónico más que aceptable para la época. La otra joya imprescindible de este lanzamiento es el disco debido a Emil y Elena Gilels. Pese al plomizo acompañamiento de Karl Böhm al frente de la Filármónica vienesa, el pianismo desplegado en los dos conciertos mozartianos (*nº 27 para piano* y *Concierto para 2 pianos*) es de superlativo nivel. No lo es menos el ofrecido en la música de Schubert para piano a cuatro manos (*Fantasía D. 940, Rondó D. 951, Andantino D. 823,2, 6 Escocesas D. 145*, con especial mención para la emocionante lectura de la primera de las citadas obras), y, en fin, hay que agradecer la recuperación de las magistrales interpretaciones de las *Sonatas para piano K. 281* y *310*, y de las *Variaciones K. 398* por el propio Emil Gilels. Un álbum que no tiene desperdicio (322). Uno de los artistas que protagoniza más interpretaciones en este lanzamiento es el húngaro Ferenc Fricsay. De interés, por las interpretaciones, dotadas de la nitidez e incisividad habituales en la batuta del húngaro, y lo inhabitual del repertorio, aunque no todas las obras tengan paralelo atractivo, su disco con la Sinfónica de la RIAS de Berlín, titulado *Fricsay Moderno. Hary Janos* y *Danzas de Galanta* de Kodály, *Pequeña Sinfonía concertante* de Frank Martin, *Adagio Appassionato* de Hartmann, *Suite sobre canciones populares suizas* de Liebermann, *Sinfonía nº 3* de Glière, *Pequeña Suite de Abbaxas* de Egk y *Capricho para orquesta nº 2* de von Einem (337, Mono). Encontramos otro monográfico bajo el título *Fricsay dirige* (Franck: *Variaciones sinfónicas*; Françaix: *Concertino para piano y orquesta*; Cherepnine: *10 bagatelas para piano y orquesta*; Weber: *Pieza de concierto para piano y orquesta* –todo lo anterior con Margrit Weber, piano–; *Concierto para clarinete* –con Heinrich Geuser, clarinete–; Dvorák: *Concierto para violín* –con Johanna Martzy, violín–; Ravel: *Introducción y allegro* –con Zabaleta– y Hubay: *Heifre Kati* –con Helmut Zacharias, violín–). El disco (334, Mono/Stereo) tiene atractivo sobre todo para los interesados en repertorios poco transitados. Un tercer monográfico, también con la Sinfónica de la Radio Berlinesa tiene la hortera denominación de *Momentos rusos*, y sí, engloba eso que Vds. se están imaginando (Rimski: *Scheherazade*; Borodin: *En las estepas de Asia central* y *Danzas polovtsianas*; Musorgski: *Una noche en el Monte Pelado*; Chaikovski: *Obertura 1812*-que incluye el curioso detalle del canto del coro en los compases finales, algo inhabitual– *Serenata para cuerdas* y *Suite del Lago de los cisnes*; Prokofiev: *Sinfonía clásica*). Todo está interpretado de forma sobresaliente, pero el interés se centra en la vigorosa traducción de la partitura de Rimski y en la cristalina, ágil e incisiva interpretación de Prokofiev (343, muy buen sonido monofónico). También ha estado disponible en serie media, pero es de toda garantía y está muy bien aprovechado, el álbum Mahler por Kubelik con la Sinfónica de la Radio Bávara (*Sinfonías nºs 1* y *5*, más las *Canciones de un camarada errante* con Fischer-Dieskau y los *Rückert lieder* por Maureen Forrester y el ubicuo Fricsay, con la Sinfónica de la Radio berlinesa; 340, Stereo/Mono). El álbum dedicado a Mendelssohn, todo él a cargo de la Filarmónica de Berlín, siempre espléndida, no está nada mal. Reúne las excelentes *Obertura «Las Hébridas»* y *la Sinfonía Escocesa* por Karajan, junto a vigorosas traducciones de la *Italiana* –acierto en este caso al no incluir la de Karajan, abiertamente inferior– y *Reforma* por Maazel, la sobresaliente versión del *Sueño de una noche de verano* (otra vez Fricsay, con Streich, Eustrati, Coro de cámara RIAS) y la menos interesante *Obertura Ruy Blas* por Leitner (328, Mono/Stereo). Los admiradores de Bach no desperdiciarán la ocasión de disfrutar la selección de obras para órgano que Helmut Walcha interpreta en los órganos de Alkmaar y Estrasburgo, incluyendo la inevitable *Toccata y fuga BWV 565* (*Grandes órganos de Bach*, 361). Estando Rubinstein, Arrau y Ashkenazi a precio medio o barato, la del húngaro Tamás Vásáry es difícil que constituya una primera elección para Chopin. En todo caso, sus versiones, bien planteadas, son muy dignas y la selección ofrecida es generosa: *Conciertos para piano nºs 1 y 2, 4 Impromptus, Estudios Op. 10 y 25* (310); *Andante spianato y Gran polonesa, 17 valses, 4 mazurkas, Baladas y Scherzi* (313). Pese a resultar un punto almibaradas, los amantes del lied difícilmente dejarán pasar el álbum de *Baladas y lieder* de Loewe (352), dada la altura de sus intérpretes (Ridderbush, Fischer-Dieskau y Greindl, total nada). Me temo que a partir de este punto el interés del lanzamiento cae en picado. Sólo para nostálgicos puede ser ideal el muy sinfónico Händel de Kubelik y Richter (*Música acuática, Música para los fuegos artificiales, Concerto grosso Alexander's Feast, Concerti a due cori, Oberturas*; Filarmónica de Berlín, Orquesta de Cámara Inglesa, ref. 325). Lo restante puede servir para amantes del género poutpurri.





Los aterradores títulos lo dicen todo. *Músicas de España*: Falla (*Noches* –Fricsay, *Amor brujo, Danzas del Sombrero* –Maazel, *Danza española de la Vida breve* –Ferras). Turina (*Danzas fantásticas* –Fremaux), Bacarisse (*Concertino* –Yepes/Sinf. Londres/Frühbeck), Sarasate (*Romanza andaluza* –Ferras, *Aires bohemios* –Zacharias/ Fricsay) (355, Mono/Stereo). Peor aún es el llamado *Música para el cine*, que en lugar de ofrecer partituras originales para el celuloide se centra en una despreciable mezcolanza que contiene desde el *Confutatis* del *Requiem* de Mozart (*Amadeus*) hasta el comienzo de *Zaratustra (2001)* pasando por *La cabalgata de las walkirias* (*Apocalypse Now*)(331). No le va a la zaga la que junta en el mismo pastel a Albinoni –el inevitable *Adagio* que no es suyo–, Pachelbel –una versión prehistórica del *Canon y fuga* en arreglo para violín y órgano–, Bach, y Respighi, éste por aquello de la selección de la *Suite III de Danzas y aires antiguos para laúd* –interpretada por Karajan, con varios Mozart. Lo único atractivo es la *Música fúnebre masónica* de Mozart y el *Adagio y fuga K. 546* por Fricsay, y los *2 Rondós de concierto para piano y orquesta K. 382 y 386* por Annie Fischer, también con Fricsay. (358). Escaso bagaje para un disco doble. El de *Danzas y Rapsodias* reúne lo esperable: *Rapsodias húngaras 1 y 4* de

Liszt (de nuevo Fricsay), *Danzas húngaras* de Brahms repartidas entre van Kempen (Filarmónica de Berlín) y los Kontarsky (piano a 4 manos), y *Rapsodia eslava Op. 45, nº 2* (Lehmann/Sinfónica de Bamberg) y *Danzas eslavas* de Dvorák, por Fritz Rieger con la Filarmónica de Munich, y Kubelik con la Sinfónica de la Radio Bávara (316, Mono/Stereo). Los aficionados a lo yanqui tienen también lo suyo, *America! America!* protagonizado por varios artistas de campanillas: Levine, Masur, Ozawa, Boston Pops y Cuarteto Emerson. El repertorio es el de siempre: Gershwin (*Rapsody in blue, Americano en París, Porgy and Bess*), Barber (*Cuarteto Op. 11*), Bernstein (*Danzas de West Side Story*), Russo (*3 Piezas para Blues band y orquesta, Street Music Op. 65*), Joplin (*The Entertainer, Sugar Cane Rag*), Blake (*Charleston Rag*), Berlin *Alexander Ragtime Band*, Bowman *12th Street Rag*, y, por último, *Tiger Rag* (346). El último álbum se titula *Música para niños-Berceuses*, y sí, resulta tan pavoroso como anuncia. Acaramelada selección de piececitas que van de Brahms a Weber, pasando por el mismísimo *Frère Jacques*. Si algo se me escapa es por qué el segundo disco incluye la *Serenata K. 525* de Mozart por Fricsay (¿se han descubierto inesperadas connotaciones infantiles en esta serenata o se trata de un recuerdo al concurso de batutas de García Asensio?). Más lógica parece la inclusión de *Pedro y el Lobo* de Prokofiev –aunque desde luego no con el recitado en francés, salvo interés en fomentar la práctica de la lengua de Voltaire– y la *Guía de orquesta para jóvenes* de Britten, ambas por Lorin Maazel, que aquí también asume el parlamento en Britten (307). En resumen, si no se han hecho con ellos en anteriores ediciones, Bruckner-Strauss/Furtwängler y Mozart-Schubert/Gilels son de obligada escucha. Los discos de Mendelssohn, Mahler y selección de órgano de Bach tienen cierto atractivo, así como el de Loewe y alguno de los de Fricsay. El resto es prescindible.

R.O.B.

POT-POURRI DG

La Deutsche Grammophon ha exhumado de su catálogo una serie de variopintas óperas que provienen de épocas, lenguas y estilos diversos, alternando rarezas y tópicos del repertorio. Entre las más logradas figura un *Hänsel y Gretel* de Humperdinck, dirigido con señorío y sensibilidad por Fritz Lehmann en 1962 (Refer. 449378-2). Rita Streich y Gisela Litz hacen unos protagonistas refinados y convincentes, Marianne Schech una madre perfecta (las hay) y la venerable Res Fischer una bruja encantadora, que los niños obedecen, seducidos.

En 1953, Ferdinand Leitner, con su ya sólida aunque juvenil ciencia de maestro de capilla, condujo la divertida y prudente *Zar y carpintero* de Lortzing (449381-2), servida por un eficaz conjunto de nombres sin excesivo cartel, del que rescatamos el brillante van Bett de Gustav Neidlinger, destacado wagneriano de aquel tiempo, al veterano Walther Ludwig, de buena ejecutoria mozartiana, y la fresca vocalidad, tan apta para Lortzing, de Ellinor Junker-Giesen.



De tradicional, en el mejor sentido de la palabra, cabe calificar *El barbero de Sevilla* rossiniano regido por Bruno Bartoletti en 1961 (449390-2). El director escoge tiempos razonables, sonoridades equilibradas y texturas claras, sirviendo al trabajo de Gianna d'Angelo en una Rosina de coloratura eficaz y proba, a la comicidad elegante de Renato Capecchi como Fígaro y a Nicola Monti en un Almaviva de clásica vocalidad *di grazia*. Giorgio Tadeo y Carlo Cava completan el cuadro con una pareja de bajos de sólida factura grotesca.

La pucciniana *Bohème* (449384-2) data de 1962 y es la primera y mejor que grabó Renata Scotto como Mimí, con la voz fresca y una mezcla muy convincente de encanto y desgarro a los cuales corresponde el impar histrionismo de Tito Gobbi en Marcello y complementa la noble faena de Giuseppe Modesti en Colline. La Musetta de Jolanda Meneguzzer y el Rodolfo de Gianni Poggi no pasan de rutinarios. Antonino Votto conduce con sapiencia y autoridad.

Werther, la massenetiana obra maestra (DG 449384-2) no ofrece a Plácido Domingo un papel demasiado favorable a sus medios, aunque en 1979 su voz era más lírica que en la actualidad. Su fuerte no es la expresión romántica sino la verista y su debilidad, las regulaciones de volumen que pide el papel. No obstante, la dúctil entrega y la intensidad expresiva del tenor madrileño están ahí. Elena Obraztsova le da la réplica equilibrando sonoridades, aunque tampoco es un dechado de sutileza. Solventes Kurt Moll y Arleen Auger (El Bailío y Sofía) y bien Franz Grundheber en Albert, todos vigilados por la aplicación de Riccardo Chailly.

Después de este rotundo menú, un buen digestivo lo constituyen los dos compactos con música de ballet extraída de óperas y operetas variadísimas, debidas a Verdi, Offenbach, Lehár, Ponchielli, Gluck, Johann y Richard Strauss, Weber, Lortzing, Humperdinck, Glinka, Smetana, Borodin, Musorgski y Chaikovski (DG 449319-2). Dicen que, después de comer, lo mejor es moverse y el baile vaya si propone movimientos, en este caso ilustrados con brillo por Fricsay, Lehmann, Karajan, Abbado, Carlos Kleiber, Jochum, Gierster, Böhm y Frémaux.

B.M.

LA BOTICA DE DECCA

Ningún disco de la colección Eclipse de Decca baja de los setenta minutos de duración. En cuanto a los contenidos, hay de todo, como en botica. Quizá demasiados grandes nombres en días malos.

Si hubiera que quedarse con uno solo de estos veinticinco discos, sin duda sería el de Stravinski (448 226-2) por la riqueza imaginativa con que Dorati y Detroit recrean los sensuales ambientes de *El pájaro de fuego* (ballet completo) y las gratas sorpresas tímbricas y rítmicas que reserva la *Consagración*. La divertida integral de las *Danzas húngaras* de Brahms a cargo de Weller y la Royal



lleva como complemento una no menos deliciosa selección de seis *Danzas eslavas* de Dvorák por esa misma orquesta dirigida por Dorati (448 240-2). Y de nuevo con Detroit, aún en otros dos Dvorák, el de la *Suite checa* y el de los *Valses de Praga*, se reconocerá la firma del maestro húngaro, esta vez como complemento de una *Nuevo Mundo* llevada con mucho nervio por Kondrashin y formidable sonoridad de la Filarmónica de Viena responde (448 245-2).

La Filarmónica de Viena es precisa-

mente instrumento de uno de los mayores chascos de la serie: nunca tanto *rubato* sirvió a tan poca emoción como transmiten Postnikova y Rozhdestvenski del *Concierto para piano nº 1* de Chaikovski. Preferible, en el mismo disco (448 221-2), el empalagoso *Segundo* de Rachmaninov de Ortiz con la Royal y Atzmon.

Dutoit y Montreal están tan virtuosos y opulentos en un programa ruso formado por la *Pascua rusa* y el *Capricho español* de Rimski y los *Cuadros* y el *Monte Pelado* de Musorgski (448 233-2) y en medio Mendelssohn (selección del *Sueño* y *Ruy Blas*) que sucede a unas insípidas *Hébridas* e *Italiana* de Dohnányi y Filarmónica de Viena (448 237-2).

Ashkenazi aparece dirigiendo hasta tres orquestas. Con Cleveland su Strauss (*Till, Muerte* y *Zaratustra*) da más ruido que nueces (448 224-2). Justo lo contrario de un Debussy (*Fauno, Nocturnos* y *Mar*) felizmente complementado con la *Rapsodia española* de Ravel (448 229-2). En *Quinta* y *Séptima* de Beethoven, que Ashkenazi entiende como meras demostraciones de fuerza, la Philharmonia suena tremenda, especialmente los metales, que llegan a hacerse opresivos (448 222-2).

Chailly es otro director que viene cargado con dos cubos: uno de cal y otro de arena; mejor dicho: dos de cada. Pasaremos por alto sus espesas *Estaciones* de Vivaldi con el violinista Franco Gulli y Bolonia, completadas por los *Conciertos «San Lorenzo», «Fúnebre»* y *«Dresde»* (448 225-2). Con la misma formación lo encontramos mucho mejor dirigiendo una amplia selección de oberturas y música orquestal de Verdi, incluida la música de ballet para la versión parisina de *Otello* (448 238-2). La historia se repite a propósito de música de más al norte. Así, con Radio Berlín lo preferiremos en los *Conciertos para piano nºs 3 y 4* de Beethoven que con tan extrema sensibilidad protagoniza Larrocha (448 230-2), que no en los de Grieg y Schumann, acartonados donde debían ser vigorosos y desmayados donde melancólicos (448 235-2). De este desastre tiene buena parte de culpa el pianista Jorge Bolet, que, sin embargo, gusta en el *Rondó capricboso* de Mendelssohn como intermedio.

Al frente de Cámara Inglesa, Cleobury, muy blandengue en las sin embargo bien cantadas Misas *«De la coronación»* y *K. 337* de Mozart (448 228-2), se resarce con un Haendel (*Dixit Dominus* y *Laudate puer*) pleno de frescura (448 242-2). Por separado existen mejores, pero si se quiere tener en un solo disco los dos *Glorias* de Vivaldi, valen las versiones dirigidas por Guest (448 223-2). A quien interese el barroco de Maricastaña le recomendamos los tres discos que ocupan Münchinger y su Cámara de Stuttgart: uno dedicado a Haendel (*Acuática, Fuegos*; 448 227-2), otro a Bach (*Suites orquestales*; 448 231-2) y el típico popurri de *bits* (448 227-2). También junto a mucha morralla, Hurford y el Michael Laird Brass Ensemble tienen el detalle de incluir –eso sí, dispersos– los seis *Corales «Schübler», BWV 645-650* (448 234-2). Otro recital organístico variado, el de Curley (448 241-2), se ve malogrado por el insoportable ruido de fondo. El disco dedicado a coros de ópera célebres por diferentes orquestas y directores (448 236-2) entraría de lleno en la sección «Discos para la carretera».

La representación de la música de cámara la ostenta el Octeto de Viena, del que se combina un *Septimino* de Beethoven simplemente correcto con un excepcional *Quinteto con clarinete* de Mozart (448 232-2).

La música española cuenta con el *Aranjuez* y el *Gentilhombre* de Rodrigo en las versiones plenas de salero y con infinitos detalles sonoros de Bonell y Dutoit con Montreal, más la *Rapsodia española* de Albéniz y la *Rapsodia sinfónica* de Turina en versiones no menos celebradas de Larrocha y Filarmónica de Londres con Frühbeck (448 243-2).

A.B.M.

MÁS ÓPERAS EN DECCA



Este nuevo lanzamiento de la serie Grand Opera presenta cuatro grabaciones realizadas originalmente por RCA (con excelente sonido) que, como ya sucediese con el primer *Falstaff* de Solti, han pasado a integrar el importante catálogo operístico de la casa Decca. Los dos registros de melodramas italianos cuentan con idéntico equipo protagonista e igual batuta, y justifican principalmente la revalorización de Zinka Milanov. La soprano yugoslava, aunque en ellas aparece ya algo mayor, deja constancia de haber sido una de las últimas grandes voces de lírico-*spinto*. En *La Gioconda* (3 CD 444 598-2), grabada en Roma en 1957 bajo la eficiente batuta de Fernando Previtali, luce unos filados todavía prodigiosos (y no artificiales, como Caballé), y dota al personaje de la cantante callejera una humanísima dignidad. Giuseppe di Stefano, ya en claro declive, es un arrebatador Enzo Grimaldo, y el poderoso Leonard Warren un Barnaba de una pieza. La siempre digna Rosalind Elias (con debilidad en los graves) como Laura Adorno y Plinio Clabassi en un Alvise Badoero simplemente correcto completan un elenco en el que también figura la mezzo azteca Belén Amparán en una Ciega de rotundos medios vocales.

La forza del destino (3 CD 443 678-2), registrada en Roma al año siguiente, comienza con una apresurada obertura. A la dirección de Previtali a veces le falta carácter (como en la escena de la taberna de Hornachuelos), pero desde el comienzo se impone la atormentada Leonora de Milanov, que se luce en los pasajes de relajada interiorización (plegaria del acto I) y muestra su temperamento en los dramáticos conjuntos que abundan en la obra. Aunque a veces ande escasa de fiato y aquí se aprecie más su decadencia, había sido una inmensa verdiana y hay momentos en los que el instrumento se expande en toda su increíble belleza y poderío vocal. Di Stefano luce aún destellos de su centro único y su fuego, y Warren anuncia el *morbo* de su trágica muerte en el Met con esta ópera. A destacar el imponente Padre Guardián de Giorgio Tozzi. Ambos registros fueron producidos por el célebre John Culshaw, el artífice de la *Tetralogía* de Solti, y podemos apreciar su afición por los efectos especiales y la búsqueda de veracidad teatral en el estudio, como ruidos de batalla, etc.

Los dos títulos mozartianos estuvieron encomendados al efectivo Erich Leinsdorf, a quien cuadra mejor el dramatismo de *Don Giovanni* (3 CD 444 594-2) que el tono de comedia de *Le nozze di Figaro* (3 CD 444 602-2), aunque a su lectura de la primera también le falte grandeza. En ambos casos, lo mejor viene dado por la calidad de la Filarmónica vienesa y la altura de los elencos, cuajados de nombres de prestigio. Lisa della Casa ha perdido algo de su frescura respecto a su anterior grabación con Erich Kleiber, pero sigue siendo una Condesa llena de distinción. Roberta Peters es una delicada Susanna, impecablemente cantada; George London un Conde autoritario y con empaque, Giorgio Tozzi un Fígaro vital y sólo Rosalind Elias es un Cherubino un tanto pálido. Más lujoso aún, si cabe, es el reparto de *Don Giovanni*, con uno de los mejores exponentes del protagonista (Cesare Siepi), dos sopranos imponentes aunque no totalmente adecuadas (Birgit Nilsson y Leontyne Price) y un sensible y musical Don Ottavio

(Cesare Valletti), junto al inevitable Leporello de Fernando Corena. En las dos obras se añaden números alternativos que habitualmente se omiten, como el dúo *Per queste due manine*, aunque Eugenia Ratti es una Zerlina algo gatuna. El principal problema de estas versiones consiste en que tienen que competir con los de las mejores alternativas que están precisamente en esta misma serie media de Decca (el *Don Giovanni* de Krips, con Siepi, Danco, Della Casa y Dermota, y las *Bodas* de Kleiber, con Siepi, Della Casa, Güden y Danco).

R.B.I.

OPERETAS PARA GEDDA

Entre 1970 y 1977 la firma EMI realizó las grabaciones de una serie de operetas protagonizadas por el tenor Nicolai Gedda. El muestrario ahora reeditado cubre una buena parábola, pues va desde una obra clásica como *El barón gitano* de Johann Strauss (EMI 5 65971 2) hasta la tardía y evocadora *Sueño de*



vals de Oskar Strauss (EMI 5 65965 2), pasando por un Franz Lehár no demasiado frecuente como lo es *Paganini* (EMI 5 65968 2) y por un ejemplo sumo de la variante húngara, ya un poco revisteril y sin eludir las tentaciones del fox-trot, *Condesa Mariza* de Emmerich Kálmán (EMI 5 65974 2).

El primer acierto de estas brillantes versiones es la selección de los directores –Willi Boskovsky, Willy Mattes y Franz Allers– muy duchos en el género, sin llegar a la esclerosis de una supuesta especialización, siempre nociva para un artista imaginativo. Estos directores se mueven entre la chispa y el sentimentalismo, el humor y el colorido local o exótico, bien matizados, son enérgicos en las velocidades y dejan cantar con comodidad a los solistas.

Luego tenemos al protagonista, un Gedda aún en la plenitud de sus medios, no obstante las décadas de carrera e incursiones en un repertorio más pesado que el operetístico. El divo sueco se convierte aquí en uno de los máximos cantantes de su cuerda en el campo de la opereta. Su musicalidad refinada, su decir preciso, sus medias voces, sus ligados y portamentos, su fraseo de elegante sentimentalidad y su competente registro de tenor lírico ligero, acreditan un trabajo ejemplar y completamente referencial.

El nutrido elenco de compañía reúne a buena parte de los mejores cantantes germánicos de varias épocas, algunos ya veteranos como Benno Kusche y Kurt Böhme, otros maduros como la exquisita Rita Streich, otros jóvenes de empuje entonces como Brigitte Fassbaender y Edda Moser, y elementos *prestados* de otros campos, como Biserka Cvejic y Olivera Miljakovich. Destaca entre todos, por la frecuencia con que forma pareja junto a Gedda (compañero de lides mozartianas igualmente memorables) la soprano Anneliese Rothenberger, de voz clara y picante, excelente agilidad, suficiencia de canto y decir fino y expresivo. Las dos voces empastan y se equilibran con total ajuste quedando en un equilibrio de timbres y de texturas que parece fruto de una paciente búsqueda. Como ilustre curiosidad cabe señalar a Grace Bumbry que se ve exigida por la Saffi de *El barón gitano* y sale bastante airosa de esta rara experiencia dentro de su carrera.

Las tomas, de eximia direccionalidad y un esmalte reluciente, se ven ahondadas y magnificadas por la digitalización, aportando un brillo técnico que redondea la excelencia de estas producciones.

B.M.

ANTIGUOS Y MODERNOS

La serie *Das Alte Werk* de Telefunken (hoy Teldec) supuso una de las iniciativas más audaces del mundo fonográfico, la recuperación a cargo de intérpretes de vanguardia de los maestros del pasado. Y precisamente como un vanguardista del XVII se revela Biber en las versiones del Concentus musicus Wien y Harnoncourt (4509-97914-2), con sus disonancias y *pizzicati* -a lo Bartók-, en registro que mejora considerablemente el antiguo de Archiv. No tanta novedad mantiene, aunque sí la aportó en su momento, *Pimpinone* de Telemann por Spreckelsen y Nimsgern, con el Ensemble Florilegium Musicum y dirección de Hirsch (0630-12323-2); hoy la sonoridad de la orquesta ha envejecido mucho. El humor ácido de la obra, la mezcla de idiomas y la inclusión de los intermedios de la época rescatan, sin embargo, un producto por completo anómalo dentro de los cánones teatrales. Vigencia total de la enérgica lectura de Harnoncourt de la *Oda para el día de santa Cecilia* de Haendel, con el Concentus y el Coro Bach de Estocolmo y Palmer y Rolfe-Johnson de solistas (0630-12319-2), desde la vibración de la obertura a



las intervenciones del coro, el chelo solista en *What passion cannot Music raise* o el intercambio de tenor y trompeta en *The Trumpet's loud clangor*. Panorámica de instrumentos en el CD titulado *Organos históricos de Suiza* que protagoniza Siegfried Hildenbrand (0630-12322-2) que resulta interesante tanto por la variedad de ejemplares como por la poderosa fuga de la *BWV 541* bachiana y el curioso encuentro con el concierto italiano que propone el *Concerto del Signor Meck* de Walther.

A la revalorización de la música de los descendientes de Johann Sebastian contribuyó de modo importante el disco *Dobles Conciertos de los hijos de Bach*, por Uttenbosch y Curtis al clave y Antonietti al fortepiano, con el Concentus y el Leonhardt Consort reunidos (0630-12326-2). El registro no sólo demostró la coexistencia de clave y fortepiano, en el *Concierto Wq. 47* de C.P.E. Bach, obra que cobra sentido al ser tocada por los instrumentos para los que fue compuesta, sino el vigor de lenguaje de toda una generación preterida de compositores. Mucho ha mejorado la técnica de la trompa natural desde que Hermann Baumann grabara el disco con conciertos de Haydn, Danzi y Rosetti (0630-12324-2), acompañado por el Concerto Amsterdam y dirección de Jaap Schröder en prestaciones de sonoridad muy pobre. Finalmente, James Griffett (tenor) y Bradford Tracey (fortepiano) abordan con sencillo melodismo y clima íntimo las *Canzonettas* de Haydn (4509-97503-2); no está ausente la referencia folclórica en su acercamiento. La canción *The Spirit's Song*, no perteneciente a los dos libros de *Canzonettas*, tiene, por el contrario, una dimensión mucho más dramática.

E.M.M.

NUOVA FONIT CETRA

La firma Cetra hizo en su momento una gran labor discográfica para la difusión de obras poco conocidas, mediante el registro de sus primeras grabaciones; con el tiempo han surgido otras versiones que las han hecho envejecer, aunque las que ahora se reeditan, tienen unos valores que perdurarán. Del cuarteto de obras de Verdi, en *Ernani* (Nuova Fonit Cetra CDON 39), dirigido por Fernando Previtali, destaca el espléndido fraseo de Giuseppe Taddei, menos brillante en la zona aguda, el impacto vocal de Caterina Mancini, quedando en un segundo plano el irregular Gino Penno y el discreto Giacomo Vaghi, a los que no ayuda una dirección orquestal superficial; de *La battaglia di Legnano* (N.F. CETRA CDON 40) destacamos nuevamente a Caterina Mancini por su canto vital y a Rolando Panerai, con una voz demasiado lírica, pero con un buen fraseo e intención, quedando discreto Amadeo Berdini, con una dirección de Fernando Previtali, poco profundizada; la edición de *Il finto Stanislao* (N.F. CETRA CDON 37), más conocida por *Un giorno di regno* tiene el interés de la musicalidad de Lina Pagliughi, típica soprano ligera de la época, con una voz bella, pero limitada de expansión, la buena línea canora de Juan Oncina, y la capacidad para este tipo de papeles, que recuerdan *Don Pasquale*, de Sesto Bruscantini y Renato Capecchi, con una dirección orquestal a cargo esta vez de Alfredo Simonetto, que mantiene el estilo lineal de sus antecesores. Completa el grupo verdiano *I lombardi alla prima crociata* (N.F. CETRA CDON 41), la más floja de todas, de la que interesa Maria Vitale, con buena voz pero estilo limitado, estando discretos el resto del reparto, Gustavo Gallo, Aldo Bertocci y Mario Petri, con la dirección de Manno Wolf-Ferrari, en la línea de los dos anteriores.

La quinta obra de esta edición es *La figlia del regimento* (N.F. CETRA CDON 38), infrecuente en aquella época, que se presenta en versión italiana, con algunos cortes; de todas las grabaciones, ésta es la más válida, desde el punto de vista sinfónico, ya que la dirección de Mario Rossi sabe mantener la fluidez del ritmo, dándole transparencia suficiente; entre los intérpretes Lina Pagliughi está bien vocalmente, pero su expresión y la gracia del personaje queda algo limitada; de Cesare Valetti interesa el buen fraseo, con las limitaciones en el registro agudo, y el excelente sentido de la interpretación de Sesto Bruscantini. Las grabaciones de las óperas de Verdi fueron realizadas en 1951 y la de Donizetti en 1950, con la orquesta y coros de la RAI de Milán, salvo *Ernani* y *La battaglia de Legnano*, que corresponden a la RAI de Roma.

A.V.

ZAFIRO A LA PALESTRA

Uno de los sellos fonográficos del mundo zarzuelístico que conserva en su catálogo importantes títulos del género lírico español es Zafiro. Embarcóse en la aventura allá por los años cincuenta y sesenta al igual que otras casas discográficas que operaron más o menos por la misma época, aunque el liderazgo lo tenía Columbia. En el deseo de ponerse al día Zafiro está reprocesando a soporte CD su antiguo catálogo que alberga zarzuelas que son únicas versiones algunas de ellas, contribuyendo con ello a llenar un importante hueco en el mercado y en el aficionado.

Son diez los títulos que se han reeditado en fechas recientes, entre ellos se encuentran las zarzuelas grabadas de Ernesto Lecuona (1895-1963): *El cafetal* (Ref.: 74321 33458 2), estrenada en 1929; *María la O* (33460 2) de 1930, estrenada por Conchita Bañuls, y *Rosa la china* (33457 2), al igual que la anterior designada como sainete lírico y estrenada en 1932 en La Habana. Todas ellas tienen en común la influencia de la zarzuela hispana pero con el aderezo de los ritmos netamente afrocubanos. Lecuona y su libretista Sánchez Galarraga



enriquecerían el teatro lírico cubano. Las versiones corren a cargo del Coro y Orquesta de Cámara de Madrid con Félix Guerrero en la dirección y en el elenco vocal se encuentran, Dolores Pérez, Luis Sagi-Vela y la tiple cómica Luisa de Córdoba, artistas, por otra parte, que aparecerán en muchos de los registros de este sello, y que hacen su cometido con solvencia. Se añaden tres zarzuelas grandes del veinteno final, que dio importantes títulos con música muy potable: *Doña Francisquita* (33465 2), llevada a las tablas en 1923 con música de Vives y con colaboradores literarios como Romero y Fdez. Shaw. Destacan un Alfredo Kraus de voz juvenil e impecable, Ana María Olaria en sus mejores momentos como soprano lírico ligera y una Dolores Pérez, de bello timbre, en una Beltrana enérgica, dirigidos por Daniel Montorio. La siguen dos obras de Pablo Sorozábal y dirigidas por él mismo: *Katiuska* (33461 2) estrenada en 1931 y *La del manojo de rosas* (33463 2), de 1934. En ambas sus intérpretes principales son: Isabel Penagos de voz no muy grande en el volumen pero con un canto cuidado y pulcro tanto en el papel de Katiuska como en el de Ascensión, y Manuel Ausensi, el barítono que siempre ha sido una garantía en sus intervenciones en páginas de nuestro género lírico, como de todos es sabido. No falta una representación del género chico en el compacto dirigido por Enrique Navarro que contiene *La gatita blanca* (Giménez/Vives) y *El puñao de rosas* (Chapí) (33462 2), de 1905 y 1902, respectivamente. La primera es una página llena de vitalidad y gracejo en la que destacan los números *del chocolatito* y los famosos e insinuantes *cuplés de la gatita*, para voces cómicas. La segunda es obra que en su tiempo introdujo tipos nuevos y escenas y costumbres desconocidas con una acción en un cortijo cordobés.

Al repertorio de zarzuela, siempre, tradicionalmente, se han incorporado varias operetas vienesas en su versión castellana como testimonio documental de un momento histórico de nuestro género, aunque nuestros compositores, admitiendo la presencia y la influencia de estas operetas, mantuvieron una independencia de estilo en el que se pudiera seguir percibiendo los elementos folclóricos y la idiosincrasia española. Sabemos que entre 1910 y 1914 el influjo de la opereta procedente de Viena ocupó gran parte de nuestras carteleras, muestra de ello son estos tres discos que Zafiro reedita: *La duquesa de Bal Tabarín* (1900) de Leo Bard, en la versión española de Gómez Carrillo y José Juan Cadenas que dirige Enrique Estela (33456 2); *La viuda alegre* (1905) de Franz Lehár, castellanizada por Linares Rivas y Reparaz (22459 2), y *Eva* (1911), también de Léhar (33464 2), en la que algunos llegaron a ver «propaganda del socialismo». Operetas que de una u otra manera darían la vuelta al mundo por todos los teatros y salones de baile, pongamos por caso el *vals* de *Eva*, perla de la partitura. Música de evasión necesaria para la gente, son un sueño en el que el pueblo gustaba sumergirse, tal como ocurre actualmente. Alfredo Kraus, Olaria, Dolores Pérez y un Sagi-Vela un tanto afectado, son las destacadas voces en este mundo de ensoñación con acción en el París de la *belle époque*. Saludamos estas importantes reediciones, aunque algo desilusionados por la falta de calidad técnica. Esta nueva conversión hubiera sido merecedora de libretos más informativos y un mayor cuidado en las reproducciones.

M.G.F.

Escuela de Música y Danza

EN TORRELODONES - MADRID

LA FLAUTA MÁGICA



Director
TOMÁS GARRIDO

- INICIACION MUSICAL -
(música y movimiento)
- LENGUAJE MUSICAL -
- PIANO -
- VIOLIN -
- VIOLONCELLO -
- GUITARRA -
- BALLET CLÁSICO -

•••

PROFESORES TITULADOS

C/ JULIO HERRERO, 4 (esq. Hnos. Velasco)
• TEL: (91) 859 32 56 - 859 31 46 • Fax: (91) 859 31 46
• 28250 TORRELODONES (Madrid)

DISCOS
CRÍTICAS de la A a la Z

ALBENIZ: *Iberia.* **José María Pinzolas, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON Galleria 437 241-2. DDD. 88'36". Grabación: Hamburgo, X/1991. Productor: Eberhard Schnelle. GRANADOS:** *Allegro de concierto. El fandango del candil. Quejas o La maja y el ruiseñor. El pelele.* **ALBENIZ:** *Lavapiés. Rondeña. El Albaicín.* **José María Pinzolas, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON Galleria 423 256-2. Grabación: 1986. Productor: Rainer Hecht.**

Reaparecen en la serie Galleria de DG, ahora ya con distribución internacional, unas cuantas muestras mayores de la obra de Albéniz y Granados a cargo de José María Pinzolas. En la salida anterior dijimos desde las páginas del nº 69 de SCHERZO que en *Corpus Christi en Sevilla, Rondeña, Almería, El Albaicín* y *Lavapiés* estaban los logros más interesantes de una versión de *Iberia* que, a pesar de sus puntos de interés, queda en segundo plano frente a las señeras de De Larrocha (EMI, Decca), Requejo (Claves) y Orozco (Auvidis). El cuidadoso acercamiento de Pinzolas a Granados –con una grabación que no contribuye precisamente a resaltar sus cualidades– tampoco supera los de De Larrocha (EMI, Decca, RCA) o Del Pueyo (Philips).

L.S.

D'ALBERT: *Conciertos para piano y orquesta en si menor y en la mayor.* **Piers Lane, piano. Orquesta Escocesa de la BBC. Director: Alun Francis. HYPERION 66747. DDD. 65'39". Grabación: 1994. Productor: Andrew Keener. Ingeniero: Tony Kime. Distribuidor: Harmonia Mundi.**

Eugène d'Albert (1864-1932) fue un pianista virtuoso, descubierto por Hans Richter y discípulo de Liszt. Hoy se lo recuerda por una ópera basada en Angel Guimerá, *Tierra baja*. Como Guimerá, catalán de las Canarias, d'Albert fue un músico alemán nacido en Inglaterra de familia italiana, que se instaló en Suiza, por razones obvias, a partir de la guerra del 14.

Estos conciertos datan de 1881 y 1892, y llevan la impronta romántica tardía y el afán virtuosístico que corresponden a la estética de su autor, algo escorado al verismo en sus producciones escénicas. Son un documento interesante aunque no una obra maestra de personalidad e inspiración.

Tanto el solista como la orquesta son de buena competencia y hacen de todo por rescatar el estilo de unas páginas olvidadas aunque no exentas de un fuerte sabor de época.

B.M.

ELEVACIÓN ESPIRITUAL

No hay por qué desnudar a un santo para vestir a otro. Si ya tiene las *Suites* de Rostropovich, no importa. Por su objetivo magisterio técnico y la elevación espiritual que transpiran, éstas tampoco sobran en ninguna discoteca.

Dentro de la acústica más bien seca que proporciona la Abadía Real de Fontevraud, lo primero que sorprende y admira en Alain Meunier (1942) es la posición central y el timbre redondamente uniforme de su violonchelo en toda la tesitura y cualquiera que sea la dinámica. La afinación es insuperable y la elección de los *tempi* muy coherente, de manera que el fluido musical crea una ilusión perfecta de que no hay añadidos personales por parte del intérprete. A lo largo de ambos discos la tensión es constante, sin un solo momento de relajación, ni se descuida ningún aspecto formal o expresivo. El paso por las dobles, triples y cuádruples cuerdas no intenta producir una polifonía imposible, sino simplemente –ni más ni menos– subrayar la genial capacidad de sugestión de que estaba dotado Bach.

En algunas repeticiones (I, Courante) los cambios introducidos son mínimos y extremadamente sutiles, apenas un ligero apianamiento o una ralentización, que en una primera audición producen un efecto diríase que subliminal: no se oye lo mismo, pero no se sabría decir dónde está la diferencia. El equilibrado tratamiento de ritmo y marcha melódica quizá alcanza su máximo exponente en el Preludio de la VI, con despliegue expansivo en los movimientos subsiguientes. En la Courante de la III se producen efectos de avance-detención que admiten con total naturalidad el calificativo de divertidos. De hecho, hasta un punto razonable nunca se pierde de vista que estas obras son suites de danzas, esto es, música para bailar, incluidas unas zarabandas no por ello menos nobles, reflexivas y, lo que en definitiva interesa, cargadas de emoción.



A.B.M.

BACH: *6 suites para violonchelo solo, BWV 1007-1012.* **Alain Meunier, violonchelo. 2 CD HARMONIA H/CD 9243-47. DDD. 142'. Grabaciones: 1992 y 1994. Productor: François-Dominique Jouis. Ingeniero: Dominique Matthieu. Distribuidor: Auvidis.**

BACH: *Sonatas para viola da gamba y clave BWV 1019 y 1027-1029.* **Marianne Muller, viola da gamba; Jan Willem Jansen, clave. ADES 204892. DDD. 59'14". Grabación: IV/1995. Productor: Jeff Cohen. Ingeniero: Nicolas Bartholomée. Distribuidor: Auvidis.**

Durante mucho tiempo acaparadas por los violonchelistas y, sobre todo, por los violistas, las tres *Sonatas BWV 1027-1029* de Bach sólo recientemente han sido objeto de la atención discográfica de sus auténticos destinatarios, entendido el término *auténticos* en un sentido amplio, pues las tres piezas son muy probablemente transcripciones del propio Bach. Hoy por hoy, las tiendas de discos ofrecen como primera opción las versiones muy estimables aunque no definitivas de Pandolfo y Alessandrini (véase SCHERZO nº 101). Las de Muller y Jansen quedan un escalón por debajo. La violista exhibe un virtuosismo técnico fuera de lo común, pero son demasiados los momentos en que queda la impresión de que la música escrita, de evidente inspiración italiana, pedía una traducción algo más imaginativa en matices de acentuación y ritmo. La también muy mecánica pulsación de Jansen, que por otro lado ocupa un espacio excesivo en el espectro sonoro, no ayuda nada. Idénticas limitaciones caracterizan la interesante transcripción de la *Sonata para violín y clave en sol mayor, BWV 1019* que sirve de complemento.

A.B.M.

BACH: *Obras para órgano. Vol. 3. Sonatas en trío BWV 525-530.* **Ton Koopman, órgano Arp Schnitger de la iglesia de san Jacobo de Hamburgo. TELDEC 4509-94460. DDD. 75'06". Grabación: Hamburgo, VI-VII/1995. Productora: Tini Mathot. Ingeniero: Adriaan Verstijnen. Distribuidor: Warner.**

El intérprete de las *Sonatas BWV 525-530* se enfrenta al interesante planteamiento bachiano de realizar música de cámara en solitario, por medio de sus dos manos y el pedalero. Por ello, las versiones de estas obras para dos instrumentos melódicos y bajo (como la del Palladian Ensemble) no responden en absoluto a las exigencias de la partitura. Koopman, en cambio, sí que comprende el mundo de las *Sonatas*, su sentido dialogante, las posibilidades que le ofrecen los planos de la registración, los ecos e imitaciones, como en el Andante de la *BWV 528*. Pero no menos que el carácter de las características de la escritura de Bach, sino que nos permite al mismo tiempo (con excepción de algunas notas que hemos transpuesto una octava más aguda o más grave) dejar intactas las líneas melódicas de Bach».

Por la calidad de la música original, por la de las transcripciones y por la de unas interpretaciones impecables a cargo de uno de los grupos historicistas de más justificado prestigio, éste es un Bach triplemente fascinante, que de ninguna manera conviene perderse. Además, está muy bien grabado.

A.B.M.

BACH: *Sonatas en trío BWV 525-530.* **The King's Consort. Director: Robert King. HYPERION CDA66843. DDD. 70'51". Grabación: X/1995. Productor: Ben Turner. Ingeniero: Philip Hobbs. Distribuidor: Harmonia Mundi.**

TRIPLEMENTE FASCINANTE

Las Sonatas en trío, BWV 525-530 han sido de siempre tenidas por seis pequeñas joyas de una riqueza rítmica y melódica inigualable, que han puesto a prueba ígnea manos y pies de cuantos organistas se han atrevido con las enormes y a menudo no tan evidentes dificultades que entraña la superposición de tres planos sonoros independientes. No más reciente ha sido la intuición unánime de que el destino último o paralelo de estas piezas –algunos de cuyos movimientos son arreglos de obras instrumentales anteriores del propio Bach– bien podría haber sido el conjunto de cámara. Robert King borra todas las dudas sobre la viabilidad del experimento de la forma más contundente: la práctica.

Nadie mejor que él para explicar los principios que han guiado su trabajo y describen perfectamente los resultados: «Sobre la base de ciertas orquestaciones de movimientos de cantatas debidas al compositor mismo, hemos dotado a nuestras adaptaciones de una gran variedad de colores instrumentales. Partiendo de un grupo de cinco instrumentos para la melodía, hemos emparejado dos violines, un violín y una viola, un violín y un oboe y el color más sombrío del oboe d'amore con la viola, y los hemos anclado sobre el bajo continuo tradicional de las cuerdas graves y de los instrumentos con acordes. En este terreno hemos introducido asimismo modificaciones al combinar la tiorba, el clave y el órgano con el violonchelo. Hemos conservado las tonalidades originales y hemos optado por una instrumentación que no sólo parece adecuarse a las ca-



rismo se funde aquí el concierto italiano, de nuevo para un solo músico. El concepto viene secundado por una realización transparente, muy lírica y de gran virtuosismo instrumental.

E.M.M.

BACH: *4 suites para orquesta, BWV 1066-1069.* **Academia para la Música Antigua de Berlín. 2 CD HARMONIA MUNDI 901578. 79. DDD. 98'. Grabación: IX/1995. Productor: Eberhard Geiger. Ingeniero: Michael Glaser.**

Las *Suites para orquesta* de Bach cuentan con una brillante lista de grabaciones con y sin instrumentos originales. Un importante punto a favor de la de este grupo, que fue desde 1982 pionero de la interpretación historicista en la extinta República Democrática Alemana y actúa sin director, lo constituye la adecuada dosificación de las componentes francesa e italiana que tan magistralmente combina el autor. No se trata solamente de que las oberturas suenan solemnes y las danzas amenas, sino del lúcido sentido del equilibrio entre lo ceremonial y lo grácil por el que ni las danzas pierden del todo el aire aristocrático ni las oberturas se amazacotan constreñidas por ritmos rígidos. La obertura de las *Suites nº 4* y la *courante* de la *nº 1* pueden ser quizá los ejemplos que más claramente ilustren este bien logrado equilibrio.

La elección de tempo suele decantarse por la velocidad, pero no llega a perjudicar ni la lógica ni la diafanidad de unas texturas bien cuidadas por los técnicos de sonido. El empaste entre las diferentes familias instrumentales es siempre bello, gracias en buena medida al cuidado que se tiene en no acerar en exceso las entradas en los juegos de preguntas y respuestas (*bourrées* de la *nº 4*). Quizá por deformación tras haberla escuchado tantas veces indebidamente edulcorada, únicamente en el aria de la *nº 3* parecería razonable exigir un poco más de gracia y volatilidad al diálogo entre los dos grupos de violines.

Aunque con tirones rítmicos que no a todos complacerán en la *badinerie*, el flautista Ernst-Burghard Hilse desempeña con eficacia la parte solista de la *Suite nº 2*, cuyas evidentes diferencias de carácter con sus hermanas son subrayadas por la asignación de un solo instrumento a cada atril.

En buena parte debido a la generosidad de añadir el *Concierto BWV 1044*, entre los registros historicistas únicamente el de Andrew Parrott con la Orquesta del Festival de Música Antigua de Boston me parece con total convicción más recomendable que éste.

A.B.M.

C.P.E. BACH: *Conciertos para clave y orquesta en sol mayor, H. 406 (W. 4); en la mayor, H. 410 (W. 7); en fa mayor, H. 415 (W. 12).* **Miklós Spányi, clave. Concerto Armonico. BIS CD-708. DDD. 67'25". Grabación: XI/1994. Productor e ingeniero: Ingo Petry. Distribuidor: Diverdi.**

El segundo volumen de la única integral discográfica que hasta la fecha se conoce de los conciertos para clave de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) sigue en la misma línea de excelencia interpretativa ya comentada en SCHERZO (nº 101) a propósito del primero. La alteración del orden cronológico de composición a que obliga una minutación ajustada añade una componente de variedad que se agradece. Del rigor filológico de las versiones dan fe en la carpetilla los documentados comentarios de Jane Stevens y el propio Miklós Spányi, que sin duda serán de gran utilidad para quienes lean inglés, francés o alemán.

A.B.M.

J.C. BACH: *Conciertos para órgano y orquesta op. 7, nºs. 2, 5 y 6.* **MOZART:** *Concierto en re mayor, K. 107, 1, según la Sonata op. 5, nº 2, de J.C. Bach.* **Martin Gester, órgano. Le Parlement de Musique. ACCORD 205282. DDD. 54'47". Grabación: VI/1994. Distribuidor: Auvidis.**

Pocos encuentros entre compositores habrán sido más fructíferos que el de Johann Christian Bach (1735-1782) y el joven Mozart en Londres. En este disco se recogen tres de los *Seis Conciertos para órgano* publicados por Bach el año 1770 y el primero de los *Tres Conciertos* de Mozart sobre las *Sonatas op. 5* de Bach (1765). El interés musicológico de la escucha es doble: por una parte, resalta la importancia de un autor injustamente relegado; por otra, ilustra su influencia sobre un principiante hoy en día considerado el mayor genio musical de la historia. El disco viene a ser igualmente algo así como la prueba discográfica del órgano construido en 1990 por Georg Westenfelder para la iglesia gótico-renacentista de Saint-Macre (s. XV-XVI) en La Fère-en-Tardenois (Aisne, Francia). Como resultado no tenemos un producto de primera necesidad, pero la música es agradable y en su ejecución todos los instrumentos suenan con belleza, equilibrio y bien tañidos.

A.B.M.

BARTOK: *El mandarín maravilloso Sz. 71. Concierto para orquesta Sz. 112.* **Coro (anónimo). Orquesta Nacional de Burdeos-Aquitania. Director: Alain Lombard. AUVIDIS VALOIS V 4705. DDD. 68'27". Grabaciones: Burdeos y Libourne, IX/1994 y IX/1993. Productor: Jean-Marc Laisné.**

No parecía a priori este un disco demasiado interesante. Orquesta francesa de provincias, director habitualmente sólo correcto. Pero la verdad es que los resultados superan las expectativas y la Orquesta Nacional de Burdeos Aquitania –que ha sabido beneficiarse de la emigración masiva de los músicos de la Europa del Este– demuestra ser una formación si no de primera sí muy estimable, dando la sensación de que, al menos en este disco, se deja la piel. *El mandarín* es muy vehemente, violento a veces, nada indulgente en lo sonoro –más flojo en los momentos de reposo, y en el final la pieza pierde parte de su tensión–, y que no alcanza las cimas de los grandes –Dorati (Mercury), Abbado (DG) o el primer Boulez (Sony)– porque le falta la flexibilidad interna de una acción escénica que pide organización dramática más que una simple sucesión de estampas por muy bien caracterizadas que aparezcan. El *Concierto para orquesta* se resuelve con buen criterio aunque falta el idioma que otros han sabido darle –Reiner (RCA), Fricsay (DG), Solti (Decca), Ancerl (Supraphon) y hasta Boulez (DG). Lombard lee la obra con fluidez aunque le falte de nuevo dramatismo –o acidez– para llegar a ellos. Su orquesta demuestra buen tono en el *Juego de las parejas* pero haría falta más misterio en la *Elegía* y más acento en el *Intermezzo interrotto*, cerrando con acierto y valentía en un excelente Finale. El disco, un buen trabajo, es, en resumen, la muestra de los progresos de una orquesta hoy muy estimable. Suficiente sin duda para ella, pero no bastante para el comprador no coleccionista.

L.S.

BACH PROFANO Y SONRIENTE



Este álbum de Jacobs reúne tres cantatas profanas no demasiado transitadas de Bach. La *Cantata BWV 213*, que recientemente comentamos en la versión de Leonhardt (Philips), quizá sea la más familiar del trío, ya que, compuesta para el cumpleaños del Príncipe Friedrich Christian de Sajonia en 1733, sirvió para el *Oratorio de Navidad* compuesto el año siguiente –salvo los recitativos y el coro final, que Bach juzgó inapropiado por su carácter demasiado danzable–. También las otras dos obras datan de la época de Leipzig. La *Cantata BWV 205*, de 1725, tiene su origen en la celebración de la onomástica del Dr. Augustus Müller, catedrático de Filosofía de la Universidad de Leipzig, y contiene una música vibrante, ricamente orquestada, de un carácter tempestuoso raro en las cantatas bachianas. Por su parte, la *Cantata BWV 201*, estrenada probablemente en 1729, tiene evidentes tintes sarcásticos –algo de nuevo inhabitual en Bach– sobre las nuevas tendencias musicales (Febo, que representa la tradición, participa en una competición musical con el innovador Pan), muestra una vez más el inagotable talento del cantor, que nos obsequia con una música de una vitalidad, frescura y contraste sorprendentes, muy adecuada al desenfadado texto de Picander, y que constituye una verdadera delicia para el oído. René Jacobs demuestra bien a las claras por qué su paso a la dirección debe ser bienvenido, aunque su alejamiento del canto sea lamentado. El belga conduce a los conjuntos, que consiguen espléndidas prestaciones (de los varios solistas, oboe, flauta, violín, trompeta, uno no sabría a quién destacar; en su corto papel, el coro es admirable en su limpieza de emisión, su empaste y su agilidad, como queda evidenciado desde el mismo número inicial), con una vitalidad envidiable, extrae todos los matices expresivos posibles, como en la delicada aria de oboe con eco de la *Cantata BWV 213*, y al mismo tiempo es capaz de tornar en vital y agresiva la música de la segunda aria de Hércules en esa misma obra, que en el oratorio antes citado adquiere, con otras palabras, un carácter bien distinto. Sensacional labor del continuo, imaginativo y adecuadamente colorista, pero nunca desequilibrado, y nivel sobresaliente de los solistas, especialmente en el caso del contratenor Andreas Scholl, extraordinario. Una sobresaliente grabación redondea un álbum modélico, que ningún buen bachiano dejará escapar, porque está asegurado el mayor disfrute. Precioso.

R.O.B.

BACH: *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde BWV 201 (La disputa entre Febo y Pan). Zerreisset, zersprenget, zertrümmert die Gruft BWV 205 (Eolo apaciguado). Lasst uns sorgen, Lasst uns wachen BWV 213 (Hércules en la encrucijada).* **Efrat Ben-Nun, Maria Cristina Kiehr, sopranos; Katharina Kammerloher, contralto; Andreas Scholl, contratenor; Christoph Prégardien, James Taylor, Kurt Azesberger, tenores; Roman Trekel, barítono; Peter Lika, Klaus Häger, bajos. Coro de Cámara RIAS. Akademie für Alte Musik Berlin. Director: René Jacobs. 2 CD HARMONIA MUNDI HMC 901544.45. DDD. 134'. Grabaciones: XI/1994, IX/1995. Productores: Walter Schales, Eberhard Geiger. Ingenieros: Geert Puhlman, Michael Glaser.**

BECK: *Sinfonías op. 3, nºs 3, 4 y 5.* **La Stagione Frankfurt. Director: Michael Schneider. CPO 999 390-2. DDD. 54'20". Grabación: IX-X/1995. Productores: Burkhard Schmilgun y Ludwig Rink. Ingeniero: Hanns Martin Renz. Distribuidor: Diverdi.**

Franz Ignaz Beck (Mannheim, 1734-Burdeos, 1809), compositor y organista, recibió probablemente instrucción musical de

Stamitz, fundador de la célebre orquesta de Mannheim. Tras un duelo, tuvo que huir a Francia. Radicó su base de operaciones en Burdeos, pero Marsella y París también fueron escenarios frecuentes de su azarosa vida y prolífica actividad. Su nombre figuró asiduamente en los programas de los Concerts Spirituels en la capital. Ideológicamente, parece que fue monárquico, revolucionario e imperialista a sus horas. Compuso un número indeterminado de óperas, un gran *Stabat Mater* (dedicado a Napoleón) y otras obras religiosas, doce sonatas para clave y treinta sinfonías. De las tres contenidas en este disco, seguramente primeras grabaciones mundiales y ojalá que parte de una integral, se dice en la carpetilla que pertenecen a su período de madurez. En espíritu son puro *Sturm und Drang*: en cuanto al estilo, típicas de la Escuela de Mannheim aunque dotadas de algunos rasgos distintivos, como el gusto por el tratamiento independiente de las partes polifónicas. Al oído, algunas veces suenan a Haydn, muchas a Gluck, muy pocas o ninguna a Mozart. Además de aumentar su cultura musical, conocerlas proporciona al oyente un placer regular. Las versiones carecen de competencia, pero bastan para asegurarlo así.

A.B.M.

BEETHOVEN: *Sonatas para piano nº 14 en do sostenido menor Op. 27, nº 2 «Claro de luna»; nº 21 en do mayor Op. 53 «Waldstein»; nº 23 en fa menor Op. 57 «Appassionata».* **Mikhail Pletnev, piano. VIRGIN 5 45131 2. DDD. 67'11". Grabación: Londres, V-VI/1988. Productor: Andrew Keener. Ingeniero: Mike Clements.**

Pletnev nos ofrece en estas architransitadas sonatas beethovenianas un pianismo espectacular, de pasmosa claridad de articulación y extraordinaria agilidad mecánica. Abusa en exceso del pedal izquierdo –incluso en ciertos pasajes en *forte*–, lo que redunda en un sonido a menudo demasiado aterciopelado y dulzón. En cambio utiliza el pedal sonoro con notable mesura, lo que le ayuda a mantener la claridad. Matiza con acierto –primer movimiento de la *Op. 27, nº 2*– y su interpretación no carece de vivacidad. Sin embargo, su brillante versión, aparte de la tendencia a los ramalazos de amaneramiento de discutible gusto –pasajes del primer movimiento de la *Op. 57*, ciertos detalles como los *sfz* del final de la *Op. 27, nº 2*–, deja un regusto de frialdad nada convincente. Gilels (DG, recientemente reeditado en la serie *Beethoven masterpieces* en serie media) es quizá menos espectacular, pero es, tanto en la *Op. 53* como en la *Op. 57*, mucho más convincente en su línea expresiva. En esta última, Richter, en cualquiera de sus lecturas, pero muy especialmente en las de RCA y Melodía, resulta también abrumadoramente superior. La *Waldstein* carece también del arrollador impulso de Pollini. En resumen, los admiradores de este muy personal Pletnev difícilmente se sentirán defraudados por su preciosista aproximación, pero hay más, bastante más enjundia, en los antes citados. Buena toma de sonido.

R.O.B.

BERIO: *Canticum Novissimi Testamenti II. Sinfonía.* **Electric Phoenix. London Sinfonietta Voices. Cuarteto de Saxofones Raschèr. Orquesta de París. Director: Semion Bichkov. PHILIPS 446 094-2. DDD. 57'22". Grabación: París, V/1994. Productor: Hein Dekker. Ingenieros: Jan Wesselink, Frans von Dongen y Thijs Hoekstra.**

De todo lo que ha pasado por la música en esta segunda mitad de siglo, de tanto como se recoge en la balumba de lo que un día llamamos vanguardia y hoy tantas veces sólo recuerdo, la *Sinfonía* de Luciano Berio quedará como ejemplo de muchas cosas. Sobre todo, y más aún cuando el tiempo pase un poco más, como quintaesencia de obra bien hecha, de magistral construcción en la que cada pieza significa por sí y por todas, de resumen de lo que la tradición aportó a la creación de estos años y, lo que no es menos importante, de cómo ésta se

CLÁSICOS USA EN RCA

Dos de estos tres CD son continuación de la serie de música norteamericana que Slatkin graba con Saint Louis desde hace años, y que ya forma una bonita colección. El otro es la aportación camerística de una joven y sorprendente violinista gringa, creemos que con sangre japonesa, Anne Akiko Meyers. El álbum Copland (1900-1990) tiene la virtud de la interpretación, desde luego, pero también la de no damos lo de siempre. El autor de *Appalachian Spring* y otros ballets muy conocidos es también el sinfonista que se nos presenta aquí, un compositor dotadísimo, de vocación clásica y un estro contenido, tenso y sin concesiones. Está presente el Copland joven que, como otros miembros de su generación (la de Piston, Harris, Gershwin, Thomson y otros), intenta crear una tradición, no una escuela, sino una trama desde la que echar a andar, con una obra decisiva como la *Sinfonía para órgano* de 1924, pero también el Copland de plena madurez, el de las *Variaciones para orquesta* de 1957.

La generación siguiente, la de Carter, William Schuman, G.C. Menotti, Morton Gould, Bernard Herrmann o Norman dello Joio, está representada por el que es quizá más conocido de todos ellos, Samuel Barber (1910-1981), presente aquí en un CD con dos obras en las que destaca el *Capricorn-Concierto*, de plena disonancia; o, al contrario, el muy clásico y muy bello *Concierto para violín*. En cambio, el álbum en el que Meyers está acompañada por el pianista André-Michel Schub incluye clásicos como Ives, Piston y Copland; y menos clásicos, como en esa miniatura de David Baker. El virtuosismo de Meyers sirve este recital camerístico como un toro, como una progresión histórica que pareciera cobrar sentido (aunque hoy sepamos que la historia, y en especial la de la música, carece de sentido, aunque abunde en hallazgos).

No se trata de tres CD que azarosamente nos traigan un resumen de la música compuesta en USA en determinado momento histórico, pero sí es una antología plausible que rellenaría las lagunas de otras. Son obras válidas por sí mismas, interpretadas por músicos que creen en este repertorio y se esfuerzan en dámoslo a conocer. Saben hacerlo y, además, es su deber. Deberíamos aprender de ellos. Por el momento, escuchemos su



Leonard Slatkin

acierto, su musicalidad, su virtuosismo y la poética de unas interpretaciones de referencia.

S.M.B.

BARBER: *Concierto para violín y orquesta op. 14. Capricorn Concierto op. 21 para flauta, oboe, trompeta y cuerda. Concierto para violonchelo y orquesta op. 22.* **Kioko Takezawa, violín; Steven Isserlis, violonchelo; Jacob Berg, flauta; Peter Bowman, oboe; Susan Slaughter, trompeta. Saint Louis Symphony Orchestra. Director: Leonard Slatkin. RCA Red Seal 09026 68283 2. DDD. 64'42". Grabaciones: St. Louis, IV/1994 (op. 14); XII/1994 (op. 22); V/1995 (op. 21). Productora: Johanna Nickrenz. Ingeniero: Lawrence Rock.**

COPLAND: *Dance Symphony. Symphony for Organ and Orchestra. Short Symphony (Sinfonía nº 2). Orchestral Variations.* **Simon Preston, órgano. Saint Louis Symphony Orchestra. Director: Leonard Slatkin. RCA Red Seal 09026 68292 2. DDD. 67'26". Grabaciones: St. Louis, IX/1993 (Organ Symphony); II/1995 (Short y Dance Symphony); V/1995 (Variations). Productora: Johanna Nickrenz. Ingenieros: Williams Hoekstra, Lawrence Rock.**

EL ALBUM AMERICANO. Piston: *Sonatina para violín y piano.* **Copland:** *Sonata para violín y piano. Nocturno.* **Ives:** *Sonata nº 4 para violín y piano, «Children's Day at the Camp Meeting».* **Baker:** *Bluest.* **Anne Akiko Meyer, violín; André-Michel Schub, piano. RCA Red Seal 09026 68114 2. DDD. 55'06". Grabación: Nueva York, VIII-IX/1994. Productor: David Frost. Ingeniero: Tom Lazarus. Distribuidor: BMG.**

edificó sobre las bases sólidas de una lectura de aquella que, por verdaderamente nueva, también se erige en uno de los verdaderos «ahí queda eso» de nuestro tiempo en la música. Una nueva versión de tal obra maestra es, pues, bienvenida como posibilidad de recreación y como acrecentamiento de una discografía que presentaba ya las excelentes traducciones de Boulez (Erato) y Chailly (Decca), esta última con los mismos Electric Phoenix de que se sirve Bichkov en un trabajo que, francamente, no esperaba uno de tan habitualmente inocuo maestro, esta vez buen concertador de tan compleja trama y claro diferenciador de las voces del pasado y el presente que se dan cita en la pieza. Se completa el disco con otra obra mayor de Luciano Berio, su *Canticum Novissimi Testamenti II*, iniciada en 1983 y concluida en su última versión en 1993, sobre textos de Edoardo Sanguinetti que constituyen la base de una vocalidad que –al contrario que en la *Sinfonía* con las palabras de Lévy-Strauss y Beckett– nunca se diluye en un muy bello tejido orquestal, aquí sostenido por el cuarteto de saxofones y cuatro clarinetes.

L.S.

BERWALD: *Sinfonías. 2 Oberturas.* **Sinfónica de la Radio Sueca. Director: Roy Goodman. 2 CD HYPERION CDA 67081/2. DDD. 145'22". Grabaciones: V y X/1995. Productores: Oliver Rivers, Andrew Keener y Jan B. Larsson. Ingenieros: Ian Cederholm y Tony Faulkner. Distribuidor: Harmonia Mundi.**

Se tiene a Berwald como uno de los creadores del romanticismo musical sueco; esta posición histórica puede que sea incuestionable, pero lo cierto es que sus sinfonías, significativas si acaso para el repertorio local, enmarcadas en la evolución internacional del género, no pasan de ser tanteos un tanto pobres. Sus combinaciones tímbricas, los efectos de color y la transparencia que consigue en general con su tejido orquestal no van a la par con un nivel de invención anodino. Es el problema que debe afrontar todo intérprete de su música orquestal y el escollo contra el que choca Goodman, que se pierde en las notas repetidas, los formulismos y los acordes sin fin. Es algo achacable a la propia música, porque en ocasiones se obtienen en el registro pasajes de notable frescura. Aun así, ni siquiera las prestaciones de la Sinfónica de la Radio Sueca alcanzan el nivel de refinamiento que tal vez llegara a justificar la música de Berwald.

E.M.M.

BLOCH: *Concierto para violín. Baal Shem.* **SEREBRIER:** *Poema Elegíaco. Momento Psicológico.* **Michael Guttman, violín. Royal Philharmonic Orchestra. Director: José Serebrier. ASV CD DCA 785. 66'56". Grabación: Londres, VI/1991. Productor: Brian B. Culverhouse. Distribuidor: Auvidis.**

Suizo, nacido en Ginebra, muerto en Portland, Oregon, EE.UU., país éste donde terminó naturalizándose, Ernest Bloch (1880-1959) es un compositor hoy relativamente descuidado, acaso injustamente. La celebridad que en su día le produjo su obra *Schelomo, rapsodia hebraica para violonchelo y orquesta* se debió más que nada a la difusión que le dio nuestro Pau Casals. El resto de su obra sinfónica raramente se escucha hoy en las salas de conciertos. El *Concierto para violín* que se encuentra en esta grabación fue estrenado por otro artista ilustre, Joseph Szigetti, en Europa con Beecham en el podio y en USA con Charles Munch. Es una obra con un marcado tono orientalista, plenamente tonal y de fácil entendimiento. Guttman consigue aquí una buena interpretación –a la que habría que reprocharle un exceso de cercanía del instrumento solista: pero ese es un problema de producción del disco, no de interpretación–, discretamente acompañado por el uruguayo Serebrier, que parece haberse especializado en músicas poco frecuentadas. También es agradable de escuchar *Baal Shem. Tres cuadros de la vida basídica*, obra también de obvias resonancias hebraicas. En cuanto a las obras de Serebrier se trata de dos ensayos orquestales muy primerizos y de un interés más académico que real, aunque también se escuchan con gusto.

J.A.

BOEHM: *Cantos espirituales y obras para órgano.* **Monique Zanetti, soprano; Marianne Muller, viola da gamba; Jean-Charles Ablitzer, órgano. HARMONIC H/CD 9244. DDD. 72'27". Grabaciones: XI/1992 y II/1993. Productor: François-Dominique Jouis. Ingeniero: Dominique Matthieu. Distribuidor: Auvidis.**

Aunque muy poco conocido aun en vida y hoy ausente de diccionarios musicales que pasan por exhaustivos, Georg Boehm (1661-1733) fue uno de los organistas alemanes más importantes de su tiempo. Su producción, de clara influencia francesa, forma parte del suelo autóctono sobre el que crecerá el genio de Johann Sebastian Bach. Intérpretes expertos nos presentan en este disco dos facetas de su labor creativa: como compositor al servicio de los nuevos himnos luteranos de Heinrich Elmenhorsts y como compositor de piezas

FANTÁSTICA «FANTÁSTICA»



La *Fantástica* es una de las sinfonías que cuenta con más, mejores y (también) peores grabaciones en la historia de la fonografía. No importa. Olviden todas las veces que hasta ahora la han oído y dispónganse a disfrutar de ella como si fuera la primera vez. Daniel Barenboim maneja con destreza insuperable un instrumento perfecto como es la Sinfónica de Chicago para llegar a la esencia última de la música contenida en la partitura. Se nota que ha aprendido de todos los grandes maestros que le han precedido, pero sin parecerse a ninguno. Todas las indicaciones, sean de dinámica, rítmica o fraseo, son observadas con una precisión milimétrica. Sin embargo, el discurso fluye con una naturalidad portentosa y en muchos momentos nueva. La interpretación resulta tan brillante en los pasajes de luz como de oscuridad, de exaltación como de depresión, de agresividad como de ternura.

En el *Baile* las componentes de frivolidad y desesperación aparecen dosificadas en sus justas proporciones y con el más lúcido sentido para dotar de coherencia a la secuencia argumental. Atención aquí a la ligereza de las arpas por encima de las empastadísimas y no por ello menos volátiles cuerdas. Como detalle concreto, merece también destacarse la fuerza de los zarpazos de violonchelos y contrabajos en el *Dies Irae* del último movimiento.

En el primer movimiento se repite la exposición, algo bastante habitual. No tanto que se haga en la *Marcha al suplicio* hasta la doble barra.

La toma, en concierto público celebrado en la Orchestra Hall de Chicago, recoge toda la grandeza de la versión con minuciosidad y amplitud.

Como prólogo se incluye la grabación en estudio de *La marsellesa* arreglada por Berlioz para tenor, coros y orquesta. Plácido Domingo está formidable, pleno de ímpetu y redondez tímbrica, secundado por un coro de prestaciones no menos redondas y una orquesta de gloriosos metales. Sólo estos ocho minutos y medio garantizan a este disco un enorme éxito, sobre todo en Francia. Todo él merece mucho, muchísimo más.

A.B.M.

BERLIOZ: *La marsellesa. Sinfonía fantástica, op. 14.* **Plácido Domingo, tenor. Coro de la Sinfónica de Chicago. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Daniel Barenboim. TELDEC 4509-98800-2. DDD. 62'18". Grabación: V/1995. Productor: Nikolaus Deckenbrock. Ingeniero: Ulrich Ruscher. Distribuidor: Warner.**

para órgano que él mismo debía tocar en la iglesia de San Juan de Lüneburg. El órgano empleado para la primera parte es el de la iglesia de Saint-Pierre, Porrentruy, Jura, Suiza; para la segunda el de la iglesia de Sankt Ludgeri, Norden, Ostfriesland, Baja Sajonia, Alemania. Un amplio comentario de Willem de Waal sobre la figura del compositor aparece en francés e inglés; los textos alemanes cantados sólo se traducen al francés, única lengua en que aparece la información sobre los intérpretes; de ahí se vuelve al bilingüismo para informar sobre la trayectoria de los intérpretes y de nuevo al monolingüismo para dar cuenta de las condiciones técnicas de las grabaciones. Menos mal que éstas son satisfactorias.

A.B.M.

BRAHMS: *Sonatas para viola y piano op. 120: nº 1, en fa menor; nº 2, en mi bemol mayor.* **Laurent Verney, viola; Nicholas Angelich, piano. HARMONIA MUNDI 911565. DDD. 44'45". Grabación: VIII/1995. Productor: Arnaud Moral. Ingeniero: Christian Prevôst.**

Dentro de su colección *Los nuevos intérpretes*, Harmonia Mundi presenta dos productos recientes del Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Ambos dejan en buen lugar a sus profesores: Serge Collot, Maurice Crut y Bruno Pasquier para Laurent Verney (1960), y Aldo Ciccolini, Yvonne Loriod y Michel Beroff para Nicholas Angelich (1970). Sin embargo, la competencia del mercado discográfico internacional se antoja, de momento al menos, demasiado fuerte para estos jóvenes. Logran buenos momentos de expresividad íntima en los movimientos lentos de estas sonatas, pero en los rápidos sobre todo se echa de menos un timbre de viola más redondo y noble en los registros inferiores y que en el agudo no pierda esmalte tan ostensiblemente. Los fraseos de ambos intérpretes, por otra parte, incurren en premeditación en no pocos pasajes, de donde resultan arrebatos sin espontaneidad: una contradicción en los términos. Sin salirse del ámbito de la triple D, desde luego no tienen ninguna posibilidad frente a Pinchas Zukerman, cuya última grabación de ambas obras junto a Marc Neikrug se complementa con dos deliciosas canciones cantadas por Marilyn Horne acompañada por Martin Katz (véase SCHERZO, nº 87).

A.B.M.

BRAHMS: *Concierto para violín y orquesta en re mayor, op. 77.* **MENDELSSOHN:** *Concierto para violín y orquesta en mi menor, op. 64.* **Dmitri Sitkovetski, violín. Academy of St. Martin in the Fields. Director: Neville Marriner. HÄNSSLER CD 98.934. DDD. 68'50". Grabación: Londres, V/1995. Productor: Andrew Keener. Ingeniero: John Timperley. Distribuidor: Eurogyc.**

A veces en el mundo del arte, la suma de varios factores positivos no da necesariamente un resultado también positivo, sino neutro. Este disco es un claro ejemplo de ello; tenemos en la parte solista a un músico impecable, consumado virtuoso, de bello sonido y técnica apabullante; en la parte orquestal, a una formación muy segura, bien acoplada con el violín y con buen equilibrio entre sus distintas secciones; y por fin, en el podio, un director cuando menos solvente, con una dilatada y fructífera carrera a sus espaldas. Pues bien, con todo ello, las versiones de estos dos populares conciertos no pasan de lo correcto; si exceptuamos alguna parte del Adagio del *Op. 77* de Brahms, en el que se logra el adecuado clima de lirismo y nostálgica expresividad –aquí están los mejores momentos del CD–, falta en la concepción general de las obras un hilo conductor que en forma de emoción, de intensidad musical, insufle vida a un cuerpo hermoso y perfecto, sí, pero sin alma.

Como era de esperar la toma de sonido es excelente, bien que en ocasiones se resalte excesivamente al violín, y los comentarios del libreto breves y en los tres idiomas habituales.

D.A.V.

BRITTEN: *Suites para violonchelo.* **Robert Cohen, violonchelo. LONDON 444 181-2. DDD. 68'36". Grabación: Londres, III-IV/1994. Productor: Chris Hazell. Ingenieros: Simon Eadon, Krzysztof Jarosz y Philip Siney.**

Estamos, qué duda cabe, ante tres obras maestras que asumen la dificultad inherente a la escritura para un instrumento que poseía ya el homónimo corpus bachiano a la vez como modelo irrepetible y como pauta inevitable. Britten compuso sus *Suites* a raíz de conocer a Rostropovich, pero es evidente que el pretexto de poseer un intérprete de primera es sólo eso, pues consigue aquí una expresividad a la altura de sus piezas mejores. Es música de una variedad sorprendente, de un rigor formal solidísimo, de una emoción sin falsedades, con referencias al barroco, a Debussy, a Elgar, a la liturgia ortodoxa, a su admirado Shostakovich, con logros de la plenitud de la Chacona de la *Suite nº 2* o de la Passacaglia de la *Tercera*, quizá la más directamente seductora de las tres para el oyente,

EL HERMOSO AMOR TARDÍO DE BRAHMS

Como para Mozart, el clarinete fue para Brahms un amor tardío e inducido por la amistad. Las cuatro últimas obras camerísticas del hamburgués, escritas a sus sesenta años, fueron inspiradas por Richard Mühlfeld, clarinetista de la Orquesta de Meiningen. El ambiente que emana de estas partituras es tan íntimo que el criterio más exacto para juzgar a sus intérpretes quizá pueda describirse como la sensación en el oyente de estarse inmiscuyendo en conversaciones ajenas que tratan de penas, pesares y una nostalgia casi panteística de un mundo cuyo único rasgo perdurable resulta ser su misma evanescencia. Y ese es precisamente el ambiente que desprende este álbum.

Sin que se pueda decir que su timbre sea de belleza inmediatamente fascinante, Alain Damiens da cuatro soberanas lecciones de sensibilidad al clarinete. Las gradaciones dinámicas, por ejemplo, no son para él sólo cuestión de mera fuerza, sino también de sutiles ensanchamientos y adelgazamientos del sonido que dotan de máxima expresividad a los matices y confieren su pleno significado musical a términos como *dolce, espressivo, amabile, appassionato, grazioso* o *cantando*.

En las *Sonatas*, la nítida articulación y la precisa técnica respiratoria de Damiens hallan su justa correspondencia en el piano de Alain Neveux. Este no es de ningún modo acompañante, sino que participa del diálogo en pie de igualdad y con la asombrosa naturalidad que le permite el refinamiento de una pulsación cuya distinción entre *legato* y *staccato* llega a incurrir en preciosismo.

El siempre complicado empaste de clarinete y violonchelo, y de ambos con el piano, aparece inmejorable en el *Trío*,



aunque a veces sea a costa de un cierto ensombrecimiento de la cálida voz de Pierre Strauch. Admirable igualmente cómo, sin abuso del *vibrato* ni de los *portamenti*, se resuelve este problema en el *Quinteto*, que mantiene constante el mismo nivel de intensidad y concentración que todo lo demás. Salvo en ciertos aludidos pasajes del *Trío*, tomas transparentes.

A.B.M.

BRAHMS: *La obra completa para clarinete: Sonatas para clarinete y piano en fa menor, op. 120, nº 1; en mi bemol mayor, op. 120, nº 2; Trío con clarinete en la menor, op. 114; Quinteto con clarinete en si menor, op. 115.* **Alain Damiens, clarinete; Alain Neveux, piano; Pierre Strauch, violonchelo. Cuarteto Rosamonde. 2 CD ACCORD 205172. DDD. 101'59". Grabación: IV-V/1991. Productores: Dina Sandre, Valérie Guéroult. Ingeniero: Igor Kirkwood. Distribuidor: Auvidis.**

a quien le compensará con creces el esfuerzo de acercarse a unas obras no precisamente fáciles pero repletas de intensidad. La versión de Robert Cohen es magnífica, entregada, respetuosa con un texto al que se acerca de forma casi ritual.

L.S.

BUSONI: *Cuartetos nºs 1 y 2.* **Cuarteto Pellegrini. CPO 999 264-2. DDD. 53'37". Grabación: IX/1994. Ingeniero: Heiner Lück. Distribuidor: Diverdi.**

Son sólo tres los años que separan el *Cuarteto nº 1 en do menor* de Ferruccio Busoni (1866-1924) del *nº 2 en re menor, opus 19* y *26* respectivamente. Y ambos fueron compuestos en Leipzig, donde el autor, impenitente viajero durante bastantes años, había recalado hacia 1886 con una recomendación de Brahms para Carl Reinecke. No obstante, son notables las diversidades estilísticas y de compromiso entre el primero –de indudable talante romanticista, a pesar de su continente rigurosamente clásico– y el segundo, de lenguaje teñido ya de ciertos atrevimientos, siquiera moderados, tanto melódicos como armónicos.

Especial mención merece el grupo que los interpreta, el Cuarteto Pellegrini. Primero, por su continuado empeño en dar a conocer la literatura cuartetística menos transitada –ejemplo: ha realizado para CPO los primeros registros discográficos tanto de los dos cuartetos de Busoni como de los de Hartmann–; luego, por la maestría con la que cumple tan laudable propósito. Toma de sonido y claridad emisora están a la altura de la reproducción interpretativa.

L.H.

CHABRIER: *España.* **LALO:** *Concierto para violonchelo y orquesta.* **FRANCK:** *Sinfonía en re menor. Sonatas barrocas para chelo y orquesta.* **Catherine García, chelo. Philharmonia Orchestra. Director: Francisco García Nieto. 2 CD TECNODISCO 30859 y 30860. DDD. Grabación: Londres, VII/1994.**

Digna labor del maestro español García Nieto en el primer disco, y discutible como mínimo su participación en calidad de arreglista y director en el segundo. Lo mejor de ambos registros hay que buscarlo en la aseada lectura de la *Sinfonía* de Franck, de correcta diferenciación de planos, admirable claridad dinámica y excelente respuesta orquestal de la siempre efectiva Philharmonia, virtudes que no impiden que a la versión le falte tensión interna, adecuada progresión dramática y más vigor anímico en el discurso sonoro, que aquí aparece un tanto neutro e impersonal. El disco se completa con una notable *España* de Chabrier más una discreta aproximación al *Concierto de chelo* de Lalo en la que todo está en su sitio, pero donde la solista, sin gran temperamento expresivo y sin especiales cualidades interpretativas ni contrastes, queda a mucha distancia de los grandes virtuosos que han grabado la página (Ma, Tortelier, Starker, Navarra o du Pré). No obstante, creemos que con un adecuado proceso de maduración personal y artística, esta notable chelista puede conseguir resultados más satisfactorios y persuasivos que los obtenidos en el disco que ahora comentamos. El otro CD contiene transcripciones de sonatas barrocas para chelo y orquesta, algo que no tiene ningún sentido en los tiempos que corren. Suponemos innecesario apuntar que todas las obras quedan totalmente desvirtuadas, sin el espíritu original que las animaba y que era su principal razón de ser. Acorde con las transcripciones, las lecturas no pasan de ser elegantes y discretos ejercicios más propios de una orquesta de conservatorio que de verdaderos músicos profesionales. En suma, ningún interés.

R.Y.P.

CHAIKOVSKI: *Conciertos para piano y orquesta nº 2 en sol mayor Op. 44 y nº 3 en mi bemol mayor Op. 75/79 (2º y 3er. mov. orquestados por Taneiev).* **Peter Jablonski, piano. Orquesta Filarmonía. Director: Charles Dutoit. DECCA 448 180-2. DDD. 76'20". Grabación: Londres, XII/1994. Productor: Paul Myers. Ingenieros: John Dunkerley, Michael Mailes.**

El interés esencial de este disco reside en que el *Concierto nº 2* se nos presenta en la edición original íntegra, sin los cortes introducidos por Siloti, muy especialmente en el segundo tiempo –algunos con el visto bueno del compositor, otros incluidos sin el mismo, en la edición impresa tras la muerte del músico– y en que el *Tercero* se nos presenta con los dos últimos tiempos editados y completados por Taneiev, en lugar de hacerlo en la versión habitual de un solo movimiento. Pese a lo que supone de mutilación, más de uno puede pensar que algunos de los cortes de Siloti, aun a costa de perder ciertos pasajes atractivos de violín y chelo solistas en el segundo movimiento del *Op. 44*, resultan razonables en tanto contribuyen a mitigar cierta tendencia a la reiteración o recortar pasajes resueltos de forma sólo relativamente convincente –la larga cadencia de los citados instrumentos de cuerda–. Más interés puede tener recuperar los dos movimientos del *Op. 75*, en la convincente –sólo algo charanguístico en el final– edición de Taneiev. Por lo demás, Jablonski luce unos medios técnicos sobresalientes. La ejecución –pese a la sólo relativa claridad del Allegro con fuoco final del *Op. 44*, impuesta por un *tempo* muy vivo– es irreprochable, y la interpretación, que no carece de vivacidad e impulso, no alcanza sin embargo la incandescencia, la riqueza de contrastes y el apasionado clima de Gilels/Maazel (en un doble de EMI, serie media, junto a una asombrosa versión del *Primer Concierto* y dos joyas por Richter: *Quinto* de Prokofiev y *Segundo* de Bartók), aunque el ruso ofrece la edición de Siloti del *Segundo* y la versión tradicional del *Tercero*. La toma sonora es buena, con presencia y nitidez (aunque conviene subir algo el volumen respecto a la de EMI, en nada inferior). En resumen, en cuanto a interpretación (y a relación calidad-contenido-precio), Gilels resulta abiertamente preferible. Si prima el interés de la edición utilizada o la recuperación del *Op. 75* completo, el presente disco cubre tal necesidad de forma muy digna.

R.O.B.

CHAIKOVSKI: *Sinfonía nº 5 en mi menor Op. 64. Obertura «1812» Op. 49.* **Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Daniel Barenboim. TELDEC 0630 10904 2. DDD. 59'41". Grabación: Chicago Orchestra Hall, X/1995 (Op. 64 en vivo). Productor: Martin Fouquê. Ingeniero: Ulrich Ruscher. Distribuidor: Warner.**

El catálogo está plagado de versiones de esta sinfonía, algunas de ellas justamente consideradas como referencias, como las de Mravinski (DG –por partida doble– Erato, Melodía, Russian Disc) o Szell (Sony). La que ahora ofrece Barenboim, registrada en vivo con un público relativamente proclive a la tos, ejecutada de forma impresionante por la espléndida orquesta de Chicago, está dotada de un buen impulso y vitalidad, casi de cierta inquietud, con todos los movimientos en *attacca*, pero en la que no se alcanzan la intensidad y el fuego desplegados por el maestro ruso antes citado –que emplea unos *tempi* similares–, quizá porque se han quedado en el camino demasiadas cosas, demasiados contrastes. Así puede apreciarse en los acentos sobre la frase del clarinete (c. 27-28 del primer movimiento) bien destacados por el ruso y escasamente perceptibles en el argentino, o en la retención indicada en el c. 60 del segundo movimiento, de nuevo apenas apreciable. Lo que es más importante, porque redunda en una cierta falta de tensión, es que su interpretación de las indicaciones dinámicas y de *tempo* es menos contrastada de lo deseable, como ocurre en el *stringendo* de los c. 188 y siguientes del primer movimiento, que inicia de hecho unos compases antes. En fin, la exposición del tema del final a cargo de las trompetas, poco antes de la coda, resulta un tanto lineal frente a la del ruso, que en este movimiento despliega una fuerza y pasión irresistibles. Aunque las trompetas de Leningrado lucen su acostumbrada estridencia, la interpretación transmite una tensión que no se aprecia en la que motiva este comentario. El complemento, la tan ubicua como vacua *Obertura 1812*, obtiene una lectura espectacular, aunque por fortuna sin artificios bélicos añadidos. Es de agradecer la limitación del estruendo, que hace más llevadera, ya que no más interesante, la partitura. Por lo demás, Reiner, con la misma orquesta (RCA) también ofrece más contraste y, como es habitual en el temido director húngaro, una disección orquestal portentosa (aunque tampoco logre salvar lo insalvable). La grabación es muy buena, aunque ni mucho menos suficiente como para recomendar este disco frente a las alternativas citadas.

R.O.B.

CHOPIN: *19 Valses. Polonesa en la bemol mayor Op. 53.* **Peter Jablonski, pia-**

no. DECCA 448 645-2. DDD. Grabaciones: Londres, IV/1995; Berlín, IX/1995. Productores: Chris Hazell, Michael Haas (Op. 53). Ingenieros: Philip Siney, Simon Eadon/Martin Atkinson (Op. 53).

El joven sueco Jablonski (Lyckeby, 1971) desgrana los *Valses* de Chopin con tan notable agilidad mecánica como planitud expresiva. Estas interpretaciones tienen mucho de aséptico, y cuando se salen de lo aséptico entran en lo lánguido –*Op. 69, nº 2*–. Chopin sin duda no compuso estas piezas para ser bailadas, pero en su interpretación hay que sacar la poesía que sí contienen, con sensibilidad pero sin acaramelamiento. Y eso no parece conseguirlo Jablonski. Así, su traducción del *Op. 69, nº 1*, especialmente en su sección central, queda sosa y cuadriculada, parece no decir nada, especialmente si uno acude después a Lipatti (EMI) o Rubinstein (RCA). La pesante *Polonesa* no resiste tampoco la comparación con Pollini (DG). La toma sonora es muy buena, y puede que eso tiente a algún amante del DDD. Por lo demás, es harto recomendable acudir a las alternativas antes citadas. Hay en ellos bastante más Chopin que el que encontramos aquí.

R.O.B.

CLEMENTI: *Sonatas para piano en fa sostenido mayor, op. 25, nº 5; en fa menor, op. 13, nº 6; en sol menor, op. 34, nº 2.* **Christopher Czaja Sager, piano. HÄNSSLER 98.114. AAD. 47'40". Distribuidor: Eurogyc.**

Si alguien los recuerda, que por favor olvide inmediatamente los elogios a Muzio Clementi (1752-1832) vertidos en el número 98 de SCHERZO, o al menos que los limite a las cuatro sonatas allí comentadas, probablemente las mejores de la colección se sesenta que dejó este compositor. La *Op. 25, nº 5*, aquí repetida, bien puede salvarse, pero sus dos acompañantes y la *Op. 8, nº 1*, que recientemente se ha podido oír en concierto público celebrado en el Palau de la Música de Valencia, producen una impresión pobrísima. Por citar un ejemplo situado en el extremo contrario, piénsese en Beethoven. Si éste siempre admira por el formidable partido que sabe extraer a su material de partida por humilde que sea, a Clementi unas veces parece como si le faltasen, otras como si le sobrasen notas; o tiempo: aquí resulta demasiado prolijo, allá demasiado parco. Las versiones de Czaja Sager tampoco ayudan nada, no tanto por deficiencias propias, como por el *soplo* de fondo y, sobre todo, la extraordinaria reverberación de una toma AAD de la que no se indican ni la fecha ni los responsables técnicos. El inicio de la *Op. 13, nº 6* resulta particularmente agobiante.

A.B.M.

CORRETTE: *Conciertos y conciertos cómicos.* **Ensemble Stradivaria. Director: Daniel Cuiller. ADES 205432. DDD. 61'02". Grabación: III/1995. Productor: L'Aria de Rezé. Ingeniero: Nicolas Bartholomée. Distribuidor: Auvidis.**

Michel Corrette (1709-1795) fue un músico de personalidad muy singular y polémica de la Francia del XVIII. Compositor, organista y profesor, llegó a publicar trece métodos para diferentes instrumentos. Dejando aparte las movidas vivencias personales, como compositor fue uno de los franceses que con más fuerza impulsaron la música italiana y su estilo, siendo significativo que después de Boismortier fue el que más tempranamente escribió conciertos para solista. El italianismo se mezcló con el ciertamente desenfadado carácter de Corrette, algo que en muchas de sus composiciones se manifiesta elocuentemente. Un certero ejemplo de los procedimientos concertísticos de Corrette son estos conciertos de la presente grabación. Por una parte, dos conciertos para solista, para flauta travesera (*Op. 4, nº 6*) y para órgano (*Op. 16, nº 1*), que reflejan meridianamente la influencia de Vivaldi, tanto en la forma como en el material, y demuestran la indudable maestría del Corrette en la *imitación* italiana. El resto del compacto, es decir, la mayor parte de los minutos, está dedicado a los conciertos cómicos, probablemente sus obras más famosas. Se trata de conciertos para interpretarlos en los intermedios de la ópera cómica de París. Fueron publicados entre 1730 y 1760 y en total son 25. El carácter muchas veces festivo y cómico se ve reforzado por la presencia de instrumentos poco habituales como la vièlle a roue, que llegó a estar de moda, trompas de caza o musette. Algunos son reelaboraciones de obras de otros músicos, como el delicioso concierto cómico basado en *Les Sauvages* de Rameau, cuyo último movimiento son unas ingeniosas variaciones para violín. El Ensemble Stradivaria, mediante una sonoridad muy cálida y cercana, transmite los conciertos con adecuada vivacidad y sentido. Las contribuciones solísticas son de alto nivel, incluyendo el tañido de los curiosos instrumentos. La sonoridad del conjunto resulta apropiadamente radiante, aunque en ocasiones un punto *agresiva*, suponiendo en su conjunto una satisfactoria recuperación de las obras.

P.Q.L.O.

COUPERIN: *Lecciones de tinieblas I, II y III.* **Alfred Deller, contratenor; Desmond Dupré, viola da gamba; Harry Gabb, órgano; Wilfred Brown, tenor. VANGUARD 08 5066 71. ADD. 47'06". Grabación: 1962. Productor: Seymour Solomon.**

Por muchas críticas que en achaque de técnica y musicalidad pueda recibir con estricta justicia, la voz de contratenor debe en gran parte su supervivencia tal como la conocemos en nuestros días gracias a la heroica figura de un autodidacta inglés que, prácticamente en solitario, la cultivó desde los años cincuenta a los setenta. Vanguard recupera para el soporte CD el arte de Alfred Deller (1912-1979) en diez discos monográficos más otro antológico. El que contiene las *Lecciones de tinieblas* de François Couperin no será un documento muy fidedigno acerca de la música con que el compositor de cabecera del Rey Sol trató de compensar a la aristocracia francesa de principios del siglo XVIII por el cierre de los teatros de ópera durante la Cuaresma. Su valor histórico, como el de las *Suites para violonchelo solo* de Bach por Casals, es otro. El placer de oír el sombrío texto de Jeremías en el timbre extático y los dolorosos acentos con que Deller lo declama por encima del más expresivo continuo es intemporal. Pese al siseo de fondo, la restitución sonora es aceptable.

A.B.M.

DVORAK: *Stabat Mater op. 58.* **Marina Shaguch, soprano; Ingeborg Danz, contralto; James Taylor, tenor; Thomas Quasthoff, bajo. Orquesta y Coro del Festival Bach de Oregón. Director: Helmuth Rilling. 2 CD HÄNSSLER 98.935. DDD. 87'25". Grabación: Oregón, VII/1995. Productor: Karen Wilson. Ingeniero: Don Harder. Distribuidor: Eurogyc.**

Estrenado el 23 de diciembre de 1880, el *Stabat Mater* fue compuesto por Dvorák en un período de su vida especialmente difícil; entre los años 1875 y 1877 murieron tres de sus hijos, Josefa, Ruzena y el primogénito, Otokar. Precisamente en ese último año, concretamente en noviembre, Dvorák completaba la partitura.

Con un coro y una orquesta cumplidores y con unos solistas (habituales en las grabaciones de Rilling) notables, el director alemán logra claridad, dramatismo y coherencia en el conjunto de la interpretación; los aspectos de la partitura más próximos a la gran tradición coral europea (dígase Bach o Händel), encuentran una ejecución segura y equilibrada, como era de esperar en un especialista en este terreno cual es Helmuth Rilling; sin embargo, hay también un factor importantísimo en esta obra que apenas se contempla, y es esa peculiar configuración idiomática en la que no puede obviarse el elemento eslavo; es precisamente la carencia de ese punto de idiomatismo, de carácter, lo que hace que la versión que aquí comentamos no llegue a dar del todo en la diana, estando como está a una altura considerable.

Y lamentablemente, hay que volver por enésima vez al tema de la extensión de los CDs. Es cierto que la obra dura lo que dura, y que los 87'25" de esta versión no caben en un disco, pero también lo es, que poner a la venta un estuche doble en el que uno de los CDs. no llega a los 40' resulta cuando menos muy poco inteligente.

D.A.V.

FOERSTER: *Sinfonía nº 4 en do menor, Op. 54 «Pascua».* **Orquesta Filarmónica Checa. Director: Rafael Kubelik. SUPRAPHON 1912-2 001. AAD. Mono. 49'32". Grabación: Praga, I/1948. Ingeniero: Frantisek Burda. Distribuidor: Diverdi.**

Josef Bohuslav Foerster (1859-1951) fue un longevo compositor apegado siempre a formas del pasado que en su *Cuarta Sinfonía* se centran en lo inmediato: la in-

fluencia de Liszt, el toque dvorakiano, la cierta evocación mahleriana, el perfume postromántico. Articulada en torno a la celebración de la muerte y la resurrección de Jesucristo, no sólo trata de transmitir un hálito de recogimiento o de impresión cuasi litúrgica sino también de mostrar el canto popular propio del tiempo y hacer confluir la amalgama en una expresión directa de afirmativo final. El resultado es una música sin demasiada personalidad pero bella por momentos –magnífico primer movimiento–, que no merece el olvido absoluto y que cuando vuelve como aquí, en una traducción como esta, no puede sino ser recibida con alborozo. Porque la versión de un joven Rafael Kubelik es de una naturalidad pasmosa, de una hondura nada trascendentalizante, de una asombrosa fluidez. Toda una lección a la hora de comprender una música que jamás pesa bajo su batuta. Así pues, si el disco es interesante por la obra de Foerster que contiene –añadiéndose al de Smetacek también en Supraphon–, su interés se agranda por el fabuloso trabajo de Kubelik, rutilante a pesar del sonido mono algo aflictivo de su ya vetusta grabación.

L.S.

FRANCK: *Grandes obras para órgano.* **Marie-Claire Alain, órgano. 2CD ERATO 0630-12706-2. DDD. 141'50". Grabación: VI/1995. Productor e ingeniero: Martine Guers-Fernoux. Distribuidor: Warner.**

Erato nos ofrece una grabación realizada en la Iglesia Saint-Etienne de Caen (con una toma sonora bastante lejana por cierto), que recoge la obra organística más relevante de César Franck, incluyéndose entre otras, la *Grande pièce symphonique op. 17*, la *Fantasía en la mayor, Prière op. 20*, y *Trois Chorals*, serie esta última que data de 1890, año del fallecimiento del compositor.

La intérprete, Marie-Claire Alain consigue en sus lecturas una asombrosa gama de contrastes, de matices; la expresión es noble y los acentos, solemnes unas veces, íntimos otras, demuestran un profundo conocimiento del lenguaje de César Franck; el virtuosismo es en muchos pasajes la nota dominante, aunque nunca por falta de profundidad de la artista sino por las características de las propias obras.

El libreto contiene unos comentarios muy buenos de la misma Marie-Claire, que constituyen una excelente guía para la audición. Con todo ello el interés del CD es evidente.

D.A.V.

GREENE: *Canciones y obra para clave.* **Emma Kirkby, soprano; Lars Ulrik Mortensen, clave; Ursula Weiss, Iona Davies, violines; Martin Kelly, viola; Helen Gough, chelo. COLUMNS 070978. DDD. 75'12". Grabación: Dorset, XI/1994. Productor: Anthony Rooley. Ingeniero: Robert Menzies. Distribuidor: Vanguard.**

La serie *Musica oscura* sigue ocupándose de los contemporáneos de los famosos. En este caso, Maurice Greene, un compositor británico de la época de Haendel muy criticado por Burney. Esta panorámica, que defiende bien su música, contiene obras en inglés y en italiano. Estas *Canciones*, con acompañamientos muy presentes del clave de Mortensen, surgen ingenuas en la voz de Kirkby, cuyo registro agudo se resiente de algún problema ocasional –*Beauty, an Ode*, que desafortunadamente es una de las piezas más conseguidas de Greene–, pero que en general otorga variedad y animación a estas páginas sencillas. Entre la música para clave, casi toda ella melódica y fácil, sobresale el *Molto allegro en la menor*, interesante por su escritura contrapuntística y la atención prestada a la parte de la mano izquierda.

E.M.M.

GRIEG: *Concierto para piano y orquesta en la menor, Op. 16.* **CHOPIN:** *Concierto para piano y orquesta en mi menor, Op. 11.* **Olli Mustonen, piano. Orquesta Sinfónica de San Francisco. Director: Herbert Blomstedt. DECCA 444 518-2. DDD. 70'27". Grabación: V/1994. Productor: Andrew Cornall. Ingenieros: John Pellowe y Krzysztof Jarosz.**

UN RUSLAN HISTÓRICO



Con sus dos óperas, Mijaíl Glinka, fundador de la Escuela nacional rusa, creó dos «especialidades» distintas de lo que iba a singularizar la ópera de su país. En *La vida por el zar* planteó el esquema de la obra histórica en la que el coro, en tanto que pueblo, tenía un protagonismo que no era ni mucho menos decorativo. En *Ruslan y Lúdmila* se trata del cuento de hadas, del poema lírico-dramático en que la fantasía era elemento esencial de la leyenda. En *Ruslan*, además, se inspiró en un texto de Pushkin, en lo que sería seguido de manera universal por las generaciones siguientes. En ambos ensayó tanto un recitativo como un cantabile ruso para el que no desdeñó influencias extranjeras, como la italiana.

Aunque sigue siendo una ópera favorita del gran repertorio ruso, la disponibilidad entre nosotros de grabaciones de *Ruslan* ha sido muy escasa. El Bolshoi, dirigido por Iuri Simonov, grabó en 1978 para Melodia (distribuida en Occidente por Chant du Monde) una excelente versión protagonizada por Nesterenko, Rudenko, Maslenikov, Siniavskia, Arjipov y Morosov (en el mismo orden de reparto de nuestra referencia). La lectura que ahora nos llega es muy anterior y fue grabada hacia 1952, sin que lo sepamos a ciencia cierta. Era también un registro de Melodia que ahora, como *por arte de magia, recupera un sello que* se llama nada menos que Voci della Luna, que tiene toda la pinta de ser hermano gemelo de Arlecchino y Lys. Se trata, desde luego, de una versión superior tanto en lo vocal como en lo orquestal y coral, lo que es mucho decir, ya que la de Simonov poseía excelentes cualidades, además de mucho mejor sonido. A esto último no contribuye favorablemente el procedimiento del que se ha debido de valer este sello para *recuperar* tan histórico *Ruslan*.

En cualquier caso, nos encontramos ante una dirección nerviosa, dramática, vivacísima, brillante, jovial, de Kondrashin, con una orquesta y un coro de un nivel difícilmente superable. En cuanto al reparto, los aficionados a este repertorio reconocerán algunas voces sencillamente inmejorables. Petrov, gran rimskiano y chaikovskiano, un bajo ya legendario de voz profunda y noble, cuando tenía poco más de treinta años; y Firsova, una soprano de voz gruesa y capacidades casi inagotables de agruesarla más o adelgazarla a voluntad, también en su mejor momento, forman una pareja protagonista ideal. Aparecen por ahí dos tenores inmensos, Nelepp en un papel destacado, el mismo Nelepp (o Nielepp) que hizo inmensas creaciones del falso Dmitri, Hermann o Sadko; y Lemeshev, uno de los grandes Lenski, en un cometido episódico. Todo un lujo. Verbitskaia, de la raza sagrada de contraltos rusas (aunque ucraniana); una Condesa histórica (*Dama de picas*), no está en su papel travestido a la altura de sí misma en el momento en que va a cumplir los cincuenta, pero mantiene el *tipo con dignidad y cualidades todavía* innegables. Más interesante nos parece la también ucraniana Krivshenia en otro papel travestido del reparto.

En resumen, un *Ruslan* casi ideal, recuperado por la heterodoxia habitual de estos incansables sellos italianos.

S.M.B.

GLINKA: *Ruslan y Lúdmila*, **ópera en cinco actos. Ivan Petrov (Ruslan), Vera Firsova (Lúdmila), Georgi Nelepp (Finn), Evgenia Verbitskaia (Ratmir), Sergei Lemeshev (Bayan), Alksei Krivshenia (Farlaff). Orquesta y Coro del Bolshoi. Director: Kiril Kondrashin. 3 CD VOCI DELLA LUNA 2006-3. ADD. Grabación: Moscú, c. 1952. Distribuidor: Diverdi.**

Olli Mustonen es un pianista sorprendente. De excelente técnica, suele tender peligrosamente al amaneramiento, pero quiere decir cosas o decirlas de otro modo. En ello se empeña en este disco –justificándose con un texto de dudosa solidez, bastante obvio– y lo logra en buena medida, pues esta vez sí parece haber un intento de visión personal, consistente, sobre todo, en darle todo el poder al piano. Pocas veces se ha primado tanto el juego del solista, que disecciona su parte, acelera y rubatea cuando le parece oportuno, subraya los cambios de *tempo*, destaca aquí y allá esa frase que a su vez analiza hasta el colmo para que podamos contar todas las notas. Pero no amanera, no edulcora –contenidísimo en el uso del pedal–, sino que exprime un jugo cuyo sabor conocíamos casi por pura costumbre. Su trabajo acaba por resultar coherente, discutible, sí, pero no irritante, lo que seguramente le hubiera gustado a su artífice. El intento tiene un valor incuestionable, y enfadará seguramente a muchos mientras convencerá probablemente a muy pocos. Pero su escucha vale la pena, sobre todo en el *Concierto* de Grieg, que es el que queda más al aire, el que se diseca mejor sin perder la luz que le es propia. Ahí es nada: decir algo nuevo en repertorio tan trillado. Blomstedt, que parece procurar no contagiarse, apoya la lectura del finlandés –que no, perjudica nunca la trama orquestal– con una profesionalidad incuestionable.

L.S.

EL DRAMATISMO DEL HÄNDEL ITALIANO

Hermosísima música la que contiene este primer oratorio sacro de Händel, estrenado el domingo de resurrección de 1708. Con apenas 23 años, el músico se deja llevar por el influjo italiano y evidencia en esta obra toda la fuerza de su juventud. La partitura tiene un gran contenido dramático, y sorprende en una teatralidad mayor de la que uno espera en un oratorio. La orquestación no se limita al empleo de la cuerda en pleno –tantas veces empleado en obras posteriores–, sino que combina aquélla con intervenciones solistas –flautas, oboes, viola da gamba– de más relevancia que las que encontramos en el Händel maduro. En su acusado carácter escénico, tampoco rehúye el recurso a efectos como el de las frenéticas escalas ascendentes y descendentes de la cuerda en el agitado aria *O voi, dell'Erebo* para ilustrar musicalmente la enfebrecida cólera de Lucifer. El contraste lo ponen la tierna dulzura de *Ferma l'ali, e sui miei lumi*, o la triste melancolía de las dolientes *Piangete, si, piangete* o *Per già di morire* –¡qué hermosa combinación de flauta, viola da gamba y violín, en ésta!– todas ellas a cargo de Magdalena. La partitura es particularmente generosa en escollos, tanto para solistas (sobre todo) como para la orquesta, aparentes desde la más que complicada coloratura del primer –exultante– aria de la obra *Disserratevi, o porte d'Averno*. En suma, una obra que no tiene desperdicio y que ciertamente todos los buenos händelianos conocen bien como una de las más representativas del período italiano del compositor.

En lo que a la presente versión se refiere, hay que decir de inmediato que Minkowski acierta de pleno. El joven director francés capta a la perfección el intenso dramatismo y los fuertes contrastes de la partitura, consiguiendo una interpretación a la vez expresiva y vibrante, que bien cabe calificar de excepcional. La orquesta responde de forma sobresaliente a sus demandas, como puede apreciarse desde la misma obertura. En cuanto a los solistas, también la altura es más que notable. Massis salva con considerable seguridad –aunque con algún pequeño apuro de respiración para mantener el *tempo*– el endemoniado aria inicial. Su voz tiene más cuerpo que el de Kirkby (para Hogwood, L'Oiseau Lyre), lo que se agradece, porque la agilidad, sólo muy ligeramente menor, es no obstante sobrada. Smith y



Maguire, especialmente la primera, están magníficas. Ambas salvan sus dificultades con sobrados medios, y lucen una expresividad envidiable. En su más breve papel, Ainsley muestra una voz de grato timbre, manejada de forma irreprochable y con un canto de exquisito gusto, como puede apreciarse en el apesadumbrado *Quando è parto dell'affetto*, de nuevo una música emocionante en el lánguido lamento de la viola da gamba. En fin, el papel de Lucifer resulta inclemente, porque requiere una voz al tiempo poderosa, en extremo ágil y de amplísima tesitura. Naouri tiene sin duda lo primero, y cumple, con sobrada suficiencia, no inferior a la de Thomas (Hogwood), las inclementes demandas de coloratura y extensión. La grabación, como es habitual en las 4D de Archiv, es formidable, de una presencia y nitidez asombrosas.

En resumen, una versión espléndida –incluso preferible a la de Hogwood– de esta bellísima partitura de la época italiana del joven Händel, genuino exponente de su ya entonces más que sobresaliente instinto dramático, que sin duda merece la máxima recomendación.

R.O.B.

HÄNDEL: *La Resurrezione, HWV 47.* **Annick Massis (Ángel), Jennifer Smith (María Magdalena), sopranos; Linda Maguire (María Cleofás), mezzo; John Mark Ainsley (San Juan), tenor; Laurent Naouri (Lucifer), bajo. Les Musiciens du Louvre. Director: Mark Minkowski. 2 CD ARCHIV 447 767-2. 4D. 61'38", 47'07". Grabación: París, IV/1995 (en vivo). Productor: Arend Prohmann. Ingenieros: Hans-Rudolf Müller, Reinhild Schmidt.**

HARVEY/GREY: *Conciertos para guitarra.* **John Williams, guitarra. Sinfónica de Londres. Director: Paul Daniel. SONY SK 68337. DDD. 60'58". Productores: Steven Paul (Harvey), Steven Epstein (Grey). Ingenieros: Mike Ross-Trevor (Harvey), Bud Graham (Gray).**

El compositor inglés Richard Harvey (n. 1953), conocido entre el público aficionado a la música *folk* como director y activo instrumentista del grupo Gryphon, con quien ha grabado cinco discos, ha escrito este *Concierto para guitarra y pequeña orquesta* editado ahora por Sony y dedicado a su amigo John Williams. El título del concierto manifiesta claramente la intención del compositor de escribir una obra inspirada en un singular cuadro formal, que subtitula como «antico». Para ello se vale de una serie de danzas y canciones de diferentes partes de Europa: Alborada, Contredanse, Cantilena, Forlana y Lavolta, que conforman los cinco movimientos del concierto. La escritura limpia y elocuente del compositor deja sin lugar a dudas su amplio conocimiento de la instrumentación, al disponer de una pequeña orquesta de la cual es capaz de extraer todo un abanico de posibilidades tímbricas. La obra es en general de gran belleza y delata la intensa colaboración del compositor con el mundo del cine y la televisión. Por otra parte esta obra se viene a añadir al repertorio de música escrita en el siglo XX y que no necesariamente debe ser atonal (¿o mejor atonical?), demostrando el inmenso camino (astrológico) que aún queda por recorrer en lo que a expresión musical se refiere, sin necesidad de recurrir al (astronómico) lenguaje de la música contemporánea que por desgracia tan poca gente comprende.

Steve Gray (n. 1947) compositor inglés relacionado con el jazz y el blues mantiene una activa amistad con el guitarrista John Williams, quien solicitó al compositor que escribiera este concierto, tras el éxito de las tres piezas para guitarra sola que le dedicó en 1980. La intención de este concierto es manifestada por el autor en el librillo que acompaña el disco: «el concierto debía ser tonal y la estructura temática basada en la forma de canción popular, o ser una especie de destilación del pensamiento de big-band». La orquesta es de grandes dimensiones, contrastando con la del anterior concierto, y el resultado, no tan tonal como se proponía el autor, sí está plagado de efectivas combinaciones armónicas y tímbricas de gran interés.

La interpretación de Williams no necesita más comentario que el de insistir una vez más sobre la facilidad que posee para traducirnos los lenguajes más dispares de

LOS ORÍGENES DEL HEROÍSMO GERMÁNICO

Esta es la única ópera alemana escrita por el compositor vienés Ignaz Holzbauer (1711-1783), con texto del jesuita alsaciano Anton von Klein. Mozart la escuchó en 1777, menos de un año después de su estreno en Mannheim, y habló de ella a su padre en términos muy elogiosos, si bien criticó que el libreto no estaba a la altura de la música. El argumento trata un episodio de la lucha dinástica en la Alemania del siglo XIV, cuando el barón de Turingia Günther von Schwarzburg fue nombrado sucesor de Luis I de Baviera, rivalizando con Carlos IV de Luxemburgo. Al final, el protagonista renuncia a sus derechos en favor de éste para conseguir la pacificación del país. La obra cayó prácticamente en el olvido hasta que fue rescatada en 1994, con ocasión del mil doscientos aniversario de la fundación de la ciudad de Frankfurt (donde se desarrolla la mayor parte de la acción), cuando fue dirigida por Michael Schneider en una versión que ha dado origen a la primera grabación de la obra. Se trata de una auténtica ópera más que un *Singspiel* (aunque así figure en la cubierta de la partitura original), ya que cuenta con recitativos cantados y no con diálogos hablados. Las arias forman parte del desarrollo dramático, evitando generalmente los números aislados de la ópera seria francesa e italiana, e incluye escenas de *melodrama* en las que el texto es declamado sobre la música, un recurso que encontraremos en *Zaide* de Mozart, *Fidelio* de Beethoven o *Der Freischütz*. Interesantísimo, en este aspecto, todo el monólogo de Carlos al comienzo del magnífico acto II (Florestán), seguido de un estupendo terceto, mientras la larga intervención de Anna, la princesa *buena*, tiene la serena grandeza de la *Ifigenia* o la *Alceste* de Gluck. La gran aria del protagonista, con su decálogo del buen héroe y el honrado y justo monarca, preludia al Hüon del *Oberon* weberiano, y la figura de Asberta, viuda del rey de Bohemia, el único personaje no histórico de la obra y el más elaborado, es una antecedente de Margaretha en la *Genoveva* de Schumann y más remota aún de la Ortrud wagneriana. La música, que va en una constante ascensión a medida que va transcurriendo la obra, es una valiosísima muestra del talento del compositor, muy apreciado en su época como autor sacro e instrumental, y que tuvo una gran importancia en la evolución de la sinfonía. Además adquirió una notable experiencia escénica desde su cargo de director de orquesta en el Burgtheater de Viena. En 1753, junto con su mujer, la soprano Rosalie Andreides, entró al servicio de la corte de Stuttgart como maestro de capilla, y posteriormente en la del Príncipe Elector del Palatinado en Mannheim, donde transcurrirían los veinte años más fructíferos de su vida. En 1779 escribió el melodrama *La morte di Didone* y en 1783 (un año después del estreno de *Idomeneo*), presentó en Munich su ópera italiana *Tancredi*. La instrumentación, con sus reminiscencias haendelianas, posee el tono heroico que requiere el tema, y resulta particularmente logrado el tratamiento del metal grave, que otorga un elevado peso dramático al discurso. Es muy emotiva toda la parte final, con la muerte del protagonista, donde se renuncia a cualquier triunfalismo para culminar la obra en un clima de recogimiento. La interpretación, llena de espíritu y fogosidad, compensa de algunas debilidades del elenco, aunque hay que decir en su desagravio que la escritura vocal es exigentísima. La soprano sueca Clarry Bartha, con dificultad en la coloratura y acritudes en la zona superior, convierte en una especie de Elettra mozartiana su intervención final. La americana Claron McFadden, también algo estridente en los agudos, resulta más adecuada al estilo, y termina deslumbrando en el dificilísimo dúo del acto III. El tenor Robert Wörle es un elegante protagonista, que sabe administrar sus exigentes notas altas, y su homólogo Christoph Prégardien luce su habitual clase. La toma de sonido es excelente. Una magnífica oportunidad para ampliar el repertorio operístico y descubrir los orígenes de la ópera romántica alemana.



R.B.I.

HOLZBAUER: *Günther von Schwarzburg*. **Robert Wörle, tenor (Günther); Michael Schopper, bajo (Rudolf); Claron McFadden, soprano (Anna); Clarry Bartha, soprano (Asberta); Christoph Prégardien, tenor (Karl). Conjunto vocal e instrumental La Stagione. Director: Michael Schneider. 3 CD CPO 999 265-2. DDD. 178'58". Grabación: Frankfurt, II/1994. Productor: Richard Hauck. Ingeniero: Rüdiger Orth. Distribuidor: Diverdi.**

la literatura guitarrística universal, y a quien no cabe atribuir el manido refrán de «quien mucho abarca poco aprieta». A todos los amantes de la música de guitarra y en general a los aficionados a la música inglesa contemporánea, recomiendo sinceramente este hermoso disco.

F.N.

HAYDN: *Cuartetos op. 33, nºs 2, 3 y 5*. **Cuarteto Mosaïques. ASTREE E 8569. DDD. 61'04". Grabación: Kupstein, 1995. Ingeniero: Thomas Gallia. Distribuidor: Auvidis.**

Las grabaciones de cuartetos de Haydn a cargo del Mosaïques aumentan poco a poco y de un CD al siguiente son perceptibles la profundización en el estilo y el mayor refinamiento y virtuosismo de las prestaciones instrumentales. En este disco, es muy interesante el ensayo de lenguaje en el Largo e cantabile del *Op. 33, nº 5*, que parece iniciarse a partir del idioma sentimental preclásico para alcanzar al final un vigor propio del *Sturm und Drang*. No menos notable resulta el diferenciador tratamiento de las variaciones, por medio de ligeras intervenciones de los ejecutantes, en el Finale. El trabajo rítmico en el movimiento de apertura del *Op. 33, nº 2* o la acentuación del segundo tiempo de esta misma obra le conceden al cuarteto perfiles más cortantes, en tanto que una secuencia como el Allegretto del *Op. 33, nº 2*, marcada scherzo, aparece dominada por un enfoque tímbrico, que le confiere atractivas coloraciones.

E.M.M.

HINDEMITH: *Trauermusik. Sonata Opus 25, nº 1. Der Schwanendreher*. **Gérard Caussé, viola. Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Director: Theodor Guschlbauer. EMI 7243 5 5583 2 9. DDD. 48'48". Grabación: VI/1995. Productor: Alain Lanceron.**

En la estela del centenario de Paul Hindemith siguen apareciendo discos en los que se recuerda su obra. En este caso se trata de dos piezas bien conocidas como son la sombría y espléndida *Trauermusik* y el *Concierto para viola y orquesta Der Schwanendreher*. Son obras que encuentran hoy en el mercado una fuerte competencia, puesto que han sido de las más grabadas a lo largo del pasado año. Aquí nos encontramos con buenas interpretaciones –es especialmente notable la de la *Sonata Opus 25*– en las que Gérard Caussé muestra un alto grado de virtuosismo en obras que exigen mucho del solista –no en vano Hindemith lo fue, y excelente, de este instrumento–, con un acompañamiento discreto y eficaz por parte de la Orquesta de Estrasburgo y de su titular, el alemán Guschlbauer, un director sin demasiadas aspiraciones pero sin duda competente. Un buen disco, en especial por la aportación del mencionado Caussé.

J.A.

D'INDY: *Sinfonía nº 2 en si bemol mayor. Souvenirs opus 62*. **Orquesta Filarmónica de Monte Carlo. Director: James De Preist. KOCH 3-7280-2 H1. DDD.**

63'51". Grabación: 1994. Productor: Michael Fine. Ingeniero: Tony Faulkner. Distribuidor: Diverdi.

Vincent d'Indy, desde su venerable Schola Cantorum, dirigió la formación de numerosos músicos europeos y americanos. Fue el custodio de una estética sólida, conservadora, prudente y arraigada en una síntesis de discreción francesa y sinfonismo germánico. Su obra de compositor, en general, ha de ser vista más como el trabajo de un profesor que redactaba considerables ejercicios de género, más que como la apuesta de un artista sorprendido por su propia creación. Los mismos recursos en manos de Franck o Brahms dieron resultados más brillantes pero la naturaleza es tan injusta como natural.

En cualquier caso, exhumar estas obras tiene un valor documental estimable, ya que d'Indy, aunque no deja una huella memorable en la música, pertenece a la historia de la música y ahí queda. Así lo han entendido los probos músicos de la Costa Azul, que nos dan unas versiones cuidadas, mesuradas y transparentes que hubiesen halagado al viejo maestro.

B.M.

IVES: *Holidays Symphony. Three Places in New England. They are there!* **Coro y Orquesta Sinfónica de Baltimore. Director: David Zinman. ARGO 444 860-2. DDD. 63'56". Grabación: Baltimore, IX/1994. Productor: Chris Hazell. Ingenieros: Simon Eadon, Krzysztof Jarosz.**

Afortunadamente, algunas obras de Ives son cada vez más grabadas. Las orquestas de Estados Unidos parecen haber incluido por fin este incomparable fundador que, sin haber fundado nada, es el padre de la música de ese pueblo y uno de los pocos que con su creación ha traducido las auténticas dimensiones del mismo. El neoyorquino David Zinman y la orquesta de Baltimore (con un muy buen coro en dos momentos), excelente conjunto en un país que tiene buenas orquestas un poco por todas partes, nos traen ahora la excelente *Sinfonía Holidays* y el primero de los dos *Orchestral sets, Tres lugares en Nueva Inglaterra.* Se trata de dos obras maestras del trascendentalismo musical de Ives, en un disco muy bien interpretado que no se plantea superar a ninguno de los ivesianos anteriores, pero que posee una dignidad y una altura artística evidentes desde esa apertura deliciosa del CD mediante el *They are there!* Destaca aquí una de las raras versiones de esos cuatro movimientos acaso sueltos que forman la que podía haber sido considerada *Quinta Sinfonía* de Ives. *3 lugares* tiene mayor competencia, pero el CD es de una gran belleza de conjunto.

S.M.B.

JANEQUIN: *Le verger de musique.* **A Sei Voci. Director: Bernard Fabre Garrus. ASTREE E 8571. DDD. 48'40". Grabación: VII/1995. Ingeniero: J.M. Laisné. Distribuidor: Auvidis.**

Bajo el título de *La verger de musique,* el conjunto vocal A sei voci, acompañado por el Ensemble instrumental Labyrinthes, compuesto por dos laúdes y cuatro flautas de pico renacentistas, realiza un recorrido por los ejemplos más dorados de la canción parisina de Clément Janequin (1485-1558). La canción polifónica a tres o cuatro voces alcanzó un gran esplendor en torno a París a lo largo de todo el siglo XVI, algo que estuvo estrechamente ligado a la actividad del editor Pierre Attaingnant. El género se convirtió en uno de los más admirados dentro de la música profana, incluso fuera de Francia, siendo Claudin de Sermisy, junto a Janequin, los más celebrados compositores. La lectura de A Sei Voci es de gran nivel, logrando una afinación y sonoridad de conjunto francamente precisa, algo ya habitual de este grupo. Tanto en la recuperación estilística y altura técnica, las obras son excepcionalmente transmitidas, siendo notables los efectos onomatopéyicos conseguidos por los intérpretes en las piezas que lo requieren, como en *El canto de los pájaros* o en *La guerra.* Excelentes también las intervenciones del conjunto instrumental en las disminuciones de las páginas vocales, como en *El canto de los pájaros* de Susato y Gombert y en las danzas, muy oportunamente incluidas en el registro.

P.Q.L.O.

KAGEL: *Sankt-Bach-Passion.* **Von Otter, mezzosoprano; Blochwitz, tenor; Hermann, barítono; Roggish, recitador; Zacher, órgano. Coros de Limburgo, Hamburgo y Stuttgart. Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: Mauricio Kagel. 2 CD SDR MONTAIGNE Auvidis MO 782044. DDD. 55'19" y 44'10". Grabación: Liederhalle de Stuttgart, 21-IX-1985. Ingeniero: Andreas Priemer.**

La *Sankt-Bach-Passion,* es decir, *La Pasión según San Bach,* de Mauricio Kagel, para solistas, coro y gran orquesta, con textos montados por el propio compositor a partir de los de algunos corales y cantatas bachianas, fue estrenado en Berlín el 9 de septiembre de 1985, y se convirtió pronto en uno de los más emblemáticos títulos del músico argentino-alemán. Veía éste compensados así los cuatro años largos que la obra le había llevado, plazo superior al que normalmente le ocuparon los trabajos anteriores, así como su propósito de enfrentar y/o cohonestar su atracción por lo cabalístico con el racionalismo numérico de Bach. *La Pasión...* se nos ofrece aquí en una versión de primer orden. Quizás en primer lugar por la alta calidad de los solistas vocales, por la redondez admirable que alcanzan en su amalgamada prestación los tres conjuntos corales y por la categoría indiscutible de la Orquesta de la Radio de Stuttgart; pero también por los resultados conseguidos por Kagel en su labor directorial, digna, sin duda, de este calificativo específico.

El tino que toma de sonido y montaje viene demostrando Montaigne Auvidis en esta colección, completa asimismo aquí la excelencia de esta nueva entrega.

L.H.

KRENEK: *Sinfonía nº 3. Potpourri op. 54.* **Orquesta Filarmónica de la NDR de Hannover. Director: Takao Ukigoya. CPO 999 236-2. DDD. 60'25". Grabación: 1993.**

Sinfonía nº 2. **Orquesta Filarmónica de la NDR de Hannover. Director: Takao Ukigoya. CPO 999 255-2. DDD. 57'28". Grabación: 1994.**

KRENEK: *Lieder.* **Christine Schäfer, soprano; Axel Bauni, piano. ORFEO C 373 951 A. DDD. Grabación: 1994. Distribuidor: Diverdi.**

Curioso y complicado destino el de Ernst Krenek (1900-91) que en su larga vida evolucionó desde un postromanticismo de marcada influencia straussiana hasta un experimentalismo que le llevó a utilizar técnicas propias de la música electrónica, pasando por una fase expresionista, serialista, etc., en la que son perceptibles influencias de Mahler, Bartók, Stravinski, Schoenberg, etc. Después del temprano (1927) y fulgurante éxito de su ópera *Jonny spielt auf* recientemente editada por Decca en su serie dedicada a la *Entartete Musik,* Krenek se convirtió en uno de los músicos jóvenes más celebrados en Europa. Sin embargo, su largo exilio a partir de 1938 en EE.UU. le produjo una situación de extrañamiento con respecto a la música europea y una gran parte de su vida Krenek fue un compositor que se escuchaba algo en EE.UU., algo en Alemania y casi nada en ningún otro país. Sin embargo hoy, con la oleada de recuperación de músicas semiolvidadas de nuestro siglo aquí y allá aparecen obras suyas, algunas de las cuales tienen subido interés. Como sucede con la *Sinfonía nº 2,* estrenada en Berlín en 1926 y *que data del período atonal del compositor.* Se trata de una obra vasta y difícil, que exige una orquesta muy amplia (en la que se percibe claramente la influencia de Mahler) desgarrada y de gran fuerza, tal vez más perceptible en ninguna otra sección como el final Adagio Allegro. Tres años más tarde data la *Sinfonía nº 3,* compuesta en el declive de los dorados veinte, cuando ya el fantasma de la gran crisis estaba en todas partes. La obra está llena de elementos extraídos del jazz y si posee menos intensidad que la anterior es en cambio más rica expresivamente. El *Potpourri* –que estrenó Hermann Abendroth en Colonia en 1927– es una obra colorista y dinámica, que nos trae a un compositor que se encontraba a gusto en revolver en la olla estética de su época y sacar de aquí y de allá sus elementos más coloristas. En las tres obras Ukigaya muestra un soberbio control sobre un material orquestal complejo y turbulento, muy bien secundado por la excelente Orquesta de la NDR.

Los *Lieder* que se reúnen en el disco de Orfeo forman un arco que va desde el temprano ciclo *O lacrimosa,* de 1927, sobre versos de Rainer María Rilke, que se los envió a Krenek expresamente para que los pusiera en música hasta los *Changing settings* que datan de 1964-65. En conjunto se

trata de una fascinante colección, basada en poemas de altísima calidad literaria –el citado Rilke, pero también Karl Krauss, Goethe, Kafka, Gerard Manley Hopkins, John Donne– (el celebérrimo poema *The Flea*) y Emil Barth. Tal vez lo más inmediatamente atractivo sean las tres bellísimas canciones de *O lacrimosa*, pero es difícil realizar una selección mínimamente objetiva en un conjunto donde se encuentran obras de belleza tan singular como *Die Nachtigall*, las estremecedoras cuatro canciones sobre versos de Hopkins o *The Flea*. Un disco absolutamente recomendable, excelentemente interpretado y grabado.

J.A.

LACHENMANN: *Piezas a solo.* **Fels, chelo; Lachenmann, piano; Mellinger, violín; Möckel, clarinete; Dierstein, percusión: WDR MONTAIGNE Auvidis MO 782075. DDD. 68'08". Grabaciones: IV/1993 y I/1995. Ingenieros: Friedemann Trummp y Norbert Ommer.**

Tercera entrega, dentro de las muy interesantes series que Montaigne Auvidis dedica a compositores actuales, de la que tiene como protagonista al alemán (Stuttgart, 1935) Helmut Lachenmann. También en ésta se encarga del cometido interpretativo el excelente Ensemble Recherche, fundado en Friburgo en 1984, bien que aquí sean sus miembros por separado los que tienen ocasión de demostrar cómo su preparación individual no cede en seriedad de estilo ni en perfección ejecutora ante las que ofrecen como colectivo.

Por otro lado, y además de la posibilidad que presenta la selección aquí reunida de piezas a solo de advertir hasta qué punto es capaz de descubrir nuevas capacidades sonoras en los instrumentos tradicionales, se nos brinda la oportunidad de discurrir por las tres etapas más determinantes en el quehacer del compositor: la primera mitad de la década de los sesenta (*Wiegenmusik* e *Interieur I*); la última parte de esa década (*Guero, Pression, Dal Niente* y *Kinderspiel*) y la, en cierta medida, retomadora de los últimos ochenta.

La atención editora del propio Ensemble Recherche garantiza la bondad de los resultados técnicos de toma de sonido y grabación final.

L.H.

LASSO: *Missa super «Triste départ». Missa super «Quand'io pens' al martire». Motete «Vinum bonum». Missa ad imitationem «Vinum bonum».* **GOMBERT:** *Chanson «Triste départ».* **ARCADELT:** *Madrigal «Quand'io pens' al martire».* **Coro del King's College, Cambridge. Director: Stephen Cleobury. DECCA 444 335-2. DDD. 70'11". Grabación: Cambridge, XII/1993. Productor: Chris Hazell. Ingenieros: Simon Eadon, Andrew Groves.**

La polifonía de Lasso, con las adecuadas inclusiones de sendas canciones de Gombert y Arcadelt en las que a su vez se basaron sendas misas del primero, es servida con la limpieza acostumbrada por las bellas voces del Coro del King's College. La dirección de Cleobury es sumamente precisa y consigue un alto grado de transparencia, pero, como también sucede a menudo con el director inglés, el resultado interpretativo resulta demasiado lineal. Y aunque las posibilidades expresivas de las voces blancas no pueden compararse a las de las adultas, de timbre menos dulce pero de mayores posibilidades en cuanto a la riqueza de matiz, lo cierto es que buena parte de esa planitud –que no hace mucho observamos también en su versión de *La Pasión según San Mateo* bachiana– parece más achacable a la dirección. De cualquier forma, es difícil de asumir en una música como ésta, que pide una honda expresividad como complemento imprescindible de la severa austeridad del diseño polifónico. De otra forma, la escucha deja cierta sensación de monotonía poco deseable. Muy buena toma de sonido.

R.O.B.

LECUONA: *La obra completa para piano. Vol. 2.* **Thomas Tirino, piano. Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional de Polonia. Director: Michael Bartos. BIS 774. DDD. 72'30". Grabaciones: 1993-1995. Productor: Jerzy Noworol. Ingeniero: Joseph Patrych. Distribuidor: Diverdi.**

He aquí el segundo de los seis compactos anunciados con la obra pianística de Ernesto Lecuona, cuyo centenario, en 1995, movilizó también otras versiones, todas bien recibidas. En efecto, el compositor cubano fue un excelente pianista y lo prueba la buena y variada escritura de sus composiciones (de las incluidas en este compacto, alguna data de su infancia). Además, un melodista muy afortunado y un habilidoso *pasticheur*, en el buen sentido de la palabra.

Ejemplos al caso: una *Rapsodia argentina* (1937) donde resuelve, con arrestos liszteanos, aires de milonga y citas de dos tangos –*Buenos Aires* del catalán Manuel Jovés y *Milonguita* del glorioso Enrique Delfino–, unos valses de languidez bostoniana que nos llevan a la preguerra del catorce, una serie de *steps* que ponen a Joplin en los umbrales del jazz, unas impresionistas piezas infantiles, melodías sueltas y una suite de ballet tomada de su perdida ópera *El sombrero de yarey*, que data de sus años postreros, las décadas del cincuenta y el sesenta.

El pianista Tirino ha estudiado concienzudamente el mundo lecuoniano y es capaz de pasar de un clima a otro, con fino sentido de los matices y comedido sentimentalismo, cuando cuadra. El acompañamiento orquestal en la *Rapsodia*, muy digno.

B.M.

LIADOV: *Baba Yaga, op. 56. El lago encantado, op. 62. Kikimora, op. 63.* **CHEREPNIN:** *La princesa lejana, op. 4. El reino encantado, op. 39.* **RIMSKI-KORSAKOV:** *El gallo de oro (Suite).* **Orquesta Nacional de Rusia. Director: Mikhail Pletnev. DEUTSCHE GRAMMOPHON 447 084-2. DDD. 67'25". Grabación: IV/1994. Productor: Christian Gansch. Ingeniero: Reinhard Lagemann.**

Dentro de la música rusa, el folclorismo orientalista y fantástico es una tendencia de la que en Occidente sólo tenemos un muy limitado conocimiento a través de algunas piezas de grandes nombres. Estas, sin embargo, se apoyan en un sustrato tradicional que, a partir de la ópera *Ruslan y Ludmila* de Glinka, sigue una amplia nómina de autores menores. Antes de la más conocida y prescindible suite de la ópera *El gallo de oro* de Rimski-Korsakov debida a Glazunov y Steinberg, este disco contiene parte de la aportación de dos figuras habitualmente descuidadas, como son Anatol Liadov (1855-1914) y Nikolai Cherepnin (1873-1945), al género del poema sinfónico programáticamente basado en cuentos de hadas rusos. Cherepnin presenta un interés casi exclusivamente contextualizador –su *Reino encantado* es el de Katschei, que dará también argumento a *El pájaro de fuego* de Stravinski–, pero muy escaso *per se*. El encuentro con Liadov, en cambio, es una gratísima sorpresa: miniaturas exquisitas, en las que un lenguaje armónico muy avanzado sirve con suma eficacia a la creación de sugerentes atmósferas fabulosas. Los siete minutos que dura *El lago encantado* están particularmente llenos de belleza *tristanesca*. Pletnev dirige con elegancia que no excluye el sentido de la fantasía, y la orquesta responde con precisión y una calidad sonora bien plasmada en las tomas.

A.B.M.

LISZT: *Obra completa para piano. Vol. 37. Tanzmomente S. 492, y versión alternativa S 492bis. Löse, Himmel, meine Seele S. 494i (1ª versión) y S. 494ii (2ª versión). Soneto de Dante «Tanto gentile e tanto onesta» S. 479 (H. v. Bülow). Die Gräberinsel der Fürsten zu Gotha S. 485b. Elegía sobre temas del Príncipe Luis Fernando de Prusia S. 168ii. 3 Lieder sobre «Tannhäuser» de J. Wolff (O. Lessman) S 498. Ich weil' in tiefer Einsamkeit S 495. Ziegeuner Polka S 481.* **Leslie Howard, piano. HYPERION CDA 67004. DDD. 72'10". Grabación: III/1995. Productor: Tryggvi Tryggvason. Ingenieros: Marian Freeman, T. Tryggvason.**

Prosigue Howard con su magna empresa lisztiana. El trigésimo séptimo volumen de la serie nos trae, bajo el título genérico de *Momentos de danza*, una serie de transcripciones de obras de músicos hoy enteramente olvidados, como Johann Ritter von Herbeck (1831-1877), al que pertenecen las ocho *Tanzmomente*, Eduard Lassen (1830-1904), autor de *Löse, Himmel, meine Seele* e *Ich weil' in tiefer Einsamkeit*, el Duque Ernst de Sachsen-Coburg-Gotha o el Príncipe Luis Fernando de Prusia, así como la de su yerno Hans von Bülow –hoy más recordado como importante director y, como señala Howard, por la «ornamenta» que le colocaron entre Wagner y Cósima–. Música toda ella bien lejos de lo memorable, proclive a la grandilocuencia, que tiene más

interés documental que atractivo para la escucha repetida, aunque sirve para apreciar la aparentemente inagotable capacidad transcriptora del prolífico músico húngaro. Howard evidencia la convicción habitual, y su pianismo, cuyas características ya comentadas en anteriores ocasiones no repetiremos, ofrece resultados plausibles. Como buena parte del resto de la serie, para lisztianos apasionados.

R.O.B.

LISZT: *Via Crucis.* **Elisa Savani, soprano; Simone Alberghini, baritono; Alessandra Mazzanti, órgano. Coro Polifónico Fabio de Bolonia. Director: Bonifacio Manduchi. Grabación: Basílica de San Antonio de Bolonia. Productor: Pierre Ilias. Ingeniero: Lillo Drogo. A. SCARLATTI:** *Responsos del Viernes Santo.* **Nadia Caristi, soprano; Paola Serno, mezzosoprano; Giorgio Mazzucato, tenor; Marco Scavazza, bajo. Coro Polifónico Ciudad de Rovigo. Director: Giorgio Mazzucato. Grabación: V/1993. Productor: Pierre Ilias. 2 CD STUDIO SM D2515. DDD. 41'30" y 42'28".**

Alessandro Scarlatti y Franz Liszt, dos autores muy distantes en el tiempo y en el estilo, conviven en este disco por la referencia común de las obras a un objeto temático coincidente, el Viernes Santo. Estas composiciones no se cuentan entre lo mejor de sus autores, pero se oirían con agrado si las versiones no resultasen tan plomizas, monocordes y faltas de definición estilística como las que aquí se ofrecen; la calidad de los coros deja mucho que desear, quedándose en el mejor de los casos, en una rutinaria mediocridad; mientras, las intervenciones de los solistas no elevan en absoluto el decepcionante tono general del CD.

Si a todo esto añadimos (es lamentable *que haya que seguir insistiendo una y otra* vez en esta cuestión) que la duración de cada uno de los discos no llega a los 45 minutos, la conclusión es clara: producto del que puede prescindirse perfectamente, sin ningún tipo de remordimiento.

D.A.V.

LOCKE: *Consort of Fouer Parts.* **Fretwork. Nigel North, tiorba; Paul Nicholson, espineta y órgano. VIRGIN Veritas 724354514227. DDD. 67'14". Grabación: IX/1990. Productor e ingeniero: Nicholas Parker.**

La música inglesa para *consort* se puede considerar suficientemente rescatada por la discografía moderna. El repertorio, que fue realmente profuso desde finales del XVI y todo el XVII en Inglaterra, prácticamente hasta la *invasión* de las sonatas italianas, puede ser muy bien el paradigma de música instrumental inglesa. Matthew Locke (1621/2-1677) fue uno de los compositores que más dedicación mostró por la música para *consort* de violas, y resulta especialmente interesante porque fue incorporando progresivamente las influencias que a partir de 1650 fueron llegando de la música italiana. Estas suites para cuatro partes responden al modelo de música calmada compuesta en estricto contrapunto, como las fantasías, o con el inequívoco acento bailable de las danzas, un tanto menos serias. Tanto en la sobria calidad compositiva como en la sustancia de los motivos, parecen ser el precedente natural de las páginas que Purcell compuso cerca de 1680. La densidad de las obras es bien saboreada por los componentes de Fretwork, que logran una cálida sonoridad de las violas. El resultado es mucho más elocuente en las danzas que en las *Fantasías*, en las que el discurso puede adolecer de cierto decaimiento. Muy positivas son las realizaciones del bajo continuo, tanto con el archilaúd como con la espineta o el órgano, que enriquece notablemente la sonoridad del conjunto. El nivel en cualquier caso es francamente alto, con gran sentido estilístico y afinación.

P.Q.L.O.

MARSCHNER: *El vampiro.* **Egel, Farley, Nimsgern, Lenz, Schepis. Coro y Orquesta de la RAI de Roma. Director: Günter Neuhold. 2 CD FONIT CETRA Italia CDC 99. ADD. 64'09", 66'40". Grabación: (en vivo) Roma, 26-I-1980. Ingeniero (reprocesado): Giancarlo Jametti. Distribuidor: Diverdi.**

Dado que *El vampiro* ocupa una posición histórica importante, sobre todo como peldaño hacia Wagner, su disponibilidad fonográfica no carece de significación. Sin embargo, varios elementos vienen a reducir considerablemente el valor de los CDs de Fonit Cetra. En primer lugar, lo deficiente del sonido, pese a que la fecha de la toma podría inducir a pensar otra cosa; en segundo, la revisión de la partitura a cargo de Pfitzner, cuyo alcance, a falta de la accesibilidad de la fuente original, no es fácilmente calibrable; y por último, pero sobre todo, la pobreza de la versión. El rendimiento de la orquesta no cumple los mínimos exigibles, basta con escuchar las intervenciones de las trompas en la obertura, y las voces –que en realidad son las únicas que parecen estar en foco, ya que los coros suenan en la lejanía– tampoco cumplen a gran altura, como es patente por ejemplo en la escena y aria de Malwina, encarnada por Farley, del primer acto. Hay un cierto caldeamiento según avanza la obra, fruto sin duda de la representación en vivo, pero no pasa de un dramatismo totalmente laxo.

E.M.M.

MARTIN: *Música vocal y de cámara.* **Manuela Wiesler, flauta; Julius Jacobson, piano; Lucia Negro, piano; Gunilla von Bahr, flauta; Hans Fagius, órgano; Jacqueline Delman, soprano; Christian Lindberg, trombón; Roland Pöntinen, piano. BIS CD-71. ADD y DDD. 62'47". Grabaciones: 1975-1990. Productor: Robert von Bahr. Ingeniero: Siegbert Ernst y Robert von Bahr. Distribuidor: Diverdi.**

Frank Martin está considerado como el mejor compositor suizo de este siglo que termina y uno de los de más relieve en el plano internacional. El ambiente religioso que vivió, hijo de un pastor protestante con numerosa familia, impregnó toda su obra. Su cercanía a compositores alemanes o a franceses como Debussy o Ravel es el resultado de todo un proceso de desarrollo y maduración que sólo aparecerá en su madurez. Fue un compositor que experimentó abundantemente en el mundo de la composición, de ahí el considerable volumen de obras de diferentes estilos y caracteres que posee su extenso catálogo. Finalmente, nos encontramos con una forma sintética, de un cierto eclecticismo entre lo tradicional y lo más moderno. Su oratorio *Le vin herbé* marca este punto de equilibrio como piedra clave, y el estreno de su obra *In terra pax* en mayo de 1945 para celebrar el fin de la segunda guerra mundial en Europa. Las baladas están escritas en ese *nuevo* estilo que podría definirse como una mezcla entre el modernismo francés, el tardo romanticismo alemán y una interpretación tonal del dodecafonismo de un Schoenberg. Algo realmente sorprendente. Todas las pequeñas obras que componen el presente CD están a caballo entre el período experimental y el de madurez y todas poseen una rara belleza. Los intérpretes se muestran como auténticos virtuosos en las dos baladas; la primera, donde el flautista es evidentemente puesto a prueba, y sale con lucimiento de ella; así como en la segunda, construida según principios dodecafónicos. Lucía Negro es la intérprete de *Estudio de lectura*, obra destinada a concurso y que ganó la misma intérprete por lo que el compositor decidió dedicársela y que es una obra exquisita junto con los *Ocho Preludios* dedicados al pianista Dinu Lipatti. Deliciosas, cada una en su estilo, las dos últimas obras: las *Tres Canciones de Navidad*, dedicadas a su esposa e hija, y la *Sonata de Iglesia*, con *una recuperación de la tradición barroca* al incluir un movimiento de danza en la misma y que interpretan muy acertadamente Bahr y Fagi.

F.G.-R.

MASCAGNI: *Cavalleria rusticana.* **Leonie Rysanek, soprano (Santuzza); Plácido Domingo, tenor (Turiddu); Benito di Bella, barítono (Alfio); Astrid Varnay, soprano (Mamma Lucia). Coro y Orquesta del Teatro Nacional de Munich. Director: Nello Santi. LEGATO LCD 202-1. Grabación: (en vivo) Munich, 25-XII-1978. Distribuidor: Diverdi.**

Cuando vemos en la carátula el reparto y el año surge una esperanzadora sonrisa en nuestro rostro y un cierto temblor de manos trasluce el interés y el morbo de la grabación. ¿La Rysanek cantando *Cavalleria*?; ¿cómo estará Domingo? Allá vamos... Suena el preludio y desaparece la primera incertidumbre: el sonido es bueno. El director tiene un poco de prisa (Santi suele tenerla). Domingo canta la Siciliana y al oyente le sorprenden tres cosas a la vez: el magnetismo del artista, la insultante y casi

olvidada belleza de la voz y el calor apasionado y vibrante de aquel Domingo cautivador de finales de los setenta. Después, la Rysanek. Al principio alguna dificultad con el idioma nos hace temer una cierta lejanía de estilo; pero la galvanizante e imponente presencia de la artista, que desborda pasión, se impone con una fuerza e inmediatez sonora tal, que la nube se deshace mágicamente. Por fin llega el momento: el dúo. La voz de él suena como una campana de bronce y la de ella inmensa y amenazadora. Ambos elevan la temperatura a la cota más alta de toda la obra consiguiendo una versión memorable. Al final algunos problemas de tesitura en el brindis y al terminar el aria nos recuerdan a Curro Romero, que tras unos magníficos naturales se dedica a pinchar uvas. Nos duele y nos da rabia que no termine de redondear esa noche, aunque lo que nos queda es el sonido de aquella voz como una campana de bronce.

R.D.C.

MATTHEWS: *Fourth Sonata. Suns Dance. Broken Symmetry.* **London Sinfonietta. Director: Oliver Knussen. DEUTSCHE GRAMMOPHON 447 067-2. DDD. 64'40". Grabaciones: Petersham, X/1992 y Londres, X/1994. Ingenieros: Halifax, Eberhardt y Müller.**

Se reúnen en este CD tres títulos del compositor inglés Colin Matthews (Londres, 1946), respectivamente representativos de los tres últimos decenios: *Fourth Sonata*, escrita en 1974-75, *Suns Dance* en 1984-85, y *Broken Symmetry*, en 1991-92. Y no sólo de ellos, sino de preocupaciones sucesivas de Matthews: el minimalismo, la improvisación controlada de ritmos y dinámicas concurrentes, y el rigor constructivo. Y exponentes también, por fin, tanto de su quehacer orquestal como camerístico, ya que la *Dance* está escrita para grupo de diez instrumentistas, con diversos tiempos a solo, mientras que las otras dos son páginas claramente orquestales.

En cuanto a las traducciones, se benefician del trabajo de uno de los directores ingleses más notables, Knussen; quien, por ser asimismo destacado compositor, entiende a la perfección y maneja con desenvoltura los distintos lenguajes de sus contemporáneos. Más, si cabe, si éstos son compatriotas. Y no digamos si cuenta para ello con agrupación de los quilates de la London Sinfonietta. De primer rango son también los resultados de las técnicas reproductoras.

L.H.

MENDELSSOHN: *Concierto en re menor para violín, piano y orquesta de cuerdas. Capricho brillante, op. 22, para piano y orquesta. Rondó brillante, op. 29, para piano y orquesta. Serenata y allegro giocoso, op. 43, para piano y orquesta.* **Isabelle van Keulen, violín; Ronald Brautigam, piano. Nieuw Sinfonietta Amsterdam. Director: Lev Markiz. BIS CD 713. DDD. 67'12". Grabaciones: V y VII/1995. Productor e ingeniero: Ingo Petry. Distribuidor: Diverdi.**

Salvo el magistral *Concierto para violín en mi menor*, su música concertante es de lejos la menos apreciada de Mendelssohn y con razón. A lo sumo se encontrará en ella un puñado de obras brillantes, escritas con dominio técnico del medio y facilidad melódica, pero de una superficialidad espiritual que las hace sin excepción perfectamente prescindibles aunque no desagradables, sobre todo si reciben interpretaciones tan competentes como en este disco. El juicio sobre el *Doble Concierto* vale para todo el resto. Se trata de una obra juvenil llena de chispeantes y virtuosistas diálogos entre los solistas, así como de eficaces contribuciones de la orquesta. Van Keulen y Brautigam están todo lo brillantes que de ellos cabía esperar. La violinista particularmente admira por lo bien que sabe *caer*, sin descomponer jamás la figura, por arriesgadas que sean las piruetas que haya de describir. Por su parte, Lev Markiz y la Nieuw Sinfonietta Amsterdam proveen un acompañamiento sólido y atento. Sin embargo, al llegar al final cuesta de imaginar la situación anímica que a uno le mueva a volver a escuchar esta pieza. Dígase lo mismo más o menos del resto de la selección.

A.B.M.

MERCADANTE: *Il bravo.* **Maria Parazzini, soprano (Teodora); Miwako Matsumoto, soprano (Violetta); William Johns, tenor (Il bravo); Antonio Savastano, tenor (Pisani); Paolo Washington, bajo (Foscari). Coro y Orquesta del Teatro de la Opera de Roma. Director: Gabriele Ferro. 3 CD FONIT CETRA CDC94. ADD. 72'20", 51'21", 41'31". Grabación: Roma, 1976. Ingeniero: Massimo Becagli. Distribuidor: Diverdi.**

Orazi e Curiazi. **Nelly Miricioiu, soprano (Camilla); Anthony Michaels-Moore, barítono (Orazio); Marcus Jerome, tenor (Curiazio); Alastair Miles, bajo (Vecchio Orazio). Coro Geofrey Mitchell. Orquesta Filarmonía. Director: David Parry. 3 CD OPERA RARA RC 12. 68', 55'30", 53'40". Productor: Patric Schmid. Ingeniero: Robert Auger. Grabación: Londres, 1993. Distribuidor: Vanguard.**

Estos dos registros, separados por algo menos de 20 años, nos informan que, aunque tímidamente, en este período algo se ha movido en torno a la obra mercadantiana. Siempre a la sombra de la trimurti formada por Rossini, Bellini y Donizetti, Mercadante de alguna manera es la síntesis del melodrama italiano antes de Verdi y, al mismo tiempo, el eslabón entre este compositor y aquellos tres predecesores. De ahí se justifica el interés por su obra, si no estuviera ya acreditado por el valor individual de alguno de sus más representativos títulos. *Il bravo* es uno de ellos y no sólo porque participa del siempre atractivo melodismo de la música vocal mercadantiana, sino porque ya el compositor intenta en ella (se estrenó en 1839, contemporánea del *Oberto* de Verdi) una renovación en la forma y unas audacias en la instrumentación que tardarían en manifestarse en la producción verdiana. *Orazi e Curiazi*, de siete años después, manifiesta un paso adelante en los avances formales, además de conseguir

ESTIMULANTE MENDELSSOHN

La música de las *Sinfonías para cuerdas* del adolescente Mendelssohn (entre 12 y 14 años contaba la criatura cuando compuso las aquí contenidas) es quizá un tanto convencional, reflejando la abierta influencia de Carl Philipp Emanuel Bach, pero con su chispeante alegría y melodismo se escuchan con extremo agrado. Quienes no sean alérgicos a los conjuntos de instrumentos originales harán bien en acercarse a este disco del Concerto Köln, que, con un contingente relativamente generoso (5/6/4/3/2) traducen esta música de forma tan sencilla como vibrante. Basta escuchar el agradable y sencillo canto del Andante de la *Sinfonía XII*, o la enorme vitalidad del Allegro molto final de esta misma obra (algo que se observa en todos los finales) para convencerse de que el conjunto alemán hace una interpretación de una fuerza verdaderamente difícil de resistir, rica en matices y contrastes, de acentos enérgicos y vigorosos en los movimientos extremos, adecuadamente cantable en los lentos. Alejada de la frialdad y de la dulzonería, la versión bien puede calificarse de extraordinaria. La grabación es impecable, tan sólo un punto excesiva la resonancia. Un disco



estimulante, que augura lo mejor para el resto de la serie.

R.O.B.

MENDELSSOHN: *Sinfonías para cuerdas nº 1 en do mayor, nº 4 en do menor, nº 6 en mi bemol mayor, nº 7 en re menor y nº 12 en sol menor.* **Concerto Köln. TELDEC 4509 98435 2. DDD. 67'46". Grabación: Colonia, XI/1995. Productor: Uwe Walter. Ingeniero: Ulrich Ruscher. Distribuidor: Warner.**

musicalmente una de sus más bellas partituras. Operas donde la importancia del solista vocal es decisiva para su total *alumbramiento*, las dos versiones que ahora nos llegan cumplen el cometido con desigual mérito, sin que por ello se desluzca su común atractivo.

Il bravo está tomada en vivo en la Opera de Roma, un teatro de segunda categoría en la praxis lírica italiana y ello se nota. La orquesta es de mediana calidad y el reparto cumple irregularmente. Digamos en su provecho que otra edición posterior de la obra (Nuova Era, 1990) no superó los resultados, pese al mayor cuidado *filológico*. Merece destacarse la buena calidad vocal de María Parazzini, soprano entonces augurando una mejor carrera que la cumplida, con momentos de atractiva resolución como *Tu che d'un guardo penetri*. La Matsumoto obtiene acertados acentos de patética dulzura (como en *La sera malincolica* o *A te mio solo Ligure*), aunque la voz no tenga la calidad y cantidad que pide el papel. Los dos tenores carecen del estilo requerido por sus respectivas partes y se refugian en un canto extravertido y sonoro que cuadra con bastantes oportunidades permitidas por la partitura. A favor de Johns trabaja el dato de que su personaje precisa un tenor del colorido casi baritonal como el que exhibe el cantante canadiense. Digno como casi siempre Paolo Washington. Dirección con buen nivel narrativo, bastante bravura y sonoridad, en vez de rigor y clima estilísticos.

Opera Rara va mejorando sus nunca desdeñables productos. Antes que nada, hay que recalcar las soberbias notas (una constante de las publicaciones del sello inglés) que acompañan al disco y que son de Julian Budden. Tanto ellas como el resto de la documentación adjunta ya inclinan por su adquisición. La Miricioiu, como antaño acostumbraba la Caballé, acude al pianísimo (hermoso y acorde tímbricamente con la gama, en este caso) para solventar agudos complicados, pero su acento es incisivo y una emisión bien apoyada y fluida le permiten delinear una Camilla de poderosos contornos expresivos además de irreprochable musicalidad. Michaels-Moore canta asimismo muy bien, haciéndose perdonar que su voz carezca de las cualidades exigidas por Orazio, las de un barítono más oscuro, de centro más ancho y de agudos mejor proyectados. Jerome tampoco da la talla del tenor que necesita Curiazio (lo estrenó Gaetano Fraschini, que cantaba Manrico, Don Alvaro y Florestán), aunque de nuevo el cuidadoso intérprete compensa lagunas. Miles cumple con su habitual decencia y redondea el producto la formidable dirección de David Parry, no sólo por el detallado resalte de la escritura instrumental sino por el fogoso entusiasmo que sabe despertar en la de por sí excelente orquesta que tiene a sus órdenes.

F.F.

MILHAUD: *Sinfonía nº 3 «Te Deum». Suite sinfónica «Las Campanas». Cuatro fragmentos de Saudades do Brasil.* **Solistas. Capella de la Sinfónica Estatal Rusa. Director: Gennadi Rozhdestvenski. OLYMPIA 452. DDD. 60'38". Grabación: 1993. Ingeniero: Igor Veprintsev. Distribuidor: Diverdi.**

El apabullante catálogo de Darius Milhaud es como una gigantesca caja de Pandora, donde no dejan de aparecer sorpresas. La *Sinfonía «Te Deum»* fue escrita al final de su estancia de exiliado en los Estados Unidos, para celebrar la victoria de los Aliados en la segunda guerra mundial (1946). Mezcla con habilidad algunas reminiscencias arcaicas con sonoridades modernas, todo resuelto en la maciza atmósfera de la que tanto gustaba el maestro provenzal.

Las campanas muestra otro aspecto del compositor, cual es la música descriptiva, y fue hecha para la coreógrafa Ruth Page (también en 1946) como fondo para un ballet basado en el poema homónimo de Poe. En cuanto a *Saudades do Brasil*, es una de las más afortunadas y conocidas ocurrencias de Milhaud, y figura entre la mejor música brasileña, pasada por la estética de los Seis franceses. Nos lleva a los años locos, los confiados veinte que se transformarían en el inopinado preludio de otra guerra feroz.

Los intérpretes rusos se muestran de total competencia, tanto en las texturas como en la flexibilidad estilística que reclaman las obras.

F.F.

MILHAUD: *Sinfonías nºs 10, 11 y 12.* **Orquesta Sinfónica de la Radio de Basilea. Director: Alun Francis. CPO 999354-2. DDD. 59'14". Grabación: 1995. Productor: Peter Keller. Ingeniero: Jürg Jecklin. Distribuidor: Diverdi.**

Estas son las tres últimas sinfonías de Milhaud, pues la número trece, *Pacem in terris*, sobre textos de Juan XXIII, resulta más bien un oratorio que una sinfonía. Las antes mencionadas son, como suele ocurrir con nuestro músico, unos encargos: del estado de Oregón (1960), de la Orquesta de Dallas (1961) y de la californiana universidad de Davis (1962), cuya especialización en agronomía da a la pieza un carácter rural.

Milhaud llegó tarde al género sinfónico (más o menos a la mitad de su voluminoso catálogo) y compuso muy seguidas sus obras de este tipo, de modo que guardan un aire de familia, muy impregnado de la atmósfera pujante y un tanto deportivo-pompierista de la música norteamericana, pues don Darío vivió en los Estados Unidos su exilio durante la guerra de 1939.

El compositor provenzal es habilidoso y efectivo. Combina bien tonalidades y ritmos superpuestos, orquesta con sabrosos colores y resulta enérgico y pregnante. La invención melódica es más bien débil, pero se intenta compensar con buenos trabajos de textura orquestal. Los músicos suizos y su director Francis saben lo que quieren y lo que quiso Milhaud, de modo que sus versiones son probas y acertadas.

B.M.

MILHAUD: *Le boeuf sur le toit. La création du monde.* **Orchestre de Théâtre des Champs-Elysées. Director: Darius Milhaud. STUDIO SM D2516 Collection Charlin International. Vol. 7 SLC 17-2. ADD. 31'30". Grabación: 1956. Productor: André Charlin.**

Este breve CD es histórico por partida doble: porque lo dirigió el propio Milhaud y porque se trata de uno de los cuidadosos registros de André Charlin, de excelente calidad en época tan lejana como 1956. Incluye las dos obras más conocidas de Milhaud, compuestas en 1919 y 1923, época que en lo artístico era agitada y vanguardista, y que en lo musical buscaba todo tipo de nuevos sonidos. Tanto *Boeuf*, asociada a Cocteau, como *Création*, con libreto de Cendrars, acuden a músicas urbanas populares de carácter afroamericano. El resultado se acerca a la mejor música ligera, pero la trasciende, y de ella queda su encanto, su sencillez melódica y rítmica (ritmos sencillos, pero agitados de *tempo*, no confundir), para abrir una de las numerosas vías que se iban a transitar en los años siguientes en busca de los sonidos propios del siglo. Late de manera manifiesta una pulsión: *la revaloración algo ingenua de una especie de buen salvaje* musical. Cualquier trascendencia está fuera de lugar en esta música, al menos desde nuestra perspectiva. Para Milhaud y muchos de sus contemporáneos, la salvación de la tradición occidental había que buscarla fuera de Occidente o en su periferia. Tal es el sentido de estas dos piezas testimoniales de una época inquieta, que hoy siguen estando vivas. La excelente dirección del propio Milhaud desmiente la máxima que pretende que los autores son intérpretes poco propicios de sus propias obras.

S.M.B.

MONTEVERDI: *L'incoronazione di Poppea (versión de Nápoles, 1651).* **Sylvia McNair (Popea), Anne Sofie von Otter (Octavia, Fortuna), Dana Hachard (Nerón), Michael Chance (Otón), Francesco Ellero D'Artegna (Séneca), Catherine Bott (Drusila, Palas Atenea, Virtud). English Baroque Soloists. Director: John Eliot Gardiner. 3 CD ARCHIV 447 088-2. 4D. 71'36", 76'11", 43'. Grabación: Londres, Queen Elizabeth Hall, XII/1993 (en vivo). Productor: Hans Bernhard Bätzing. Ingeniero: Reinhard Lagemann.**

Ninguna solución para el rompecabezas de *La coronación de Popea* puede reclamar el carácter de autenticidad, dado el estado *esquelético* de buena parte de la partitura, la falta de indicaciones sobre la instrumentación y, lo que es más importante, la intervención de terceros, desde Cavalli (probablemente autor de las sinfonías y ritornellos del manuscrito de Venecia) hasta Sacrati. La más popular (por ejemplo Harnoncourt y Jacobs), hasta ahora, ha sido la de efectuar una reconstrucción más o menos libre a partir de los manuscritos de Venecia y Nápoles. Gardiner opta por una solución que a más de uno puede parecer aún más controvertida: elige el manuscrito napolitano pero, considerando que los ritornellos casi con seguridad no son de Monteverdi y

ofrecen un pobre nivel, ha decidido encargar al musicólogo Peter Holman la composición de otros, siempre basados en el bajo original del compositor. Para ello ha recurrido como fuente de inspiración a *El retorno de Ulises a la patria* (sinfonía para reemplazar la –en su opinión– «torpe» sinfonía que abre la obra). Sustituye la música instrumental que aparece en la escena de la Coronación (acto III), que en realidad es de *La finta pazza* de Francesco Sacrati, por el prólogo que Monteverdi escribió para *La Maddalena* en 1617. La instrumentación no puede ser más modesta: 2 violines y 2 violas, con un continuo que es el auténtico soporte instrumental de la obra (2 violonchelos, contrabajo, laúdes, guitarras, chitarrones, cítara, archicítara, claves, virginales, órganos, regales y arpas). Ello contrasta con la más rica, aunque no exagerada, de la primera versión de Harnoncourt (Teldec, 1974: 5 violines, viola, 2 violonchelos, contrabajo, flautas de pico, chirimías, dulcián y trompetas, además del continuo), muy similar a la empleada luego por Jacobs (Harmonia Mundi). El resultado es esta versión, registrada en una interpretación semiescenificada, muy camerística y de sólo en parte convincente resultado dramático. Gardiner ha huido del excesivo preciosismo de su *Orfeo*, incluso podría decirse que ha llevado demasiado lejos su austeridad instrumental. En contraste con ella, el británico no duda en extraer de sus cantantes una fuerte teatralidad que en algún caso, como en el Nerón de Dana Hachard, roza la exageración histriónica, pero que en líneas generales funciona bastante bien. El elenco vocal es sólido (no más que el de Harnoncourt), destacando el intenso dramatismo de la von Otter, la bien dibujada protagonista de McNair, que sin embargo resulta más seductora que cínica, y el convincente histrionismo de Hachard, notable en su agilidad vocal, muy adecuada en el estilo, pero con color no muy atractivo y notoriamente afeado en el grave. Suficiente el Séneca de Ellero d'Artegna, cuya profunda voz, un punto justa en el registro más grave, otorga autoridad al personaje. La grabación es muy buena; pero resulta algo más distante que otras 4D. Una versión, en suma, de interés por lo novedoso de su solución y la solvencia del resultado, pero más como complemento a las primeras recomendaciones (Harnoncourt I y Jacobs) que como alternativa preferible a ellas.

R.O.B.

MOZART: *Concierto para piano nº 9 en mi bemol mayor K. 271 «Jeunehomme» y nº 20 en re menor K. 466.* **Deutsche Kammerphilharmonie. Director y solista: Mikhail Pletnev. VIRGIN 5 45 130 2. DDD. 66'10". Grabación: Hannover, IV/1995. Productor: David R. Murray. Ingeniero: Mike Clements.**

El ruso Pletnev luce de nuevo sus sobrados medios técnicos e impecable mecanismo en estos conciertos –que no sonatas, como indica erróneamente el canto de la carátula– mozartianos, dos de los más conocidos de la colección. Otra cosa es que vaya más allá de la vivacidad y de la asombrosa claridad de articulación. Y la impresión es que no. Estamos ante una versión tan ágil como superficial y falta de encanto. Su interpretación, tanto desde el teclado como en la dirección, se antoja tan impecablemente ejecutada como fría e insuficientemente contrastada. Pires (Erato), Barenboim (EMI, Teldec) o Perahia (Sony), ponen más carne en el asador, lucen un *cantabile* más conseguido y, en definitiva, muestran creerse más lo que están haciendo. La Deutsche Kammerphilharmonie acompaña con pulcritud y sosería, algo que parece más achacable a la dirección de Pletnev. Buena grabación.

R.O.B.

MOZART: *Sinfonías nº 39 K. 543 y nº 40 K. 550. Pequeña serenata nocturna K. 525.* **Orquesta de Cleveland. Director: Christoph von Dohnányi. DECCA 448 399-2. DDD. 74'48". Grabaciones: Cleveland, II y X/1990; VIII/1991. Productor: Paul Myers. Ingeniero: John Pellowe.**

Estas interpretaciones de Dohnányi con su magnífica Orquesta de Cleveland tienen muchas condiciones para gustar a cualquier aficionado, buen ensamblaje, adecuada articulación, clara construcción polifónica, excelente planificación, *tempi* bien escogidos, acentuación cuidada y espléndido sonido. Son recreaciones muy clásicas, equilibradas, planteadas desde una óptica moderna, con un crecido número de músicos y sin buscar otros significados que los que puede proporcionar una lectura de hoy alejada de propuestas historicistas. No hay por tanto sorpresas ni novedades y muestran una vez más el estilo ecléctico y elegante del director alemán. Pero, quizá por esa falta de arrojo, de inquietud, aun contando con todas esas cosas buenas, estas versiones se nos antojan un tanto anodinas, faltas por un lado de carne dramática, lo que se nota más en la trágica *nº 40* que en la olímpica *nº 39*, y por otro de interés tímbrico, de dibujo interior. Echamos en falta esa excitación que nos puede provocar el trazo elegíaco y ponderado, pero sumamente contrastado, aéreo y ensimismado de un Krips o que nos ocasiona el agreste discurso de un Harnoncourt, por poner dos extremos. El Andante de la *Sinfonía en sol menor*, que es uno de los más herméticos de Mozart, se difumina en buena medida en los más bien prosaicos dedos de Dohnányi, que no consigue tampoco ese aliento desbocado y decidido, dotado de un fatalismo casi romántico, característico del Allegro assai y que lograba como nadie Erich Kleiber. Se habría pedido en la no obstante buena exposición de la *Eine kleine Nachtmusik* un algo más de ligereza y unos acentos más incisivos. Esta misma interpretación de las dos *Sinfonías* había sido publicada ya por Decca hace un par de años en un pequeño álbum de dos discos junto a la de las números *35, 36, 38* y *41* y a la de varias piezas orquestales de Webern.

A.R.

OBRECHT: *Missa Maria Zart.* **The Tallis Scholars. Director: Peter Phillips. GIMELL CDGIM 032. DDD. 69'25". Grabación: 1996. Productores: Steve C. Smith y Peter Philips. Ingeniero: Phillip Hobbs. Distribuidor: Harmonia Mundi.**

Jacob Obrecht (1457/8-1505) fue uno de los compositores franco-flamencos de polifonía sacra más importantes. Ya en su corta vida, entre el siglo XV y XVI, resultó casi tan admirado como el gran Josquin des Près. Sus composiciones responden al tipo que ejemplarizó la polifonía del Norte de Europa, cimentadas en una sobria concepción contrapuntística. La *Missa Maria Zart* supone un magnífico ejemplo del poder compositivo de Obrecht, cargado de seriedad y severidad. Las partes de la misa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei) están compuestas con una depurada maestría, siendo impresionantemente extensas y manteniendo la calidad a lo largo de toda la duración. En este punto es sobresaliente el bellísimo Agnus Dei, que como el resto de la misa, contiene un exquisito tratamiento de las voces. La lectura de The Tallis Scholars es excelente, destacable por la claridad de todas las líneas, la afinación y la sonoridad como conjunto, resultando todo un modelo de preciosa y transparente interpretación polifónica, algo ya habitual en este fenomenal conjunto británico.

P.Q.L.O.

PAISIELLO: *Don Chisciotte.* **P. Barbacini (Don Chisciotte); R. Franceschetto (Sancio Pancia); Mª A. Peters (La Contessa); E. Zilio (La Duchessa); M. Bolognesi (Don Calafronte); B. Praticó (Don Platone); B. Lucarini (Carmosina); F. Arnone (Cardolella); A. Rossi (Riciardetta). Orquesta del Teatro de la Opera de Roma. Director: Pier Giorgio Morandi. 2 CD NUOVA ERA 6994/95. 58'33" y 58'34". Grabación: (en directo) Roma, 7 y 13-X-1990. Productores: Alessandro Nava y Danilo Prefumo. Ingeniero: Roberto Chinellato. Distribuidor: Diverdi.**

Gracias a estas grabaciones tomadas durante representaciones, nos van llegando óperas de muy infrecuente programación, unas veces porque, efectivamente no pudieron resistir la comparación con las auténticas obras maestras de esa misma época, otras debido a la considerable dificultad, sobre todo vocal, pues requieren un reparto muy difícil de reunir en una misma producción, como en el caso del *Viaggio a Reims* de Rossini. En otros muchos casos es la pereza, desidia o temor al rechazo lo que provoca que no sean recuperadas óperas que podrían funcionar muy bien ya no sólo vocalmente sino también escénicamente. El tema de Don Quijote ha sido tomado, desde su creación literaria, como pretexto o inspiración por bastantes compositores; en unos el fruto ha sido de carácter orquestal y en otros operístico o simplemente vocal (canciones). De todos ellos los que más popularidad han adquirido en uno y otro caso son los de R. Strauss en forma de poema sinfónico, y como ópera en el caso de Massenet. Giovanni Paisiello es el autor de esta anterior visión del tema cervantino, tomado como pretexto; el libretista Lorenzi

cambia, quita, pone, deforma, retuerce o disfraza a su puro capricho y antojo de tal forma que del tema original apenas queda el título y el nombre de algún personaje –los protagonistas–, algún rasgo de su personalidad original y poco más, buscando una visión complaciente para el público del Teatro de los Florentinos de Nápoles, llegando a introducir partes en el propio dialecto napolitano. Un problema que se adivina inmediatamente es la carencia de unidad de la obra, se trata más bien de números o cuadros aislados y, desde luego, en muchos casos con escasa calidad; rutinarios. Pero entre ellos aparecen aquí y allá muestras de música más que notable, que en algún caso anuncian la atmósfera *mozartiana del Così, como el duetto Vaghe aurette lusinghiere*, o los genios rossinianos como el aria de Sancio *Venga pur, ma zitto, zitto*. Al margen de estas más que claras anticipaciones existen momentos de gran belleza como el dúo entre La Contessa y Don Chisciotte, reflejo del dúo paródico entre Sancio y Carmosina. También merece destacarse la lucha contra los molinos de viento por el tratamiento orquestal.

Vocalmente el reparto presenta una gran homogeneidad aunque no todos estén en el plano. El protagonista lo encarna Barbacini con voz no siempre igual y tendiendo a forzarla pero consigue redondear el personaje dándole un carácter irónicamente aristocrático. Franceschetto no pasa de discreto sobre todo porque da la impresión que el asunto no va con él. Peters, poseedora de una voz importante y con un centro ancho y segura en los agudos dibuja una Contessa de exquisitos contornos como muestra ampliamente en *Se è ver che voi m'amate*. Praticó estupendo en su aria *Che d'è'sto lamento*. El resto se muestra suficiente, aunque la Zilio parece estar al límite de sus posibilidades. La dirección de Morandi añade esa sensación de falta de unidad a que aludíamos al principio; es correcta pero sin personalidad; algo mucho más vibrante hubiera sido necesario. El trabajo es muy interesante y merece la pena conocer, al menos, esos magníficos momentos señalados de este prolífico compositor que llegó a escribir más de noventa óperas.

F.G.-R.

PALESTRINA: *Misas de la Beata Virgen María I, II y III.* **Solistas de la Capilla Musical de San Petronio. Liuwe Tamminga, órgano. Director: Sergio Vartolo. 2 CD BONGIOVANNI GB 5556/57-2. DDD. 101'47". Grabación: I/1995. Distribuidor: Diverdi.**

El cuarto centenario de la muerte de Palestrina (1525-1594) no pasó inadvertido para todos. Este es el segundo álbum que aparece de una integral de las nueve misas que se conservan (compuso once) destinadas a la capilla de Santa Bárbara de Mantua. En las notas de presentación, Paola Besutti informa concisa pero eruditamente (por desgracia, sólo en italiano e inglés) de las peculiaridades que el arte de Palestrina *adopta a las órdenes de Guillermo Gonzaga*, duque de Mantua entre 1550 y 1587, que aspiraba a convertirse en campeón político de la Contrarreforma. Particularmente se subraya la alternancia de pasajes polifónicos y monódicos sin cadencias ni pausas. Las interpretaciones tienen una calidad más que notable por claridad y equilibrio de los empastes vocales y con el órgano. Si se echa de menos algo de calidez expresiva, la culpa ha de achacarse a las normas tridentinas imperantes en la época más que a las verdaderas intenciones del compositor. Encomiable asimismo el trabajo de los anónimos responsables de las tomas, que extraen una bella acústica de la catedral de Verona.

A.B.M.

PETTERSSON: *Sinfonías nºs 5 y 16.* **John-Edward Kelly, saxofón contralto (Sinfonía nº 16). Sinfónica de la Radio de Saarbrücken. Director: Alun Francis. CPO 999 284-2. DDD. 65'24". Grabación: Saarbrücken, II-III/1995. Productor: Markus Brändle. Ingeniero: Erich Heigold. Distribuidor: Diverdi.**

Aunque su obra se vaya dando a conocer por medio del fonógrafo, en muchos sentidos Pettersson sigue siendo un compositor marginal. Y, sin embargo, su sinfonismo es uno de los más originales y poderosos del siglo XX. Un lenguaje orquestal que tal como aparece en la *Sinfonía nº 5* es difícil y duro para el oyente en su pesimismo radical, casi sin un respiro durante cuarenta minutos. Francis expone en todos sus contrastes la dinámica extrema de Pettersson, sus acumulaciones hasta obtener sonoridades amenazantes y el clima general angustioso que de todo ello se desprende. La *Sinfonía nº 16* es un caso muy distinto, la presencia del saxo la convierte de hecho en un concierto y la rara división en cuatro tiempos podría incluso deberse a pérdida *de aliento creativo o a debilidad producida* por la enfermedad. Su curso es mucho más breve que el de las otras sinfonías y tiende a un cierto lirismo teñido de melancolía, aspecto al que Kelly y Francis sacan mucho partido.

E.M.M.

PICCINNI: *La buona figliola.* **Rinaldi, Benelli, Aliberti, Zilio, Dara. Orquesta del Teatro de la Opera de Roma. Director: Gianluigi Gelmetti. 2 CD FONIT CETRA Italia CDC 95. ADD. 78'26", 73'30". Grabación: (en vivo) Roma, 4-II-1981. Edición en CD: 1995. Ingeniero (reprocesado): Giancarlo Jametti. Distribuidor: Diverdi.**

Esta *Buona figliola* fue una ópera famosísima en su tiempo –por ejemplo en España a comienzos del siglo XIX–, pero que en el nuestro es una rareza, como viene incluso a subrayar desafortunadamente esta interpretación en la capital del país que la produjo. La toma es del directo con todos sus inconvenientes (aplausos, apuntador audible, ruidos) y casi ninguna de las ventajas, *porque, aunque la función se va caldeando* un poco según avanza, los logros son francamente mínimos: un humor burdo, papeles en general mal cantados, con desafinaciones tan notorias como las aportadas por Elena Zilio (Paoluccia). El clave posee un sonido metálico y las tomas (se supone que privadas) son de muy baja calidad. Los discos constituyen, pues, una opción muy poco fiel para acercarse a la olvidada *Figliola*.

E.M.M.

PISADOR: *Antología de piezas para canto y vihuela.* **Myriam Vincent, canto; Felipe Mascuñano, vihuela. ARS VIVA AVA 16101. DDD. 63'14". Grabación: 1995. Productor: Sanzarza Sánchez. Ingenieros: B. Komacher y J. Merchan.**

Inicio del sello Ars Viva. Las intenciones y pretensiones parecen muy estimulantes: la grabación de un repertorio olvidado como las composiciones para vihuela y canto de Diego Pisador (Salamanca, 1552), acompañada de un auténtico libro muy ilustrativo y de 135 páginas. La producción a nivel global transmite una sensación de *principiante*, aunque no por ello poco interesante. La obra de Pisador es muy interesantemente recuperada de su injusto olvido, como bien ilustran las notas del libro, debido sobre todo a la rica sustancia que subyace en ella, debajo de la aparente sencillez. Las lecturas de la soprano Myriam Vincent y el vihuelista Felipe Mascuñano se enmarcan en una línea general de corrección y buena adecuación al estilo. La expresión del discurso y su transmisión resulta sin embargo algo plana y lejana, sin brillantez pero con efectismo, en lo que supone un primer acercamiento a las obras del compositor.

P.Q.L.O.

POULENC: *Sonatas: clarinete y piano, clarinete y fagot, dos clarinetes, oboe y piano. Trío para oboe, fagot y piano.* **Kun Woo Paik, piano; Jacques Di Donato, clarinete. Trio d'anches Ozi. ACCORD 205192. DDD. 56'21". Grabación: VII-IX/1991. Productor: Alexandre Ouzounoff. Ingeniero: Daniel Valencienne. Distribuidor: Auvidis.**

El mismo sello que hace tres años nos proponía una integral camerística de Poulenc (Armengaud, etc.) nos trae ahora una selección que casi abarca la mitad de la duración en la especialidad. El eje es el pianista coreano Kun Woo Paik, de clara vocación francesa, que no hace mucho grabó una espléndida integral Ravel (Dante). La musicalidad de estas cinco piezas es indiscutible y hay que escuchar las obras para entender su belleza, su elegancia, su profundo sentido sin grandes pretensiones que no significa superficialidad, sino al contrario. Este Poulenc es una de las aportaciones de entreguerras, período que se divide en dos grandes grupos, los que ahondan en la herida y los que pretenden olvidarla. Poulenc pertenece a éstos, no por evasivo, sino por sano. En Francia se desarrolló un sanísimo *ideal artístico que huía de lo romántico y lo* irracional. No le importaba parecer banal. A

veces hasta lo buscaba. Dentro de esa tendencia hay de todo, pero uno de los logros mayores está en Poulenc y en obras como tres de estas cinco piezas camerísticas magistrales (*Sonata para dos clarinetes*, escrita a punto de terminar la guerra, más la de *Clarinete* y el *Trío*). Las tardías *Sonatas para clarinete y para oboe* son esa misma estética pero con la madurez de quien ha pasado por experiencias decisivas en lo estético y en lo personal, quien ya no sonríe como antes, porque lo que se quiso evitar en entreguerras se ha repetido y aumentado. Aun así, el converso de Rocamadour, el operista de las monjitas mártires, el poeta de la solitaria voz humana femenina, tiene todavía un gesto juguetón, pero ya no es lo mismo. Es fascinante esta secuencia. La asumen un pianista de gran categoría y unos instrumentistas de soplo de altísimo nivel. Se trata de un recital Poulenc de gran nivel. ¿Es antecedente de una integral que sólo contaría, tal vez, con otro CD?

S.M.B.

PUCCINI: *La bohème*. **Ileana Cotrubas, soprano (Mimì); José Carreras, tenor (Rodolfo); Margherita Guglielmi, soprano (Musetta); Angelo Romero, barítono (Marcello); Paolo Washington, bajo (Colline). Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Director: Georges Prêtre. 2 CD LEGATO 201-2. 76'18", 77'41". Grabación: Washington, 1976. Productor: Ed Rosen. Ingeniero: Vincent Titone. Distribuidor: Diverdi.**

Esta toma de la ópera pucciniana fue realizada en Washington, con un sonido excelente, con motivo de un gira americana de la Scala milanesa. Ofrece un frecuente reparto de la época, a partir ya de la pareja protagonista, permitiéndonos, de paso, llenar algunos vacíos discográficos, como el directivo de Prêtre, quien da una narración espontánea, expresiva, teatral y emocionante, consiguiendo del público vehemente respuesta. Cotrubas, fina y musical como siempre, controladita y virginal como de costumbre, contrasta con el apasionado (y apasionante) Rodolfo de Carreras en una velada especialmente generoso de medios. Se pueden detectar los defectos habituales, pero el entusiasmo del intérprete es contagioso. Suficientes Romero (Marcello era su caballo de batalla), la Guglielmi (en la línea frecuente de Musettas, aunque más disciplinada) y Gianni Maffeo (que multiplicó sus Schaunard), así como el solidísimo Colline de Paolo Washington, que canta sin mácula la *Vecchia zimarra*. Se completa la entrega con unos 40' de una inédita *Traviata* (1974, Covent Garden), donde Cotrubas da constancia de su Violetta *pequeño formato*, mientras que Carreras se encuentra, por juventud, colorido y temperamento, a sus anchas.

F.F.

RACHMANINOV: *Momentos musicales, Op. 16. Polka V.R.* **Transcripciones de obras de Bach, Schubert, Bizet, Mendelssohn, Rachmaninov, Chaikovski, Musorgski, Rimski-Korsakov y Kreisler. Alexander Guindin, piano. HARMONIA MUNDI Saison Russe RUS 288 122. DDD. 79'51". Grabación: Moscú, IX/1995. Ingeniero: Eduard Shaknazarian.**

La revelación pianística del pasado año fue Nicolai Luganski, un veinteañero alumno de Tatiana Nicolaeva. Esta vez lo intenta Alexander Guindin, ruso también pero aún más joven –nacido en Moscú en 1977– y dueño de unos recursos algo más que convincentes. También ha elegido Rachmaninov para su presentación en disco, los hermosísimos *Momentos musicales* y unas cuantas transcripciones de las que agradaban a pianistas tan peculiares como el recientemente desaparecido Shura Cherkaski y que todavía trabajan Earl Wild o Frederic Chiu. En los *Momentos* pasan el intérprete con naturalidad y el oyente con asombro de las dificultades terribles del Andantino –esas dobles corcheas del episodio central– a la emoción del Andante cantabile o del Adagio sostenuto con una facilidad técnica que ya sorprende y una hondura que habrá de crecer con el tiempo, a la vez que la inteligencia y la cultura. En las transcripciones hay que destacar la claridad y la luz con que se aborda el Preludio, Gavota y Giga de la *Partita en mi mayor* para violín solo de Bach, la conciencia del hecho consumado frente a lo que queda de *La trucha* schubertiana, el buen humor del Scherzo de *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn o el guiño cómplice a la mezcla de salón y virtuosismo de los inefables *Liebeslied* y *Liebesfreud* de Kreisler. A la sorpresa por el descubrimiento de un talento de tantos quilates se añade el hecho de que no hay ninguna grabación en catálogo con idéntico acoplamiento.

L.S.

RACHMANINOV: *Nueve canciones.* **SVIRIDOV:** *Rusia a la deriva.* **Dmitri Hvorostovski, barítono; Mikhail Arkadiev, piano. PHILIPS 446 666-2. DDD. 55'23". Grabación: Londres, IX/1994. Productora: Anna Barry. Ingenieros: Erdo Groot, Jean-Marie Geijsen.**

Georgi Sviridov (nacido en 1915) es el último de los grandes compositores rusos en la línea de Prokofiev y Shostakovich. Premio Lenin y Artista del Pueblo de la antigua URSS, la calidad de su música ha prevalecido por encima de modas e ideologías, revelando la auténtica categoría artística de su obra. El ciclo *Ochalusbaia Rus'* se traduce aquí como *Rusia a la deriva*, un título que parece ilustrar la actual situación del país, pero es en realidad de 1977. En estas doce canciones, sobre textos de su poeta predilecto, Sergei Esenin, establece una filiación con la poesía popular que recuerda mucho al Janácek del *Diario de un desaparecido* por la fuerza directa e inmediata de la línea vocal. La vigorosa escritura instrumental revela la calidad del músico como más que estimable pianista (lo que ya conocíamos por su acompañamiento a la mezzo Irina Arkhipova en un recital de canciones suyas para Melodia). La versión del estupendo barítono Dmitri Hvorostovski y el pianista Mikhail Arkadiev es de una sobriedad sin concesiones. Anteriormente, nos han ofrecido nueve canciones de Sergei Rachmaninov en versiones poderosas, intensas y rutilantes. El sonido es excelente.

R.B.I.

RAMEAU: *Hipólito y Aricia.* **Hickey, Tear, Baker, English, Rogers. Cantores de San Antonio. Orquesta de Cámara Inglesa. Director: Anthony Lewis. 2 CD DECCA Serenata 444 526-2. ADD. 146'05". Grabación: XI/1965. Reedición en CD: 1995. Productor: Jeremy Tilston.**

Lo que en 1965 suponía un tan válido como interesante ensayo de recuperación de una ópera de Rameau, treinta años más tarde, cuando ya se cuenta con el concepto radical y los magníficos resultados musicales del registro de Minkowski (Archiv), no pasa de ser una aproximación muy pálida al barroco francés. Ya la obertura, arrastrada y mate en el fugato, nos indica cómo se ha profundizado desde entonces en la manera de resolver los problemas planteados por el intrincado código estilístico en cuestión. Pero lo que peor ha envejecido en la versión de Lewis son las danzas, pesantes e irreales de cara a una coreografía, y los coros, poco empastados. El tratamiento del continuo, a cargo de Thurston Dart, que pudo ser innovador en su momento, hoy suena más fantasioso que adecuado. No obstante, se producen algunos chispazos, como la escena con Teseo a las puertas del Hades (II, 1), o la gran intervención de Fedra (III, 4), con Baker, indudablemente intensa aunque romantizante.

E.M.M.

RIMSKI-KORSAKOV: *La novia del zar.* **Ópera en cuatro actos. Natalia Shpiller (Marfa), Maria Maksakova (Lubasha), Maxim Mijailov (Vasili Sobakin), Anatoli Orfionov (Ivan Likov), Piotr Medtviediev (Griaznoi). Orquesta y Coro del Bolshoi. Director: Liev Steinberg. 2 CD LYS LYS055/56. ADD. Grabación: Moscú, 1943. Complemento: Canto hebraico con Natalia Shpiller, soprano; Semion Stouchevski, piano (1948).**

RIMSKI-KORSAKOV: *Mozart y Salieri.* **Mark Reizen (Salieri), Ivan Kozlovski (Mozart). Orquesta y Coro del Bolshoi. Director: Semuil Samosud. ARLECCHINO ARI. A13. ADD. Grabación: Moscú, 1951. Bonus: M. Reizen canta romanzas sobre poemas de Pushkin. F. Shaliapin: tres escenas como Salieri, Londres, 1927. Distribuidor: Diverdi.**

Se trata de dos nuevas sorpresas de Lys y Arlecchino. Ellos sabrán cómo se las han apañado para conseguir estos viejos registros del Bolshoi de óperas de Rimski, pero serán bienvenidas por parte del aficionado que tiene acceso a estos tesoritos de limitada distribución. Son obras compuestas en 1897 y 1899, en un momento de gran productividad de este autor de una buena quincena de óperas. *Mozart y Salieri* sigue el estilo de recitativo-arioso heredado de

Dargomishki, mientras que *La novia del zar* es de un melodismo neto, claro, a veces italianizante.

Mozart y Salieri, que conocíamos en alguna que otra versión de mejor sonido y menores prestaciones artísticas, da lugar a un CD magistral, con un Reizen poderoso, sorprendente, de enorme altura, y un Kozlovski espléndido en la tradición del tenor altino ruso. La dirección orquestal es nada menos que de Samuil Samosud, una de las batutas teatrales mayores de la historia soviética. Y, como suya, nos da una auténtica referencia en lo artístico de esta ópera breve, intensa y originalísima. A este registro de 1951 le acompañan varias propinas con registros del propio Reizen, con canciones de varios compositores rusos y unos increíbles extractos de la misma obra de una *grabación en vivo en Londres, ¡en 1927!*

También es sorprendente la recuperación de una *Novia del zar* de 1943, cuyo sonido es bastante pobre, pero que cuenta con unas voces insuperables. Quien posea la versión del Bolshoi de Mansurov, con Vishnevskaia, puede darse por satisfecho. Pero esta aportación de Lys, dirigida por un especialista en esta obra, hoy olvidado, es de primer orden si estamos dispuestos a aguantar el mal sonido. Natalia Shpiller es una novia dulce, sensible, una voz de prestaciones belcantistas que no resultan en modo alguno anacrónicas, con gran capacidad en el agudo, una extraordinaria virtud para el filato y un timbre muy bello, de resonancia infantil. Mijailov, Orfionov, Medtviediev y Maksakova, voces que, como la de la protagonista, son traídas a menudo al presente por estas *recuperaciones* de los sellos italianos que nos ocupan, termina de formar un quinteto agonista que nos hace pensar, una vez más, cuánto ha cambiado la capacidad interpretativa en el repertorio ruso (como en tantos, claro está). En ambos registros, las voces resultan destacadas con respecto a una toma de la orquesta más pobre, acaso considerada secundaria en su día por la inexistencia de técnicas como las que hoy conocemos o por una aún insuficiente conciencia al respecto.

En resumen, al margen del sonido, mejor en *Mozart y Salieri*, se trata de dos registros que van más allá del acierto y que se constituyen en obras maestras de lo que solemos denominar «registros históricos».

S.M.B.

SCHNABEL: *Pieza para piano en siete movimientos. Sonata para piano.* **Benedikt Koehlen, piano. WDR MONTAIGNE Auvidis MO 782053. DDD. 59'47". Grabación: XI-XII/1992. Ingenieros: Bardo Kox y Mark Hohn.**

Que el Artur Schnabel (Viena, 1882-Suiza, 1951) grandísimo concertista de piano oscureciera por completo al Artur Schnabel compositor, no sólo no resta interés, sino que se lo añade notable a este CD en el que Montaigne Auvidis nos lo presenta en esa segunda faceta, y como primera entrega, a su vez, de la edición que el sello reserva al asimismo pianista Benedikt Koehlen. Iniciado realmente el camino creador en 1900 con un *Concierto para piano*, Schnabel ya había, no obstante, obtenido el premio Leschetizky tres años antes con las *Tres piezas* para el mismo instrumento. Un amplio lapso de silencio de ocho años, unido a la dedicación prioritaria a la interpretación, hacen que su catálogo no llegue a ser extenso.

Las dos obras seleccionadas en este CD –tan correctamente entendidas y dichas por Koehlen, como bien grabadas– se inscriben precisamente en una y otra orilla de ese lapso. La *Sonata para piano*, página de lenguaje libremente atonal, es de 1923, mientras que la *Pieza en siete movimientos*, una mirada retrospectiva hacia el clasicismo, está fechada en 1935. No mucho después de que Schnabel retomara de nuevo la composición con la *Sonata para violonchelo*.

L.H.

SCHNITTKE: *Sinfonía nº 1.* **Sinfónica del Estado Ruso. Director: Gennadi Rozhdestvenski. CHANDOS CHAN 9417. DDD. 67'34". Grabación: (en vivo) Moscú, 1988. Edición: 1996. Productor: Igor Veprintsev. Ingeniera: Elena Buneeva. Distribuidor: Harmonia Mundi.**

Tal como aparece en esta interpretación, la *Sinfonía nº 1* de Schnittke se convierte en una obra proteica, todavía más que en la ya excelente de Segerstam (Bis). Asistimos a la evolución del caos al orden en lo que es casi una visión sintetizada, original, cambiante, de la historia de la música. Schnittke se vale de todo: campanas, guitarra eléctrica, exige el máximo de los instrumentos en una partitura que, en este sentido, semeja un concierto para orquesta. En su interior podemos encontrar la música de cámara –el frenético solo de violín y piano en el Allegretto–, las citas de la *Quinta* beethoveniana y la muy mordaz del *Dies irae* o la escapada al jazz, pero un macrocosmos de estas características acaba por ofrecer una unidad formal complejísima, efecto al que no es ajena la reaparición al final de la obra de las campanas que se dejan oír al comienzo.

E.M.M.

EL ESPLENDOR DEL BARROCO CUBANO

Como indica Alejandro Massó, director artístico de este registro, en sus comentarios Esteban de Salas y Montes de Oca es el primer compositor cubano cuya obra ha llegado hasta nuestros días, y uno de los grandes talentos de la música americana de todos los tiempos. Nacido en La Habana el día de Navidad de 1725, y muerto en 1803 en Santiago de Cuba, en cuya catedral está enterrado, el primero en ocuparse de él fue el escritor Alejo Carpentier en su libro *La Música en Cuba*. De padre canario y madre cubana, Salas vivió hasta 1764 en La Habana, donde ingresó como «cantorcito» en la Iglesia Parroquial Mayor, aprendiendo violín, canto llano y órgano. A los 15 años entró en el *Seminario de San Carlos, y cursó filosofía* y derecho canónico (en 1790 sería ordenado sacerdote). Escribió música para las diversas iglesias de la ciudad, hasta la toma de ésta por los ingleses en 1762, y posteriormente fue enviado a Santiago de Cuba como maestro de capilla de la catedral, convirtiendo la modesta capilla en una verdadera escuela de música que se mantendría hasta 1898, aunque él mismo tuviese problemas económicos y contrajese numerosas deudas. Esteban Salas debió conocer las partituras de los maestros italianos, y particularmente napolitanos (que entonces era territorio español), lo que se observa en su escritura, que integra una originalísima mezcla de elementos europeos con el colorido de los países antillanos, a partir de unos textos de una deliciosa ingenuidad. María Felicia Pérez y el Coro Exaudi, una de las mejores agrupaciones de la isla, creada para recuperar el patrimonio musical de la misma, han reconstruido ocho de sus



villancicos, que restituyen respetando el volumen instrumental de la capilla de la catedral de Santiago, más por preservar la frescura de la música que por espíritu arqueológico. Las voces añaden un toque de sensualidad caribeña muy acorde con las obras. La grabación, realizada en la iglesia de San Juan de Letrán en La Habana, tiene un sonido excelente, y se ha cuidado al máximo el lanzamiento internacional de esta publicación, con los comentarios y letras en español, inglés y alemán. Ya se anuncia la continuación de la serie, con otros volúmenes dedicados al compositor, y que esperamos con verdadera ilusión después del placer que nos ha producido este primer disco.

R.B.I.

SALAS: *Villancicos cubanos del siglo XVIII.* **Coro Exaudi de Cuba. Directora: María Felicia Pérez. JADE 32413-2. DDD. 55'20". Grabación: La Habana, VII/1995. Productor: Alejandro Massó. Ingeniero: Jerzy Belc. Distribuidor: BMG.**

SCHUBERT: *Sonata en la menor D. 845. 3 Piezas para piano D. 946.* **Andreas Staier, fortepiano (Johann Fritz, Viena, c. 1825). TELDEC 0630-11084-2. DDD. 61'45". Grabación: Colonia, V/1995. Productor e ingeniero: Stephan Schmidt. Distribuidor: Warner.**

Esta primera incursión de Staier en Schubert tiene un poco de todo. En la *Sonata D. 845*, Staier recurre a unos *tempi* relativamente vivos, y consigue resultados relativamente convincentes, bien que con algún que otro emborronamiento –la grabación tampoco le favorece en exceso– pese a que la menor duración del sonido en el instrumento utilizado permite –incluso pide– mayor velocidad. La primera parte del desarrollo del primer movimiento (c. 91-120), en la que extrae buenos resultados al dulce timbre de su instrumento en *ppp*, y el bien cantado segundo tiempo, son probablemente lo más conseguido. El scherzo tiene fuerza en el ritmo, y el trío está bien cantado, aunque en él se podría pedir algo más de lirismo. No obstante, uno termina por echar de menos el mayor contraste y claridad de Pollini (DG), sin las limitaciones del fortepiano (el utilizado aquí, de bellísimo sonido en la gama *piano*, tiene evidentes limitaciones en el *forte*, especialmente en el agudo), muy aparentes en el Rondó final. La de arena, aparte la impecable ejecución, viene con las *Klavierstücke D. 946*, muy especialmente la segunda –sobre la que el propio intérprete confiesa, en la entrevista incluida en el folleto, no estar seguro de haber encontrado el camino– que carecen de esa mezcla de dramatismo y nostalgia que caracterizan al último Schubert. En esa segunda pieza, la sección marcada *L'istesso tempo* es expuesta de forma muy lineal, sin que aparezca el dulce canto que la música reclama. La grabación, por lo demás buena en cuanto a presencia, no es lo suficientemente nítida y el predominio de los graves es bien evidente. El disco parece más recomendable para interesados en el instrumento utilizado que en las obras.

R.O.B.

SCHUBERT: *Sinfonías nºs 2, 3 y 5.* **Orquesta del Siglo XVIII. Director: Frans Brüggen. PHILIPS 446 100-2. DDD. 78'04". Grabaciones: (en vivo) Utrecht, VI/1990; IX/1994; V/1995.**

Ya nos estamos acostumbrando al estimulante Schubert de Brüggen servido por la atractiva sonoridad de la Orquesta del Siglo XVIII, constituida por un espléndido plantel de músicos que tañen sus instrumentos de época con la misma facilidad y afinación que alcanzarían tocando los modernos. Instrumentos de la época de Schubert, claro, que no es la misma que la de Bach, con las variaciones técnicas y modificaciones tímbricas que ello conlleva, y que están dotados aquí, en esta grabación, de un colorido singular, entre agresivo y suave, que proporciona el medio para llegar a calar, con el impulso directorial, en la poética tocada del sabor de lo popular del compositor vienés. Ese aire entre folklórico e intimista, entre rústico y lírico que baña a estas tempranas *Sinfonías* y que queda resumido en la transparente y tierna *nº 5*, una obra delicada en el fondo y que encuentra en esta interpretación, a medias soñadora, a medias impulsiva, una estupenda traducción, muy válida si bien no tan límpida y *cantabile* como la de Beecham, auténtica referencia. El director holandés mantiene siempre un ritmo nuclear que concede unidad a cada obra y que no le impide pasar del lirismo mozartiano de esta última al impulso juvenil y callejero de la *nº 2* –tan clásica en sus propuestas– o al nervio vivificante de la *nº 3*, que se ofrece, tras su algo adusto Andante maestoso, lúdica y juguetona, aunque sin el brillo prerromántico de Kubelik o la briosa y atemperada elegancia de Carlos Kleiber. En todo caso un avance sobre las ya excelentes recreaciones de orquesta y director de las *Sinfonías nºs 6, 8* y *9* de la misma colección.

A.R.

SCHUBERT: *Winterreise (Viaje de invierno) D. 911.* **Wolfgang Holzmair, barítono; Imogen Cooper, piano. PHILIPS 446 407-2. 69'55". Grabación: Salzburgo, XI/1994. Productor: Volker Strauss. Ingeniero: Cees Heijkoop.**

Después de su grabación del *Canto del cisne* de Franz Schubert y del recital dedicado a Robert Schumann, el dúo formado por el barítono austriaco Wolfgang Holzmair y la pianista británica Imogen Cooper se ha acercado al más denso, complejo y sombrío de los grandes ciclos schubertianos. Su lectura del *Viaje de invierno* mantiene las mismas constantes interpretativas: es una versión eminentemente lírica, con un cuidado equilibrio entre la voz y el piano, en la cual no se cargan dramáticamente las tintas. Se trata, en definitiva, de una lectura a la que aún le falta madurez y profundidad, aunque esté bien planteada e impecablemente realizada, y el cantante muestre su buen gusto y capacidad para las medias voces. Se echa en falta una mayor variedad de recursos, profundidad de concepto, desgarro y amargura de la vida. La grabación, realizada en el Mozarteum de Salzburgo con su extraordinaria acústica, es impecable.

R.B.I.

SCHUMANN: *Quinteto con piano en mi bemol mayor, op. 44. Cuentos de hadas, op. 132, para clarinete, viola y piano. Cantos de la mañana, op. 133, para piano.* **The Robert Schumann Ensemble. Piet Honingh, clarinete, Ken Hakii, viola; Willem Brons, piano. VANGUARD 99019. DDD. 58'31". Grabación: X/1992. Productor: Lodewijk Collette. Ingeniero: Frits Tor.**

El arranque del primer movimiento tiene bastante grandeza, pero la expresión es seca: simplemente se tocan las notas. En los comentarios escritos se describe el segundo tema como un diálogo íntimo entre el violonchelo y la viola, y así debe en efecto ser; pero aquí no lo es: falta precisamente aquel lúcido sentido del *rubato* que le preste intimidad y contraste con el primer tema, el cual vuelve a entrar como si tal cosa. Las digresiones del piano no son contempladas desde las cuerdas con ansiedad, sino, a lo sumo, en un ambiente de misterio que poco tiene que ver con lo que se está sustanciando en el desarrollo. En la recapitulación, naturalmente, el primer tema regresa absolutamente fuera de contexto. La asepsia, la indiferencia emocional y una especie de urgencia irreflexiva caracterizan asimismo la marcha del segundo movimiento. La segunda sección agradece el expresivo tono del violín (Hiromi Kikuchi), pero el *agitato* central carece de soltura tanto técnica como *capitlar*. El Scherzo es endeble y tímido, y el rondó final carece de la necesaria gracilidad de movimientos. Menahem Pressler y el Emerson (SCHERZO, nº 101) o, en su defecto, Gulda y el Hagen (SCHERZO, nº 103) son opciones claramente preferibles. Y aunque no reunidos en un mismo disco, también los dos complementos cuentan con alternativas superiores.

A.B.M.

SIBELIUS: *Sinfonías.* **Orquesta Sinfónica de Utah. Director: Maurice Abravanel. 3 CD VANGUARD 08 4043 73. ADD. 223'07". Grabación: Salt Lake City; años 1970. Productores: Marc Aubort y Joanna Nickrenz.**

Maurice Abravanel (1903-1993) fue, además de un excelente director de orquesta, un hombre de cultura amplia en la que tuvo mucho que ver su origen greco-hispano-portugués –era de familia sefardí–, su formación con Kurt Weill en el Berlín de los años veinte y su compromiso con músicas que llevó al disco con especial significación en su momento –Mahler, Honegger–, y cuya recuperación nos muestra que fueron algo más que primeras piedras de un edificio que luego otros han engrandecido. Su ciclo de las sinfonías de Jean Sibelius, terminado de grabar, si no me equivoco, con una *Quinta* que es de 1977 –apareció en su momento con las de Maazel, Davis y Bernstein en la calle, es decir a competir con los que hoy son referencia, y por tanto no podemos, como en su Mahler –véase la crítica de E.P.A. a la integral de las *Sinfonías* en el nº 94 de SCHERZO–, adjudicarle un papel casi profético, sino juzgar la importancia intrínseca del trabajo de quien fuera un músico con personalidad y con ideas. Con el Sibelius de Abravanel pasa un poco como con el de Ormandy –o lo que sucedía con él mismo a la hora de escuchar su Mahler–: parece que todo está dicho y, sin embargo, la escucha de estos discos nos reencuentra con algo más que un director solvente. Sus versiones son ajustadas, sólidas, nunca van más allá de lo que en apariencia nos propone el autor, pero jamás traicionan su mensaje. La *Primera* mantiene siempre una buena tensión, con un excelente Andante en el que suenan de verdad las voces de la naturaleza. En la *Segunda* se muestran más las limitaciones de la orquesta, con un final mejor planificado que resuelto. La *Tercera* recubre su hálito romántico de una pátina casi popular en el Allegro moderato, y el

Andantino con Moto destaca por su claridad analítica y lo cuidadoso de su exposición. La gran sorpresa es la *Cuarta*, la más difícil de resolver junto con la *Séptima*. Le falta para llegar a las mejores versiones un poco más de misterio, pero hay hallazgos magníficos como la vecindad mahleriana del primer tiempo. La *Quinta* es algo prosaica y la difícil y bella transición del Tempo molto moderato al Allegro moderato no acaba de resolverse con finura. La *Sexta* se dice con ligereza, acercándose por momentos a la *Tercera* y la *Séptima* tiende más a la apertura de lo rapsódico que al hecho consumado, faltándole esa intensidad constante que aquí es imprescindible. No es este, pues, un ciclo que pueda tentar a quienes se conformen con una o dos lecturas de las sinfonías de Sibelius, y que ya poseerán, por tanto, las citadas más arriba. Pero para los amantes de la música del finlandés la propuesta de Abravanel no dejará de tener el interés inherente a las lecturas de un músico de buena clase.

L.S.

SIBELIUS: *Suite Karelia, Op. 11. Luonnotar, Op. 70. Andante festivo. Las Oceánides, Op. 73. El rey Christian II, Op. 27. Finlandia, Op. 26.* **Soile Isokoski, soprano. Orquesta Sinfónica de Gotemburgo. Director: Neeme Järvi. DEUTSCHE GRAMMOPHON 447 760-2. DDD. 72'01". Grabaciones: Gotemburgo, 1992-1995. Productor: Lennart Dehn. Ingeniero: Michael Bergek.**

Neeme Järvi es un acrisolado intérprete de la música de Sibelius –buena parte de la cual ha grabado para la firma sueca BIS– y este disco no desmiente sus credenciales. Hay en él muy buenos momentos, como en *Karelia*, sobre todo en el Alla marcia, o en el clima general de *Las Oceánides* –lo mejor del disco–, que se mantiene a lo largo de la pieza en su tono entre evocador e inquietante con una culminación adecuadamente planteada. La música para la pieza de Adolf Paul *El rey Christian II* está dicha huyendo de un exceso de lirismo que en ocasiones –el Nocturno, por ejemplo–, podría trivializarla y alcanza un momento de altísima clase en la Balada que cierra la Suite. El *Andante festivo*, destila ligereza y *Finlandia* es abordada con una grandiosidad de la mejor ley, huyendo siempre de la falsa pomposidad a que puede tentar pieza tan vehemente. *Luonnotar* es una obra dificilísima –pariente cercana de la reconcentración de la *Cuarta Sinfonía*–, en la que voz y orquesta se sumen en una atmósfera casi irreal, en un ámbito como fuera del espacio y el tiempo en el que naturaleza y mito se funden en una luz a la vez intensa y fría, la misma del cielo primigenio en que concluye. Soile Isokoski aprovecha su voz tendente a los tonos oscuros para otorgar a la pieza el misterio que pide. Ella y Järvi llegan con pasión al momento culminante del centro del poema, pero no acaban de alcanzar el punto de tenso desasosiego que a lo largo de toda ella es necesario.

L.S.

SILVESTROV: *Sinfonía nº 2. Meditación. Serenata.* **Orquesta de Cámara Música Viva. Directores: Alexander Rudin y Nicolai Alexeiev. OLYMPIA 477. DDD. 58'24". Grabación: Moscú, II-III/1995. Ingeniero: Liubov Doronina. Distribuidor: Diverdi.**

Valentin Silvestrov (Kiev, 1935) fue alumno de Liatoshinski y pasó las de Caín en los años setenta y ochenta a causa de su defensa de la vanguardia. Fue expulsado de la Unión de Compositores Soviéticos y anatematizado por su sempiterno y miserable presidente, Tikhon Khrenikov. En 1964 ganó el premio de la Fundación Kusevitzki con su *Tercera Sinfonía* y en 1971 el Gaudeamus holandés, lo que le sirvió –a él que estaba marginado en su país, que era un verdadero disidente– ser exhibido como muestra de la pluralidad del arte soviético. La *Sinfonía nº 2* (1965) es una obra que resume bien las ideas del músico en aquel momento, su sincretismo, su apertura a todo, desde el serialismo al uso de *clusters*, improvisaciones y una buena batería de recursos que hacen de la pieza –que no responde en su estructura a su denominación de sinfonía– una muestra llena de interés. La *Meditación* es música más centrada en lo estilístico, con excursiones a la tonalidad y pertenece a una suerte de teatro instrumental de claro correlato en la Europa occidental del momento (1972). La *Serenata para orquesta de cuerdas* es un interesante experimento para diecinueve instrumentistas, también de los años setenta. Las versiones, a cargo de dos de esos jóvenes músicos que tratan de renovar el panorama de la dirección de orquesta rusa, son tan entregadas como solventes.

L.S.

SMETANA: *Mi patria.* **Orquesta Filarmónica Checa. Director: Rafael Kubelik. SUPRAPHON 1910-2 031. DDD. 77'45". Grabación: Praga, V/1990. Productor: Zdenek Zahradnik. SMETANA:** *Ricardo III. El campo de Wallenstein. Hakon Jarl.* **SUK:** *Meditación sobre San Wenceslao. Leyenda de los vencedores muertos. Hacia una nueva vida.* **Orquesta Filarmónica Checa. Director: Rafael Kubelik. SUPRAPHON 1911-2 001. Mono. AAD. 68'32". Grabaciones: Lugares desconocidos, XII/1943 (Smetana); Praga, VI/1948 (Suk). Ingeniero: Frantisek Burda (Suk). Distribuidor: Diverdi.**

Ese estilo elegante, de suave y destilado lirismo, de efusivos tonos románticos tan propio de Kubelik, aflora en estos discos dedicados al mundo de los poemas sinfó-

SCHUBERT TOTAL

El catálogo vigente abunda en excelentes grabaciones del *Octeto* de Schubert, divididas entre las que emplean instrumentos originales y las que no. Esta pertenece a la segunda categoría, pero merece el primer puesto absoluto en las preferencias. En los dos grupos reunidos por Sony encontramos varias primeras figuras de primer rango mundial, al que sin excepción hacen honor. Forman Mozzafiato el clarinetista Charles Neidich, el fagotista Dennis Goldburn y el trompista William Purvis; L'Archibudelli alinea a los violinistas Vera Beths y Linda Quan, al violista Jürgen Kussmaul, al violonchelista Anner Bylsma y al contrabajista Marji Danilow.



En 1824, año en que compuso el *Octeto*, Schubert atravesaba un período de profunda depresión como consecuencia de la sífilis que, contraída dos años antes, acabaría con su vida cuatro años después. Escrito por encargo del clarinetista aficionado Conde Ferdinand Troyer sobre el modelo del famoso *Septimino* de Beethoven, las similitudes estructurales entre ambas obras son notables. Sin embargo, son las características específicamente schubertianas las que producen una impresión más profunda. Cuenta la leyenda que los primeros bocetos fueron garabateados sobre el tapete de una mesa de taberna que luego Schubert pidió permiso para llevarse a casa. La anécdota es altamente improbable, sin más crédito que el que por sí sola le confiere la burbujeante espontaneidad del producto final. La versión de Mozzafiato y L'Archibudelli es completísima, pues resalta tanto este rasgo como la elevada espiritualidad de los pasajes más reflexivos.

Los unísonos tienen una homogeneidad de tono y propósito casi orquestal, pero la trama polifónica, quintaesencia de la gran música de cámara, aparece siempre clara y distinta. Por el lado del color sonoro, quizá se hubiera preferido una mayor brillantez en los vientos, especialmente en el fagot, que queda demasiado oscuro. Pero éste es un detalle mínimo que en nada merma la fuerza de la recomendación.

A.B.M.

SCHUBERT: *Octeto en fa mayor, op. póst. 166, D. 803.* **Mozzafiato. L'Archibudelli. SONY SK 66 264. DDD. 60'45". Grabación: I/1995. Productor: Wolf Erichson. Ingeniero: Stephan Schellmann.**

nicos checos, en el que este gran director es un enorme especialista, ya que a aquellas virtudes une las de la claridad expositiva y la de la conspicua capacidad arquitectónica: proverbiales son las construcciones, equilibradas y aéreas, del sabio maestro checo, lamentablemente retirado desde hace años en Suiza –cuya nacionalidad adoptó tiempo ha– y alejado por tanto de las salas de concierto y de los escenarios operísticos. Mucho se le añora. Hemos de contentarnos con estos pálidos reflejos que son los discos y, en todo caso, felicitarnos porque llegue a nuestras pecaminosas manos de nuevo, en edición ya distribuida oficialmente en España, esa joya que es la última versión del director de *Mi patria* de Smetana, que se une a todas las que anteriormente había grabado –con Filarmónica de Viena, con Sinfónica de Boston, con la Radio Bávara– y que supone un mayor ahondamiento aún en los entresijos de este majestuoso conjunto de poemas sinfónicos. Finura tímbrica, elocuencia, moderación y redondez sonoras, extraordinaria planificación, estilización soberana. Son alguna de las cosas que cabe decir de esta interpretación magnífica y entrañable de una música que se lleva muy dentro y que colocan la versión muy arriba, justo al lado de las míticas de Talich y Ancerl. Referencia absoluta. Como lo es igualmente, aunque el sonido, dado lo añejo de las tomas, sea deficiente, la lectura de los tres primeros poemas sinfónicos smetanianos, que el propio Kubelik llevaría posteriormente al disco con la Sinfónica de la Radio Bávara (DG) y en unión del *Carnaval de Praga* del mismo autor. La juvenil batuta nos muestra parte de las características que la harían irrepetible en su madurez. De alto interés la inclusión de tres cortas piezas de Suk, estupendo y estilizado folklorista que recrea, con una impecable factura sinfónica, motivos de su tradición y de su cultura. Lo mejor, la *Meditación* sobre el viejo coral de San Wenceslao, para cuerdas solas.

A.R.

STAMITZ: *Seis trios para orquesta Op. 1.* **Musica Aeterna Bratislava. ARION ARN 68322. DDD. 74'19". Grabación: I/1995. Productores: Jara Sidi y Eva Bauerova. Ingeniero: Stránavsky Jaroslav. Distribuidor: Auvidis.**

Las obras de Johann Stamitz (1717-1757) representan de manera nítida el estilo galante y el primer clasicismo. Figura importante de este período, el compositor sirvió de ideal enlace entre la generación tardobarroca y galante y el clasicismo ya maduro, que en las obras de Stamitz comienza a asomarse con fuerza. Aparecen muchos motivos e ideas francamente parecidos a los procedimientos haydnianos y del joven Mozart, lo cual es muy notable teniendo en cuenta que falleció con tan sólo cuarenta años de edad y con mucha música por componer. Un buen ejemplo de estas obras un tanto entre épocas son estos trios para orquesta, con tres partes concertantes, es decir, con todavía reflejos compositivos de las legendarias trío-sonatas barrocas. Suponen unos interesantes ejercicios de escritura a tres partes, es decir, dos voces superiores y el bajo, de escritura tenuemente contrapuntística y de gusto galante. Es ciertamente original este tipo de escritura *a tres* dedicada a una *orquesta*, es decir, las voces superiores dobladas, lo que en cierta manera resta nitidez al posible interés contrapuntístico, ya que se engorda notablemente la textura y se difumina el contraste de las voces. La orquesta Musica Aeterna Bratislava, con instrumentos de época, realiza una notable recuperación de las obras, con una sonoridad robusta y muy bien matizada. La adecuación al estilo está además muy lograda, consiguiéndose en conjunto una acertada visión de la estética del XVIII galante.

P.Q.L.O.

STRAVINSKI: *Apollon Musagète.* **SCHOENBERG:** *Noche transfigurada.* **STRAUSS:** *Capriccio, Introducción.* **Orquesta Saito Kinen. Director: Seiji Ozawa. PHILIPS 446 085-2. DDD. 64'10". Grabaciones: Matsumoto, IX/1993 (Schoenberg); IX/1994 (resto). Productor: Wilhelm Hellweg. Ingeniero: Onno Scholtze.**

Esta orquesta de cuerda llamada Saito Kinen la fundaron hace doce años Ozawa y Akiyama en recuerdo de Hideo Saito, desaparecido en 1974. El virtuosismo y la amplitud del repertorio, con pleno sentido de los períodos, son sus características. Ideales características. Este CD insiste en la competencia stravinskiana de la orquesta y del propio Ozawa. Tras aquel *Oedipus* con Jessye Norman y Schreier, vuelven al Stravinski griego, el menos fácil, el menos inmediatamente atractivo, con *Apollo*. ¿Quiere decir que nos espera una *Perséfone*? ¿O tal vez no, porque se adelantó hace seis años el discípulo, Kent Nagano, en un registro que reseñamos ahora mismo? Veremos lo que nos reservan Ozawa y Philips. El caso es que *Apollo* es lo más importante de este CD, lo más original, lo más difícil, porque es pieza para cuerdas que, como *El beso del hada*, puede caerse con suma facilidad, pero aquí se sostiene dramática y bailarinamente con tensión y con fuerza. El hieratismo posee aquí nervio y hasta garra. Es uno de los mejores *Apollo*, obra no muy grabada, pese a intentos recientes.

El caso de *Noche transfigurada* es distinto. Obra cada vez más favorita de todas las orquestas, son numerosas las lecturas que de ella hemos recibido en los últimos tiempos. Pero de ella se ha dicho mucho, muchísimo, desde hace tiempo, cuando no era un *hit*, como ahora. Recordemos a Mitropoulos, a Neumann, a Stokowski, para que las demás, que van de lo correcto a lo sobresaliente (como tal vez la que reseñamos), sean de un grado relativamente menor. En cuanto a la Introducción de *Capriccio*, se trata de una muy bella propina, aunque esté situada entre las dos protagonistas. El CD es excelente, pero en el caso de *Apollo* la cota es muy alta.

S.M.B.

TAVENER: *Eis Thanaton. Theophany.* **Patrizia Rozario, soprano; Stephen Richardson, bajo. City of London Sinfonia. Orquesta Sinfónica de Bournemouth. Director: Richard Hickox. CHANDOS 9440. DDD. 67'. Grabación: 1994. Productores: Ralph Couzens y Chris Webster. Ingenieros: Ben Connellan y Richard Lee. Distribuidor: Harmonia Mundi.**

Vuelve este John Tavener de nuestros pecados a hacernos ganar méritos para el cielo que nos tienen prometido. Esta vez con dos obras de distinta época. *Eis Thanaton* fue estrenada en 1987 y se basa en el dolor producido al autor por la muerte de la madre y en un texto del poeta griego Andreas Kalvos, y es, dice Tavener, un icono inspirado por la tristeza. El hijo y la madre están representados por dos grupos instrumentales y el fondo expresivo es el de los cantos litúrgicos bizantinos. Los efectos de los planos diferenciadores de las voces –bien Patrizia Rozario en una cantinela que hasta a veces destila alguna emoción–, tan queridos a Tavener, tienen aquí una función de cierta eficacia, pero el estatismo y la repetición vuelven a pesar demasiado en un discurso siempre previsible. *Theophany* es «una tentativa de redefinir la presencia de Dios en todas las cosas desde los primeros días de la creación hasta el Salmista», aunque a su fin hay una llamada al Apocalipsis. A la orquesta le acompaña una banda magnética que trata de reproducir los sonidos que el compositor decía escuchar en su interior mientras componía la pieza entre 1992 y 1993 en un trabajo orientado por su mentora espiritual, la madre Thekla. Más interesante que la anterior, más variada en sus propuestas –uno se acuerda en su comienzo hasta del Monteverdi de la fanfarria inicial del *Orfeo*– se acerca a ciertas músicas de la Edad Media y recuerda en algún instante los buenos momentos de *El velo protector*. Pero cae también en esa elementalidad que asocia a su autor con sus pares en estas místicas un poco de recuelo. La interpretación hace lo que puede, con el siempre eficaz Hickox como maestro de obras.

L.S.

TELEMANN: *Música para oboe.* **Marcel Ponseele y Taka Kitazato, oboes; Per-Olov Lindeke, trompeta; Richte van der Meer, chelo; Pierre Hantaï, clave. ACCENT ACC95110 D. DDD. Grabación: 1995. 64'34". Productor: Andreas Glatt. Ingeniero: Jan De Winne. Distribuidor: Diverdi.**

Junto con el compositor Telemann, a quien está plenamente dedicada esta grabación, el segundo protagonista indiscutible es el solista de oboe Marcel Ponseele, quien desde muy joven se consagró al estudio y composición para este instrumento. Miembro de La Petite Bande, The Amsterdam Baroque Orchestra y de La Chapelle Royale entre otros conjuntos importantes dedicados a la interpretación de la música barroca con instrumentos originales, también ha dedicado parte de su tiempo a la fabrica-

ción de oboes según modelos del siglo XVIII. Este virtuoso y extraordinario intérprete nos ofrece una variada e interesante selección de la obra de Telemann que pone de manifiesto sus dotes a la vez que la rica inspiración y diferenciado tratamiento del instrumento solista. El cálido sonido del oboe adquiere en Marcel Ponseele un multicolorismo inhabitual, tanto en los movimientos lentos, –el Largo de la *Sonata* de la *Musique de table* o los dos movimientos lentos de la *Sonata para dos oboes y bajo continuo*–, como en los tiempos vivos y danzantes –los Vivace de la *Sonata «Der getreue Music-Meister»* y del *Trío Sonata* de los *Essercizii Musici*. Con una técnica muy depurada y una perfecta integración con el resto de los instrumentos logra unas versiones verdaderamente encantadoras, en donde se ponen de manifiesto los múltiples estilos, italiano, francés y alemán del compositor. Considerado junto con J.S. Bach, uno de los más grandes compositores alemanes, en su momento y, después de caer en el olvido –como casi toda la música de la época– rehabilitado gracias a los esfuerzos de Max Scheneider y Romain Rolland quienes demostraron que no tenía demasiado sentido comparar a éste con Bach aunque ambos compositores trabajaron en experiencias similares, como en la mezcla de estilos o la forma de sonata. Las obras incluidas en esta grabación van desde la *Kleine Cammer-music* a los *Essercizii Musici* (1716 a 1740) y dentro de su vastísima producción no son obras menores como lo muestra el hecho de que algunas de ellas fueran retomadas para ser transportadas y convertidas en obras orquestales, como la *Partita* de *Die kleine Cammer-music*. En suma un disco para recrearse y disfrutar alejado de problemas y trasiegos.

F.G.-R.

TELEMANN: *Obertura en do mayor, «Música acuática». Obertura en re mayor. Concierto en la menor. Concierto en mi menor.* **Christian Mendoze, flauta de pico; Philippe Foulon, viola da gamba; Dominique Gauthier, flauta travesera. Orquesta Musica Antiqua. Director: Christian Mendoze. PIERRE VERANY PV796022. DDD. 67'44". Grabación: X/1995. Productor e ingeniero: Pierre Verany. Distribuidor: Auvidis**

La música de Telemann suele menospreciarse frente a la grandeza de su contemporáneo Bach. Ligereza y superficialidad son las acusaciones más usuales. A condición de ser tratadas por manos expertas, son muchas sin embargo sus piezas en que se puede apreciar un refinamiento instrumental depuradísimo y una elegancia temática que no excluye ni los relieves contrastados ni el humor. Ejemplos de esa belleza por descubrir encontramos varios en este disco, donde Christian Mendoze demuestra estar en posesión del secreto del *tempo* justo que extrae todo el picante a una música que, sin esa condición, corre ciertamente peligro de saber insulsa. Es el caso, por citar uno, de la *Trompette*, segundo movimiento de la *Obertura en re mayor*, donde la alternancia entre fanfarrias orquestales y la intervención solista de la viola da gamba se produce sin la más mínima ruptura en la coherencia del bien equilibrado discurso. Philippe Foulon toca con timbre redondo y exquisitez para los matices expresivos tanto en los pasajes de gran vigor como en los más contemplativos. Lo mismo cabe decir de Christian Mendoze y de Dominique Gauthier en los *Conciertos*. A falta de indicación precisa, hemos de suponer a Mendoze la responsabilidad de las dos partes para flauta de pico previstas en el *Concierto en la menor*. Tomas excelentes.

A.B.M.

TISHCHENKO: *Cuartetos nºs 1 y 4.* **Cuarteto Glazunov. OLYMPIA OCD 547. DDD. 59'47". Grabación: Moscú, 1995. Ingeniero: Liubov Doronina. Distribuidor: Diverdi.**

Una cierta proximidad con los cuartetos de Shostakovich marca estos dos ejemplares de Tishchenko. Son varios los puntos de coincidencia entre ambos compositores, como los recitativos instrumentales, o el clima general dramático y pesimista. Es algo subrayado además por las interpretaciones, así en la desolación del *Cuarteto nº 1*, pero sobre todo en la danza quebrada, repleta de aristas, del Allegro risoluto que figura en el centro del *Cuarteto nº 4*, una obra extensa y prevista sin interrupciones entre los movimientos. El CD revaloriza la música, no vanguardista pero muy interesante, de un compositor no muy atendido por la discografía.

E.M.M.

TURINA: *Cuentos de España, libro II, op. 47, nºs 1-7. Sanlúcar de Barrameda. Niñerías, libro I, op. 21, nºs 1-8.* **Mirian Conti, piano. KOCH LC. 3-7322-2 H1. DDD. 67'19". Grabación: Nueva York, XI/1994. Productor e ingeniero: Silas Brown.**

Siempre es bien recibido un disco de música española, sin embargo no podemos menos que enrojecer de alguna manera cuando ha sido grabado y producido en el extranjero, y más aún si la música grabada pertenece a un repertorio poco conocido como es el caso de las interesantísimas obras de piano del maestro sevillano Joaquín Turina que interpreta la pianista argentina Mirian Conti, quien combina con acierto su brillante técnica con una verdadera inspiración creativa.

Las obras, que en general nos recuerdan continuamente al genial Isaac Albéniz, denotan la admiración que sin duda alguna el sevillano sentía por el compositor catalán. Tanto en las obras de 1919 (*Niñerías*), como en las de 1929 (*Cuentos de España*) el profundo aroma de la música de Albéniz inunda el ambiente. De seguro que la pianista es fiel intérprete de la magnífica *Iberia*, el caso es que en este disco nos deja asombrados ante la sincera interpretación que realiza de estas difíciles obras de Turina. Este repertorio, más bien poco interpretado hoy en día, ya que nuestros pianistas aún siguen preocupándose más por superar a Zimerman tocando Liszt que en agrandar su conocimiento de la literatura pianística española, es de agradecer que una intérprete hispana de la calidad de Mirian Conti, tenga a bien grabar estas obras, aunque para ello tenga que irse a Nueva York.

El flamenco, la música popular andaluza y el folklore musical de esta rica región peninsular es explotado en estas obras por Turina de forma cabal e inteligente. Su conocimiento de estas músicas, mucho más allá del mero contacto cotidiano (no olvidemos la faceta investigadora de Turina y su especial atención a los diferentes géneros flamencos) hicieron posibles estas piezas que aparecen ante nosotros como exquisita destilación del alma andaluza. Los *Cuentos de España* en forma de cuadros al más puro estilo impresionista, La sonata pintoresca *Sanlúcar de Barrameda* de gran dificultad, y las *Niñerías*, conjunto de piezas cortas inspiradas en canciones infantiles, integran este interesante disco que nos trae el sello Koch y a cuyo productor y, cómo no, a la lúcida intérprete agradecemos que ayuden a llenar en el mercado discográfico las diversas lagunas que aún quedan en la insuficientemente apreciada música española.

F.N.

VERDI: *Aida.* **Jessye Norman, soprano (Aida); Fiorenza Cossotto, mezzosoprano (Amneris); Pedro Lavirgen, tenor (Radames); Walter Alberti, barítono (Amonasro); Luigi Roni, bajo (Ramfis). Coro y Orquesta lírica de la ORTF. Director: Nino Sanzogno. 2 CD PHOENIX PX 507.2. Grabación: (en vivo) París, 4-V-1973.**

Aida es una de las obras más mimadas por la discografía. Infinidad de excepcionales voces han dejado profundas huellas en sus interpretaciones. El gran atractivo de ésta es la presencia infrecuente, por estos pagos del repertorio verdiano, de la singular Jessye Norman. Tras la audición esto es lo que queda en la memoria: –La Amneris de Cossotto, regia y apasionada, aunque inferior a sí misma (por ejemplo con el apasionado Muti de la versión de estudio) –El canto de la Norman, con esa maravillosa voz mayestática, redonda, dulce, aterciopelada y sensual que consigue un espléndido *O patria mia* –Algunas notas arrojadas, valerosas y resonantes de Lavirgen. El resto es correcto, profesional y de calidad, sobre todo Sanzogno y Roni; pero no se consiguen el calor, la vibración y la unidad deseables. En resumen una grabación con curiosidades pero no de aquellas en las que uno escucha la obra entera.

R.D. C.

VERDI: *Un ballo in maschera.* **Richard Leech, tenor (Riccardo); Vladimir Chernov, barítono (Renato); Michele Crider, soprano (Amelia); Elena Zaremba, mezzo (Ulrica); María Bayo, soprano (Oscar). Coro y Orquesta de la Welsh Natio-**

nal Opera. Director: Carlo Rizzi. 2 CD TELDEC 4509984082. DDD. 51'03", 79'16". Grabación: Swansea, 1995. Productor: James Mallinson. Ingeniero: Mike Hatch.

Grabación perfectamente actual en el sentido de que las partes convocadas pertenecen a la última generación de cantantes en cometidos habitualmente ofrecidos en escenarios teatrales. Rizzi, como ya ha evidenciado en precedentes grabaciones, se vuelca en conseguir un buen sonido en la orquestación sutil y precisa concebida por Verdi, además de un cuidadoso acompañamiento vocal. Esto probablemente le impone una lectura de buen nivel musical, pero algo falta de valor dramático al tener entre manos un equipo de cantantes excesivamente líricos. Comenzando por Richard Leech cuyo Riccardo cumple sólo en parte las exigencias múltiples del papel (en cabeza la riqueza de acentos y la flexibilidad del fraseo). El tenor americano, con una voz hermosísima y cómoda de registro, destaca del personaje su jovialidad, elegancia y despreocupación, con momentos de particular encanto, en especial en el dúo con la soprano y en la escena de la muerte. Aunque, se repite, expresivamente Riccardo da para mucho más de lo que se permite transmitir Leech. Bien cantado el Renato de Chernov, con el material ya conocido que pasa por su homogeneidad y morbidez instrumentales, aunque, en su caso también, el personaje exige una estatura dramática (sobre todo en el acto III) que el barítono eslavo rehúye. Juvenil, demasiado juvenil, la Zaremba, con un registro grave insuficiente para Ulrica, quedando algo desdibujada la adivina, pese a la buena disposición de la cantante. El timbre luminoso, vibrante, de María Bayo se hace notar en un Oscar impecablemente traducido en lo musical, no exento de algún lastre de tradicional cursilería. Un equipo de secundarios bien disciplinados consigue redondear la homogeneidad de la lectura, donde sobresale la Amelia de Michele Crider. Con una voz sensual, cálida, amplia, fulgurante, con agudos donde el sonido corre expandido y firme, sólo podría echársele en falta, intérprete sin embargo de mayor empeño dramático que sus compañeros, algún pulimento circunstancial. Por ejemplo, las frases cortas a menudo carecen de precisión. Interesante soprano que recuerda por colorido y personalidad a la joven Leontyne Price y a una Leona Mitchell algo más controlada.

F.F.

VERDI: *Un ballo in maschera.* **Carlo Bergonzi, tenor (Ricardo); Leyla Gencer, soprano (Amelia); Mario Zanasi, barítono (Renato); Adriana Lazzarini, mezzosoprano (Ulrica). Orquesta y Coro del Teatro Comunale de Bolonia. Director: Oliviero de Fabritiis. 2 CD ARKADIA MP 622.2. Grabación: (en vivo) Bolonia, 28-XI-1961. Distribuidor: Diverdi.**

El interés de esta grabación se centra en la presencia de Leyla Gencer y en el hecho de tener a su lado a Bergonzi; pero de éste tenemos suficientes testimonios.

Gencer comparte con Oliviero y Kabaiwanska una incomprensible carencia de poder seductor con las casas discográficas, lo que multiplica el valor de sus grabaciones. Nos encontramos aquí con un personaje de enorme teatralidad y ante una de las intérpretes que mayor tono dramático ha sabido imprimir al repertorio romántico. Esas cualidades la llevan a crear una Amelia enormemente elegíaca y fatalista, es decir, romántica, a la vez que le dota de una fuerza interior que nos recuerda a Callas, de la que se diferencia por una expresión más contenida. Junto a ella Bergonzi que, como siempre, apenas puede disimular que es el mejor tenor verdiano desde Pertile; pero eso ya se ha dicho tanto, que se ha convertido en un tópico. Cierto como la mayoría. El resto correcto y adecuado. El simpático Oliviero de Fabritiis, teatral, conocedor y magnífico artesano.

R.D.C.

VERDI: *Ernani.* **Giorgio Lamberti, tenor (Ernani); Lajos Miller, barítono (Don Carlo); Kolos Kováts, bajo (Silva); Sylvia Sass, soprano (Elvira). Orquesta y Coro de la Opera Estatal Húngara. Director: Lamberto Gardelli. 2 CD PHILIPS 446 669-2. DDD. 128'04". Grabación: Budapest, 1981. Productor: Jenó Simon. Ingeniero: István Berényi.**

Le faltaba a Philips esta ópera en su colección de primerizas o infrecuentes obras verdianas. Para llenar el hueco (donde, por ejemplo, *Alzira* o *Nabucco* siguen siendo carencias) ha acudido a una grabación perteneciente al catálogo Hungaroton (ya transferida en CD por el propio sello), aprovechando que en el equipo magiar figuraba Lamberto Gardelli (batuta responsable de toda aquella serie), además de contar con él con la Sass presente también en alguno de aquellos títulos. Así no se perdió la unidad del conjunto, ni siquiera en los resultados musicales, pues Gardelli se inclina de nuevo por su habitual transparencia de lectura, aliñada con la esperada vehemencia orquestal, pero sin el vigor o la dinámica tan típicas de las composiciones de juventud del busetano. El reparto vocal es flojo. El único nombre italiano del reparto es Giorgio Lamberti, voz agradable y clara, demasiado endeble para las características de Ernani y manejada por un cantante de escasa fantasía. El instrumento igualmente claro, además de pequeño y estrecho de Miller cabía presumir que resaltase los mo-

EL VIVALDI MÁS DIVERTIDO



Este disco atrae en primer lugar el interés erudito por tratarse de la primera integral discográfica de los conciertos vivaldianos con partes para el *chalumeau* (dos el *RV 558*, uno el *RV 555* y el *RV 579*) y para el clarinete (dos el *RV 556*, el *RV 559* y el *RV 560*). Hasta donde se sabe, Vivaldi es el único compositor italiano que ha escrito para el *chalumeau*, precedente del clarinete que acabó sustituyéndolo pero con el que convivió durante un breve período de la primera parte del siglo XVIII. Los cuatro instrumentos que tocan Gilles Thomé y Philippe Castejon son copias realizadas por el primero de originales procedentes del taller del famoso fabricante Johann Christian Denner en Nuremberg. Desde el punto de vista tímbrico, ha de llamarse asimismo la atención sobre la oportunidad de oír violas *all'inglese*, un instrumento dotado de cuerdas simpáticas que Vivaldi importó de Austria y cuya etimología no ha de referirse a *anglo*, sino a *ángel* por el efecto auténticamente *angelical* que en este disco puede claramente apreciarse en las tres *viole all'inglese* que suenan en el *Concierto RV 579* o en las dos *violette inglesi* del *Concierto RV 555*.

Pero por encima de sus altos valores de ilustración musicológica, este disco resulta sumamente atractivo por la calidad de sus interpretaciones. Si el alemán Bach es el máximo representante del barroco intelectual y reflexivo en música, en Vivaldi encontramos como en ningún otro compositor expresada en sonidos la alegría de vivir de una sociedad, la veneciana de su tiempo, abierta al placer entendido como juego. Este aspecto lúdico se encuentra subrayado con grueso trazo por el Ensemble Matheus, que inyecta en el oyente una dosis de sano optimismo a lo largo de una hora constantemente salpicada de sorpresas sonoras. Y esto vale incluso para el *Concierto «fúnebre», RV 579*. Las ejecuciones dirigidas por Spinosi desde el concertino son de una afinación, empaste y ajuste admirables, servidas además por tomas impecables y acompañadas por oportunos comentarios en francés e inglés. Vivamente recomendado.

A.B.M.

VIVALDI: *Conciertos RV. 555, 556, 558, 559, 560, 579.* **Ensemble Matheus. Director: Jean-Christoph Spinosi. PIERRE VERANY PV796023. DDD. 59'09". Grabación: XII/1995. Productor e ingeniero: Franck Jaffrès.**

mentos oportunos de su personaje (*Da quel dì che t'ho veduta* o *Viene meco, sol di rose*); no es el caso, con un canto monótono y chato por parte del barítono que luego queda, asimismo, corto y disminuido en los instantes de fuerza. De voz potente y sonora, pero tosquísimo el Silva de Kováts. La Sass, pese a sus graves nunca del todo bien emitidos o la discutible coloratura (como dos entre otros ejemplos notorios de insuficiencias técnicas) es la única del cuarteto que pone algo de carne en el asador, esbozando una Elvira llena de fuerza y entusiasmo, consiguiendo por ello elevar un tanto la moral del oyente.

F.F.

VIVALDI: *Las cuatro estaciones*. **Marion Verbruggen, flauta de pico. Flanders Recorder Quartet. HARMONIA MUNDI 907153. DDD. 38'37". Grabación: V/1994. Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Gilbert Steubart.**

En los comentarios de la carpetilla de este disco se alude insistentemente a la tradición transcriptora. En realidad, esta práctica fue común hasta que la fonografía y los medios de comunicación de masas permitieron el acceso a la música fuera de los teatros de ópera y las salas de conciertos. Arreglar las *Cuatro estaciones* para quinteto de flautas de pico hoy en día no pasa de ser una curiosidad circense. Joris van Goethem ha realizado un trabajo de transcripción notable, que ha requerido incluso la construcción de una flauta de pico «violonchelo» (afinada en do); su utilidad máxima queda, sin embargo, reducida a poco más que la exhibición virtuosística de los intérpretes. Verbruggen y compañía explotan hasta lo inverosímil las posibilidades de unos instrumentos irremediablemente muy limitados, pero una vez oído el resultado quedan muy pocas ganas de repetir la experiencia. Y caben razonables dudas sobre si en concierto público serían capaces de siquiera aproximarse a una perfección ejecutiva tan elevada. Además, la duración del disco es cortísima.

A.B.M.

XENAKIS: *Pleiades*. **Les Percussions de Strasbourg. HARMONIA MUNDI 1905185. DDD. 44'04". Grabación: Colmar, I/1986.**

La obra que llena este disco, *Pleiades*, un exuberante y exhaustivo juego variativo sobre la polirritmia, fue estrenada por los mismos Percusionistas de Estrasburgo que la protagonizan aquí –y cuyo formidable impacto, nada más constituirse como grupo, será imposible de olvidar para quienes tuvimos la suerte de disfrutarlo en vivo–, en Mulhouse, el 3 de mayo de 1979.

Las *Pleiades* siguen inmediatamente en el catálogo de Xenakis a la versión definitiva de *La legende d'Eer*, pieza electroacústica para banda de ocho pistas; y a pesar de la disparidad de vehículos, presenta de común con ella, además del cuidado por la ordenación lógica del discurso y la enorme madurez macroconstructora, el típico regusto del autor por la envolvente nebulosidad de ciertos períodos.

El siempre magistral trabajo de Los Percusionistas y las no menos acabadas técnicas de distribución de los planos sonoros, de la toma y del prensaje, hacen ejemplar esta oferta.

L.H.

ZELENKA: *Seis Sonatas en trío Z. 181*. **Solistas de la Orquesta de Cámara de Europa. Ursula Duetschler, clave. 2 CD CLAVES CD 50-9511/12. DDD. 51'57", 50'13". Grabación: Londres, IV/1995. Ingenieros: Oliver Rivers y Andrew Keener. Distribuidor: Auvidis.**

Existen dos versiones importantes de estas obras: la de Holliger, Bourgue y Thunemann, con instrumentos modernos (Archiv), y la de Dombrecht, Ponseele y Bond (Accent), con ejemplares antiguos. La presente no alcanza ni el virtuosismo de aquélla, ni el rigor de ésta. Sin embargo, abundan en ella los valores, como en la vibrante lectura del segundo tiempo –Allegro– de la *Sonata III*, o el ajustamiento de líneas e incisividad de timbres del movimiento análogo de la *Sonata IV*. Quizá lo más novedoso se de en el fagot, al que Zelenka entrega una parte llena de dificultades, en ocasiones melódica, otras altamente virtuosista, y que Matthew Wilkie resuelve con soltura, así en el Finale de la *Sonata V*. Frente a la agilidad de las líneas melódicas, el tratamiento del bajo continuo parece un tanto pesante.

E.M.M.

RECITALES

ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI. Piano. *Obras de Liszt, Granados, Grieg, Chopin, Albéniz, Scarlatti, Bach y Tomeoni*. **Orquesta de la Suisse Romande. Director: Ernest Ansermet. ARKADIA 624.1. ADD. 71'48". Grabaciones: 1939-1943. Productor: Gigi Savini. Ingeniero (reprocesado): Antonio Scavuzzo. Distribuidor: Diverdi.**

Cuando Benedetti tenía diecinueve años, en 1939, ganó el concurso de Ginebra y se tomaron las primeras de estas grabaciones, en vivo, que han de ser las primigenias del gran pianista italiano. En el *Primer Concierto* de Liszt lo acompaña Ansermet con su orquesta habitual y nadie mejor que el estricto y hondo director suizo para rodear el arte juvenil y ya totalmente maduro de Benedetti. En el resto de un programa variopinto, el solista recorre zonas de su preferencia y ofrece alguna rareza, como *Ru-*

LA PASIÓN NÓRDICA

En el tercero de sus últimos recitales para el disco, después de los magníficos dedicados a Schumann y Haydn/Mozart, Anne Sofie von Otter nos sumerge por completo en el fascinante y desconocido mundo de la canción sueca, con un *programa tan hermoso y tan valioso* como los dos precedentes, que viene a enriquecer la ya impresionante discografía de la artista, quien se ha erigido ya en una de las indiscutibles intérpretes de este género, hacia el que siente una especial afinidad propia de los más grandes. En su reciente visita a nuestro país nos descubrió ya varias de estas joyas escritas por algunos de los autores suecos más representativos, y que van desde Wilhelm Peterson-Berger con su lirismo postromántico entre Grieg y Chaikovski o los ecos de Schumann y Strauss en Wilhelm Stenhammar hasta el expresionismo de Sigurd von Koch en *De vilda svanarna* (Los cisnes salvajes), pasando por el interés por el folklore nacional en Ture Rangström o la adscripción al lied alemán por Emil Sjögren. Es una música de una pasión concentrada, interiorizada, con unas imágenes poéticas que nos evocan ese paisaje de lagos y praderas, mientras otras presagian el desgarrador universo de los cuadros de Edvard Munch. La interpretación, como era de esperar, es superlativa tanto por parte de la cantante, con un completo dominio de recursos vocales y expresivos, como del pianista, cuya escritura es a menudo de grandes exigencias técnicas (se nota un habitual trabajo conjunto entre ambos), y el sonido es excelente. No se lo pierdan: no tiene ni una sola pieza mediocre.



R.B.I.

ANNE SOFIE VON OTTER. Mezzosoprano. *Alas en la noche*. **Canciones suecas de Peterson-Berger, von Koch, Stenhammar, Rangström, Alfvén y Sjörgren. Bengt Forsberg, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 449 189-2. DDD. 73'36". Grabación: Estocolmo, IX/1995. Productor: Karl-August Naegler. Ingenieros: Rainer Maillard, Stephan Flock.**

DOS LIEDERISTAS DE EXCEPCIÓN

La aparición simultánea de estos dos álbumes, protagonizados por dos de los mejores liederistas de la posguerra, nos da pie para practicar un interesante ejercicio comparativo entre dos instrumentos vocales muy distintos y entre dos estilos de canto muy sugerentes. Máxime cuando se produce una coincidencia en una de las obras elegidas, el ciclo *An die ferne Geliebte op. 98* de Beethoven, constituido por seis canciones. La forma de interpretarlo nos da la pauta para establecer las diferencias que separan a ambos cantantes y seguir las respectivas líneas de entendimiento y de expresión del texto a partir de las propiedades y características de sus voces baritonales. La de Hermann Prey, el más joven (1929), es oscura, timbrada, homogénea, rica en armónicos, de resonancias bastante guturales, sólida en graves, amplia en el centro, algo forzada, aunque suficiente, en el agudo, maleable, bien que no exenta de ciertas durezas e intemperancias, capaz de regular y apianar y de obtener bien colocados sonidos aflautados. Su poseedor la maneja con habilidad, con descaro, con gracia, con energía o con sano abandono, según los casos. El canto de Prey da siempre por ello una impresión de espontaneidad, de sinceridad y de entusiasmo. Y el oyente queda prendido de la aparente verdad de lo que interpreta. Músico inteligente, el barítono berlinés, domina asimismo el claroscuro expresivo y nos lleva de forma muy directa a las interioridades y abismos que se esconden en algunos de los pliegues de *Winterreise* de Schubert, ciclo del que siempre ha hecho una auténtica creación –como tuvo oportunidad de demostrar, ya mayorcito, en Madrid hace un año–, y los momentos más dramáticos de lieder del mismo autor como el impresionante *Gruppe aus dem Tartarus*. La clase del cantante queda evidenciada igualmente en un bien dosificado *Ganymed*, una de las más grandes páginas del género y, en sentido contrario, en las piezas populares de Brahms, resplandecientes de bonhomía y de salutífero humor.



La voz de Souzay, el más viejo (1918), es menos timbrada, menos prieta y menos oscura, y quizá menos hermosa y robusta al estar también menos dotada en armónicos. Sin embargo, posee una emisión más franca y directa, de la que no están ausentes ciertos resabios nasales, y una proyección más hacia afuera. El color clarea mucho en los agudos, menos consistentes que los de su colega, y la zona inferior de la tesitura está bien cubierta. Este mayor lirismo del instrumento del francés –que no repercute en una disminución apreciable del volumen respecto del del alemán: en realidad ambos son baritonos de estuche pequeño– le permite, en todo caso, atender con facilidad y finura exigencias expresivas de carácter intimista y penetrar con soltura y delicadeza máximas en los ámbitos más poéticos de las canciones. El falsete de Souzay es así más variado de color, más cambiante de textura, más rico en matices y queda como uno de los puntos fuertes de un arte caleidoscópico y sutil, propio de la escuela francesa, de la que él ha sido, tras Bernac, el máximo representante. Una capacidad para la regulación de intensidades y para dotar de variedad a la expresión, sin duda superiores a las de Prey, pese a que éste pueda ser más fiel en la pronunciación del alemán, y una dicción tan ajustada sólo son parangonables a las de Dieskau –de instrumento más completo y cautivador– y marcan hitos. Como el del magnífico lied brahmsiano *Es liebt sich so leiblich*, cantado y dicho con una efusividad, una línea y un legato ejemplares. En el ciclo *Liederkreis* de Schumann, aún más que en el espléndido *Dichterliebe*, nos encontramos con momentos memorables, como esos *pianissimi* delicuescentes de *Mondnacht* o ese canto quedo de *Wehmut* o de *Zwielicht*. Es muy reconfortante seguir la actuación de ambos baritonos en *A la amada lejana* de Beethoven, que se incluye, como se ha comentado, en los dos recitales. El tono íntimo, meditativo, sublimado de Souzay, estupendamente secundado por su fiel e impagable Baldwin, contrasta con el aire más afirmativo y directo, más comunicativo y espontáneo de Prey, que, ojo, no descuida ni uno solo de los matices anotados en la partitura.

Un auténtico regalo, pues, esta nueva entrega Philips de antiguas interpretaciones de Souzay; y un obsequio de no menor importancia este primer álbum, marcado como Volumen I, de lo que parece ser una serie dedicada por EMI a viejos registros de Prey; que cuenta, perdón, no lo habíamos resaltado, nada menos que con Gerald Moore como colaborador desde el teclado. Buen sonido en las dos publicaciones.

A.R.

HERMANN PREY. Barítono. Schubert: *Lieder sobre Schiller y Goethe. Winterreise.* **Brahms:** *Deutsche Volkslieder (selección).* **Beethoven:** *Lieder variados.* **Gerald Moore, piano. 3 CD EMI 5 68432 2. ADD. 73'46", 71'11", 52'44". Grabaciones: Berlín, 1958, 1960, 1961. Productor: Fritz Ganss. Ingeniero: Horst Lindner.**

GERARD SOUZAY. Barítono. Beethoven: *Lieder variados.* **Brahms:** *Lieder variados.* **Schumann:** *Lieder variados, Liederkreis, Dichterliebe.* **Dalton Baldwin, piano. 2 CD PHILIPS 442 741-2. ADD. 155'36". Grabaciones: Le Chaux-de-Fonds, Suiza, 1960, 1962; Holanda, 1966.**

mores de la Caleta de Albéniz y un *Allegro* de Pellegrino Tomeoni.

El arte benedettiano ha sido juzgado de sobra y huelga señalar la limpieza de su mecanismo, su sonido fino e incisivo, su fraseo señorial y hasta las curiosas licencias de contrastes de volumen y arbitrios de velocidad que son como el repulgo personalísimo de su tarea. Las digitaciones han borrado todo ruido de roce y rescatado la cristalina sonoridad que, sin duda, acompañó desde la adolescencia a este artista singular y seductor.

B.M.

FURTWÄNGLER EN BERLIN, 1942-1943. Beethoven: *Concierto nº 4, Op. 58.* **Pepping:** *Sinfonía nº 2.* **Brahms:** *Sinfonía nº 4.* **Heinz Schubert:** *Hymnisches Konzert.* **Conrad Hansen, piano; Erna Berger, soprano; Walter Ludwig, tenor. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Wilhelm Furtwängler. 2 CD ARKADIA WFE 365.2. 72'50" y 78'35". Grabaciones: Berlín, conciertos públicos, 1942-1943. Precio medio. Distribuidor: Diverdi.**

El álbum recoge diversas obras de tres conciertos distintos dados por Furtwängler en Berlín en los terribles años del cataclismo total de Alemania, ya entonces al borde del abismo. Es una pena, la verdad, que el gran director claudicase (¡y qué remedio!) ante las exigencias de Goebbels y dedicase su tiempo a ciertas obras que hoy nos suenan imposible (los dos ladrillos propagandísticos de Pepping y Heinz Schubert, dos bodrios de mucho preocupar, no merecen ni siquiera aclaración informativa, y pido inmediatas disculpas por si con mi mal gusto habitual hiero la fina sensibilidad de alguno de nuestros sufridos lectores). Conrad Hansen, parte solista en el *Cuarto* de Beethoven, no está a la altura de la batuta. El álbum, de todas formas, merece la pena por una *Cuarta* de Brahms que corta el aliento, totalmente alucinada, de tensión casi insoportable y de fulminante impulso trágico, otro de los grandes testimonios de Furtwängler en esos años. La grabación radiofónica no es buena, pero a los pocos compases del comienzo uno ya no se da cuenta más que de lo esencial. Escuchen sólo por curiosidad... y después hablamos. Muy recomendable.

E.P.A.

LUCIANO PAVAROTTI. Tenor. *Pavarotti plus.* **Verdi:** *Himno de las naciones.* **Páginas de** *Tosca, Payasos, Faust, Il tro-*

vatore, La bohème, Hamlet, La traviata, Aida, La forza del destino, Macbeth, Eugene Onegin, Otello, Rigoletto, L'elisir d'amore, I Lombardi, Manon Lescaut. **Con Natalie Dessay, Kallen Esperian, Nuccia Focile, Dolora Zajick, Giuseppe Sabatini, Dwayne Croft, Leo Nucci, Francesco Ellero d'Artegna. Royal Philharmonic. Director: Leone Magiera. Orquesta Filarmonía y coro. Director: James Levine (Himno). 2 CD DECCA 448 701-2. DDD. 77'10" y 54'19". Grabación: 1995. Productor: Michael Woolcock. Ingeniero: John Pellowe.**

PAVAROTTI Y AMIGOS: *Juntos por los niños de Bosnia.* **Con Zucchero, Nenad Bach, Simon Le Bon, Gam Gam, Dolores O'Riordan, Meat Loaf, Jovanotti, Michael Bolton, Brian Eno and The Edge, The Chieftains. Filarmónica de Turín. Directores: Michael Kamen y Fabio Armiliato. DECCA 452 100-2. DDD. 78'22". Grabación: Modena, 1995. Productor: Michael Woolcock. Ingeniero: John Pellowe.**

El primer disco es el álbum doble al que se hace alusión en la crítica aparecida en el número 102 de marzo de SCHERZO (páginas 108-109). Efectivamente, ahora al completo, podemos añadir a la entrega anterior otras presencias vocales, como la de Natalie Dessay en el dúo de Ophelie en *Hamlet* donde la soprano se come un poco a su acompañante baritonal (D. Croft). La misma soprano encuentra un adecuado compañero tenoril en *Giovanna, bo dei rimorsi* de *Rigoletto*, el elegante Giuseppe Sabbatini, que luego se luce discretamente como Nemorino en el dúo con Belcore (un correcto Leo Nucci) de *L'elisir d'amore*. El resto del registro oscila entre el corte más positivo ya conocido de la entrega precedente (el *Himno de las Naciones*) y lo menos interesante de toda la velada (el dúo de *Eugene Onegin* a cargo de la Focile y Croft). Este espectáculo se encuentra igualmente en soprte visual y habrá adquirentes que se inclinen por este formato.

El segundo disco nace con un valor humanitario y en ello encuentra su única justificación. Pavarotti está a gusto en este tipo de manifestaciones, se divierte sin tener mucho que hacer, mientras va introduciéndose en el mercado *pop*. Porque es impensable que ocurra lo inverso: que el aficionado *clásico* se pase al rock (o lo que sea). Pegan mal, siempre ha sido así, las voces impostadas con las de micrófono. Así en la *Mattinata* a la limón entre el de Módena y Jovanotti el sonido del segundo es una aberración midiéndose junto al bellísimo timbre del tenor. Sucede lo mismo en *Torna a Surriento*, ahora Pavarotti con Meat Loaf, dando además la impresión de que el cantante popular está parodiando al operístico. En *Vesti la giubba, The Big* se la reparte con un Michael Bolton de voz cascada y hueca que nada tiene que ver con el físico de príncipe de cuento de hadas sueco que tiene el muchacho (con lo que sería mejor que se callara para no romper el hechizo). Como debe corresponder, en época de feminismo galopante, la página religiosa del acto, el *Ave María* de Schubert, Luciano se la hace acompañar por Dolores O'Riordan, justificando la muchacha su onomástica por los posibles id. de cabeza que puede producir en los oyentes. Como apoteosis final, toda la pandilla canta (es un eufemismo) el *Nessun dorma* pucciniano en una perfecta exaltación del disparate, con la solicita complicidad del tenor que emite el agudo *mezzavoce*. El engendro se hallará en video pronto, así se podrá gozar de la presencia de Lady Di... Bien: que todo sea por ayudar a los niños de Bosnia, porque en lo relativo a la música los resultados carecen de calificación. Lo curioso es que alguien de los presentes comparte apellido con uno de los genios de aquélla (Bach) y otro de los participantes se apellida Le Bon (el bueno). Es terrible la improcedencia que a veces suelen adquirir las palabras. Inesperadamente, los fragmentos genuinamente populares resultan, a su escala, mucho mejor, pero el comentario es ajeno a esta revista y crítico.

F.F.

UN GALÉS EN LA ÓPERA

Hemos repetido en varias ocasiones que el bajo-barítono galés Bryn Terfel es una de las personalidades más rutilantes aparecidas entre las nuevas generaciones de cantantes. La voz es impresionante, espectacular, rica en centro y graves, poderosa en agudos, timbrada y sonora, evocando nombres tan fulgurantes como los de George London o el joven Samuel Ramey. En su primer recital operístico nos ofrece un variado catálogo, donde se combinan algunos personajes ya interpretados en escena junto a otros que constituyen una ampliación de su repertorio. Entre los primeros figuran sus aclamados Fígaro y Leporello, dos de los papeles que le han proporcionado mayores triunfos, desde Salzburgo hasta la Scala, y en los que aparece lleno de ironía y de intención. Luego sabe volverse delicado en la serenata de Don Giovanni *Deh vieni alla finestra*. El aria alternativa de Guglielmo en *Così fan tutte* (*Rivolgete a lui lo sguardo*) demuestra un inmenso sentido teatral. Su Papageno tiene tanta picardía como dulzura. En todas estas páginas mozartianas exhibe una dicción impecable y un trabajado estilo. Pasamos después a la Canción de la estrella de *Tannhäuser* (de la que ya tenía una magnífica versión en la Gala wagneriana con Claudio Abbado en Berlín), que aborda con un cuidado casi belcantista. Su monólogo del *Holandés errante*, agresivo y acusador, nos remonta a las opulencias vocales del citado George London, aunque aún le falta profundizar en la dimensión trágica del personaje. En el aria de Dapertutto de *Los cuentos de Hoffmann* (*Scintille, diamant*) y en la serenata de Mefistófeles del *Fausto* de Gounod extrae toda la demonicidad de ambos personajes, y la voz le suena más auténticamente a bajo, incluso con una cierta justeza en el agudo final de la página de Offenbach. A continuación, es gratificante escuchar *El príncipe Igor* sin el engolamiento de los cantantes rusos, con una línea más italiana, aunque también aquí le falta una mayor caracterización psicológica (aún no lo ha abordado



en el teatro). El Malatesta del *Don Pasquale* donizettiano y el Don Magnífico de *La Cenerentola* rossiniana son graciosos y sin excesos, pero se echa de menos una mayor desenvoltura en el estilo. Es interesante su acercamiento verdiano (prácticamente una novedad absoluta en su repertorio). La voz le suena bellísima, el acento noble (*Macbeth*), el texto tiene intención y el personaje entidad teatral (*Falstaff*). James Levine le acompaña con su característica suficiencia y su veterana experiencia operística (algo efectista en Wagner), al frente de una Orquesta del Met tan esplendorosa como de costumbre, reflejada en un sonido rutilante. Un programa variado y exigente, que resume las actuales posibilidades y anuncia las futuras de este inmenso artista.

R.B.I.

BRYN TERFEL. Bajo-barítono. Arias de ópera de Mozart, Rossini, Donizetti, Gounod, Offenbach, Verdi, Wagner y Borodin. Orquesta del Metropolitan Opera House. Director: James Levine. DEUTSCHE GRAMMOPHON 445 866-2. DDD. 70'51". Grabación: Nueva York, VIII y IX/1994; IX/1995. Productor: Arend Prohmann. Ingenieros: Gregor Zielinsky, Wolfgang Mitlehner.

ALBERT WOLFF. Director. *Un panorama de la música sinfónica francesa.* **Obras de Méhul, Berlioz, Lalo, Saint-Saëns, Charpentier, Roussel, Dupont, D'Indy, Franck, Rameau, Chabrier, Debussy, Rabaud, Dukas, Schmitt, Laparra y Ravel. Orquesta Lamoureux. Director: Albert Wolff. Jeanne-Marie Darré, piano. 4 CD TIMPANI 4C 4024. ADD. 77'41", 75'30", 73'37" y 75'06". Grabaciones: 1929-1933. Productor: Stéphan Topakian. Ingeniero (reprocesado): Jean-Pierre Bouquet. Distribuidor: Diverdi.**

Albert Wolff (1884-1970) fue uno de los protagonistas de aquella formidable centuria de directores franceses de comienzos de siglo (Monteux, Paray, Desormières, Inghelbrecht) que asistió al florecimiento del arte sonoro galo y a la restauración del repertorio clásico. Hasta ahora, se contaba con un exiguo testimonio de su tarea, que puede compensarse con esta sabrosa colección, ilustrada, en la *Sinfonía sobre un canto montañés francés*, por el arte de la joven Darré.

Las calidades típicas del buen conductor de su patria están aquí en su mejor expresión: claridad en las texturas, comedimiento en las velocidades, especulación con los timbres, fraseo contenido pero intenso, chispa y drama cuando se requieren. Aparte de los grandes nombres y las partituras consabidas, explora nombres y composiciones traspuestos como el Méhul de *El joven Enrique*, el Lalo de la *Rapsodia noruega*, las *Impresiones de Italia* de Gustave Charpentier, Dupont, Laparra y sus españoladas, el Schmitt de la *Rapsodia vienesa*.

Se advierte, en todo caso, la intención, plenamente lograda, de mostrar la historia de la música francesa como una unidad evolutiva, sin esquinados especialismos. Rameau es mostrado en arreglo de orquesta moderna, sin perder su empaque barroco, y así se desliza el legado hacia Méhul y Berlioz, para brillar en obras más modernas, siempre con el cuidado por la orquestación rica e innovadora, propia de la Francia musical. El trabajo de Wolff como estímulo de estrenos y divulgación en su tierra y en toda América, desde Nueva York hasta Buenos Aires, se puede juzgar ahora con amplitud.

Las grabaciones originales, exhumadas *de diversas colecciones, han sido tratadas* de nuevo con resultados diversos. A veces se advierte la estrecha dinámica de las primitivas tomas eléctricas y hay alguna saturación y soplido de roce, que evoca con nostalgia los tiempos de aquellas radios que eran muebles góticos con un ojo de cíclope de luz esmeraldina. Pero, en general, las reverberaciones son escasas y en muchos ejemplos se ha logrado limpiar la emisión y hacer resplandecer los timbres de otrora.

B.M.

DOS BUENOS Y UNO ÓPTIMO



Si el disco de Virgin no fuera en sí excelente como es, a favor de su recomendación pesarían suficientemente razones de erudición musicológica. Se trata de la primera grabación mundial (afirma Dominique Vellard en las notas adjuntas– de los documentos más fidedignos y rigurosamente estudiados que se conservan del nacimiento de la polifonía en Francia. Lo componen extractos de cuatro misas para cuatro celebraciones litúrgicas (Navidad, Epifanía, Pascua y Circuncisión), más otra «para un mártir» y sendos aleluyas como prólogo y epílogo. Comentarios y textos latinos aparecen en francés, inglés y alemán. La componente intelectual del enfoque interpretativo apenas empaña la delicia de seguir las minuciosas explicaciones con la ilustración sonora del disco.

Los dos discos de Harmonic Records no andan precisamente escasos de aparato crítico –sólo en francés e inglés–, pero llega a resultar superfluo ante las formidables lecciones interpretativas que contienen, en especial el titulado *Les escholiers de Paris*. Músicas para la iglesia, para el salón del burgués o la corte del aristócrata se suceden con variedad que mantiene siempre vivo el interés y una asombrosa calidad en los cantantes e instrumentistas que las sirven. Este es un disco imprescindible no sólo para los aficionados a la música antigua, sino para todos los que se digan amantes de la música sin adjetivos.

El dedicado a la *Ecole de Notre-Dame de París* recoge ocho composiciones religiosas *para coro a cappella, procedentes* de los manuscritos de Florencia (cuatro), las Huelgas (tres) y Montpellier (una); cuatro se atribuyen a Pérotin. Sin tener nada que envidiar en el aspecto puramente interpretativo, la misma especialización del repertorio hace la escucha menos amena.

Las tomas sonoras son en los tres casos irreprochables, pero la belleza con que en octubre de 1992 sonó todo en la iglesia de Saint-Germain, Grancey-le-Château, Côte d'Or (Francia), es prácticamente insuperable.

A.B.M.

CANTO GREGORIANO. *Las primeras polifonías francesas: organa y tropos del siglo XI.* **Ensemble Gilles Binchois. Director: Dominique Vellard. VIRGIN 5 45135 2. DDD. 70'22". Grabación: X/1994. Productor e ingeniero: Pere Casulleras.**

CANTO GREGORIANO. *Escuela de Nuestra Señora de París (siglos XII, XIII y XIV).* **Ensemble Gilles Binchois. Director: Dominique Vellard. HARMONIC H/CD 9349. DDD. 65'. Grabación: X/1993. Productor: François-Dominique Jouis. Ingeniero: Dominique Matthieu.**

CANTO GREGORIANO: *Los escolares de París: motetes, canciones y estampidas del siglo XIII.* **Ensemble Gilles Binchois. Director: Dominique Vellard. HARMONIC H/CD 9245. DDD. 62'. Grabación: X/1992. Productor: François-Dominique Jouis. Ingeniero: Dominique Matthieu.**

VARIOS

CANTO GREGORIANO. *Libro de Job. Completas cistercienses en la Abadía de Fontfroide.* **Coro Gregoriano de París. Director: Jaan-Eik Tuilve. JADE 29060-2. DDD. 69'39". Grabación: V/1995. Productor: Greco Casadesus. Ingeniero: Edouard Dolmer. Distribuidor: Auvidis.**

CANTOS GREGORIANOS PARA EL DOMINGO DE RAMOS. Schola Antiqua. Director: John Blackley. L'OISEAU-LYRE 448 606-2. DDD. 61'06". Grabación: V/1987. Productor: Peter Wadland. Ingeniero: John Dunkerley.

CANTOS GREGORIANOS PARA LA VIGILIA PASCUAL. Schola Antiqua. Director: John Blackley. L'OISEAU-LYRE 448 607-2. DDD. 56'44". Grabación: V/1987. Productor: Peter Wadland. Ingeniero: John Dunkerley.

El disco de Jade se grabó en la histórica abadía de Fontfriede (Languedoc-Rosellón) con una reverberación apenas disimulada –diríase más bien respetada– por los técnicos de sonido. Pese a ello, es recomendable por la imponente plenitud sonora del coro masculino empleado y la perfecta entonación de los cantores individuales. El sentimiento de voto consustancial a esta música es en todo momento transmitido de forma muy creíble. La componente escrita deja, en cambio, bastante que desear: los muy escuetos comentarios pero no todos los textos latinos se traducen al francés, inglés, alemán y a una lengua que sólo de lejos recuerda a la de Cervantes –¡qué de errores, por Dios!–.

Frente a la habitual escuela interpretativa basada en las doctrinas de Solesmes, los dos discos de L'Oiseau-Lyre presentan la relativa novedad de tratar el gregoriano de los siglos IX, X y XI distinguiendo mucho más claramente los valores largos y breves de las notas. Pero lo verdaderamente sorprendente es la desentonación melismática que en muchos pasajes llega a percibirse como intencionada. También la extraordinaria sequedad acústica de la Academia Americana de las Artes y las Letras de Nueva York. Los comentarios incluyen una correcta traducción al español, pero a los textos cantados sólo tendrán acceso quienes lean latín o inglés.

A.B.M.

CORO DE LOS MONJES BENEDICTINOS DEL MONASTERIO DE SILOS. *Pascua en Silos.* **JADE 34265-4. ADD. 50'55". Grabación: 1956-1962. Ingenieros: Miguel Domínguez y José Egea. Distribuidor: Auvidis.**

Tras *El alma del gregoriano* (SCHERZO, nº 98) y *Ave María* (SCHERZO, nº 102), aparece ahora el tercer volumen de la colección *El libro gregoriano de Silos*, que recupera en formato CD grabaciones de los monjes de Silos realizadas entre 1958 y 1960. Por comparación, técnicamente es inferior a sus precedentes –menudean las saturaciones y los empastes borrosos–, pero igualmente imprescindible si se aspira a una perspectiva global del enfoque más sincero y por tanto profundo que en nuestros días ha recibido el canto gregoriano. La temática de las veintidós piezas reunidas abarca desde la preparación cuaresmal de la Pascua hasta Pentecostés. Como de costumbre, cada una recibe un comentario específico junto a otros generales, los textos se presentan en latín y español y se añaden las respectivas notaciones musicales. La suma de todo ello permite el más pleno disfrute de un producto altamente valioso desde el punto de vista religioso tanto como musical.

A.B.M.

EL RETORNO DE TACTUS

El sello italiano Tactus era una de las grandes ausencias del panorama discográfico peninsular. Ya llevaba unos cuantos años sin distribuirse, pero ahora Diverdi nos ofrece otra vez la posibilidad de conseguir sus referencias. Su amplio catálogo contiene bastantes producciones de notable interés de finales de los ochenta y principios de los noventa que no estuvieron disponibles en España. Entre lo más significativo se encuentran los compactos del Ensemble Aurora, dirigido por Enrico Gatti, como dos dedicados a *Triosonatas* de Corelli, *Música instrumental en el tiempo de Guido Reni* o Cantatas barrocas de Scarlatti y Bononcini, llamado *Il lamento d'Olimpia*. La sonoridad del Ensemble Aurora es muy destacable, ya que logra un auténtico *sonido* barroco, de gran firmeza, pero sobre todo de gran calor, cercanía y expresividad, sin deformar la más auténtica sonoridad de época. Esta sigue siendo la seña de identidad de todos los trabajos del excelente violinista Gatti. Muy interesantes también las grabaciones de Concerto Italiano, dirigido por Rinaldo Alessandrini. En primer lugar, un delicioso disco dedicado a *Cantatas y Duetos* de Alessandro Scarlatti, con la soprano Cristina Miatello y el contratenor Claudio Cavina. El disco, que comienza con la cantata para tenor (Giampaolo Fagotto) y bajo continuo, titulada *Amore, bruto figlio de pottana* (no parece necesaria la traducción) está construido desde la necesaria presencia, muy robusta, del bajo continuo, a cargo de Paolo Pandolfo (viola da gamba), Roberto Sensi al violone y el propio Alessandrini en el clave. La fuerza y el poder expresivo logrados son excelentes, acompañada de una matizada sonoridad, rica en dinámica y sentido estilístico. Los solistas Cavina y Miatello cumplen expresivamente, aunque la soprano tiene algún momento descolorido en el dueto *Dimmi crudele, e quando*. El disco dedicado a *Sonatas para viola da gamba y bajo continuo* de C.P.E. Bach discurre por los previsibles parámetros de cercanía y calor ya habituales de Alessandrini y Pandolfo. A las cualidades expresivas se unen los episodios de brillantez técnica, que solventan las dificultades con apabullante naturalidad. Por último, Concerto Italiano con su formación vocal, afronta *Il primo libro de madrigali a quattro voci* de Palestrina, colección aparecida en 1596, con su estilo habitual de transmitir la música madrigalística desde la más exquisita pronunciación del italiano antiguo y la expresividad tan cercana y distinta de las formaciones nórdicas. La música, único ejemplo profano de Palestrina, es claramente expuesta en todas las líneas polifónicas, de concepción absolutamente horizontal tan distinta de las convulsiones madrigalísticas contemporáneas de Marenzio y el joven Monteverdi. Otro acierto de Alessandrini, que va cubriendo progresivamente el repertorio de la edad de oro del madrigal.



P.Q.L.O.

A. SCARLATTI: *Cantate e duetti.* **Miatello, Cavina, Fagotto, Scoppola, Pandolfo, Sensi y Alessandrini. Director: Rinaldo Alessandrini. TACTUS TC 661901. DDD. 67'07". Grabación: XII/1990.**

C.P.E. BACH: *Sonatas para viola da gamba y continuo.* **Paolo Pandolfo, viola da gamba; Rinaldo Alessandrini, clave. TACTUS TC 71020501. DDD. 67'12". Grabación: III/1989. Ingeniero: Roberto Meo.**

PALESTRINA: *Primer libro de madrigales.* **Concerto Italiano. Director: Rinaldo Alessandrini. TACTUS TC 521601. DDD. 56'39". Grabación: XII/1992.**

A. SCARLATTI/BONONCINI: *Cantatas Il lamento d'Olimpia.* **Ensemble Aurora. Director: Enrico Gatti. Gloria Banditelli, soprano. TACTUS TC 660001. DDD. 52'09". Grabación: I/1988. Distribuidor: Diverdi.**

GELOBET SEIST DU, JESUS CHRIST. Corales de Lutero en obras de Bach y otros autores. Nielsen, Watts, Kraus, Schreier, Gächinger Kantorei. Frankfurter Kantorei. Bach Collegium de Stuttgart. Cantores de Cámara de la Universidad de Indiana. Director: Helmuth Rilling. 2 CD HÄNSSLER CD 98.101. AAD. 51'37", 45'08". Recopilación: 1996. Distribuidor: Eurogyc.

La decisión adoptada para confeccionar el programa de los dos CDs parece un tanto arriesgada: en vez de presentarse los corales de Lutero en su desnudez de canto congregacional –la mayoría de las veces a partir de melodías preexistentes–, se ha preferido ofrecer los pasajes de la música de los compositores donde se utilizan sus cantos. Ello nos lleva a esta recopilación de instantes fragmentarios de Bach y otros compositores, lo que reduce considerablemente el interés de la propuesta. Otro punto negativo es el mal sonido de los discos, confusos y sin presencia, que hace dudar acerca de si el «DDD» del exterior de la caja es un error inocente; en el cuadernillo se lee «AAD», que se corresponde mucho más con la deficiente reproducción sonora del producto.

E.M.M.

MOSAICO. Conciertos para piano de Ustvolskaia, Gubaidulina, Górecki y Pelécis. Alexei Lubimov, piano. Deutsche Kammerphilharmonie de Bremen. Director: Heinrich Schiff. ERATO 0630-12709-2. DDD. 63'47". Grabación: Alemania, IX/1995. Productora: Martine Guers-Fernoux. Ingeniero: Jacques Doll. Distribuidor: Warner.

Este CD viene a demostrar la vigencia del género del concierto para piano, o formas asimilables, entre varios autores procedentes de los países del Este de Europa. La obra de Ustvolskaia, *Concierto para piano, cuerdas y timbales*, brinda una imagen algo distinta de esta compositora de la que hasta ahora era posible formarse en Occidente. Aun conservando la constante de la sencillez en la elección de materiales, el fenómeno sonoro no se reduce al mínimo y la pieza llega a cargarse de valor trágico, sobre todo en esta interpretación de Lubimov, su destinatario. En *Introitus*, el concierto de Gubaidulina, reaparece el microsuceso como hilo conductor del discurso musical. La obra más endeble es el *Concertino bianco* de Pelécis, página postmoderna que en su ingenuidad y vacío estético queda incluso por debajo del *Concierto op. 40* de Górecki.

E.M.M.

ORQUESTA FILARMONICA CHECA DE PRAGA. KAREL ANCERL. Director. Obras de Brahms, Dvorák, Janácek, Mahler, Martinu, Mozart, Musorgski, Prokofiev, Ravel, Sibelius, Smetana y Stravinski. Conciertos en Berlín, Colonia, Francfort, Helsinki, Montreal, Munich y París (1956-1967). 7 CD TAHRA

148-150. 158-161. ADD. Distribuidor: Diverdi.

Varias de las grabaciones de Karel Ancerl (1908-1973) para Supraphon con su Filarmónica Checa de Praga, de la que fue director titular desde 1950 a 1968, están consideradas de referencia entre los conocedores. Sin embargo, por estos pagos lo teníamos por un buen director checo, sin más, hasta que Pedro Elías empezó a atraer la atención sobre el gran maestro, precisamente desde las páginas de SCHERZO, dentro de esos movimientos pendulares que un buen día surgen simultáneamente aquí y allá sin responder a planes organizados: algo sé yo de eso en lo que atañe a la resurrección de Knappertsbusch. Hoy Ancerl es un director de culto, pese a que siempre hay por ahí tal o cual descreído, y Tahra tiene en él una mina de oro, concedida por Jiri Ancerl, depositario de los derechos de su padre.

Veintiuna obras recupera el álbum dedicado al centenario de la Filarmónica Checa de Praga, con orquesta y director recorriendo esos mundos de Dios. Despachemos primero lo notable, pero no sobresaliente: una *Sinfonía «Praga»* vigorosa y masculina, pero algo gruesa para los usos actuales; un Sibelius aprendido para la misma visita al Festival de Helsinki (1962), con *La hija de Pohjola* un tanto desmandada y la *Primera Sinfonía* dicha a la eslava con bello color procedente del subconsciente *popular* colectivo, pero ajena al idioma de los especialistas (Barbirolli, Beecham, Bernstein, Maazel, Rozhdestvenski, Sanderling). Todo lo demás es extraordinario, oro de la mejor mena. No caigamos en el tópico: «Claro, el repertorio checo es lo suyo», pues Ancerl imprime al idioma propio una prosodia y un fulgor incomparables; Janácek y Martinu refulgen con destellos que casi hacen daño con su luminosidad; la *Sinfonía «Del Nuevo Mundo»* parece recién salida del telar, novia virginal que ignora los infinitos manoseos que la aguardan; las espléndidas *Variaciones sinfónicas* de Dvorák –¿por qué no figuran en el repertorio mundial?– sorprenden y estimulan; queda *Mi Patria*, cuyos seis poemas sinfónicos tocados de un tirón pueden llegar a constituir una tabarra, pues los dos últimos –*Tábor y Blanik*– no tienen la calidad de los anteriores debido a la enfática pobreza machacona de su motivo básico, el coral de los husitas, que por desgracia parece un primo hermano del coral luterano *Eine feste Burg*, que Meyerbeer utilizara en *Los hugonotes* y también Wagner, cuando en mala hora tuvo la ocurrencia de componer su *Marcha del Emperador*; pues bien, Ancerl articula, gradúa, controla, extrae todo el lirismo posible y llega al final cíclico –el motivo de Vyserad– con tal frescura que parece decirnos: «Si les apetece, lo repetimos».

Y fuera del tópico, una *Primera* de Brahms magistral, que podría haber firmado en cuanto al concepto Kempe, y sé lo que me digo, pues a éste se la escuché en Madrid lustros ha con la Sinfónica de Bamberg (que era entonces una orquesta checo-alemana); la *Consagración de la Primavera* más refinadamente bárbara que imaginarse pueda, es decir, como si la hubiera *pintado* el artista de Altamira; bellos ejemplos de Mahler (*Kindertotenlieder*), Musorgski-Ravel y Prokofiev (*Suite nº 1 de Romeo y Julieta*); en fin, un *Bolero* –la obra cuyo mero anuncio sigue desazonando incluso a las orquestas de más campanillas– donde las maderas checas muestran su fastuoso color puro sin ingenierías, sin filtros, y el ritmo alegra el alma como las burbujas doradas del mejor *brut natur*.

El álbum se completa con una extensa e intensa entrevista radiofónica mantenida en octubre de 1972, en Montreal, con el director de la Sinfónica de Toronto, este Ancerl de doble destino trágico, superviviente de Auschwitz para ir a morir en 1973 cuando, exiliado de la Checoslovaquia aplastada por el ejército soviético, parecían abrírsele nuevos horizontes. La reproducción de la entrevista ha sido montada con fragmentos orquestales en su mayoría procedentes de los registros inéditos que Tahra anuncia en 14 (!) CD. El álbum sale a 1.314 ptas. el disco. Que cunda el ejemplo.

A.F.M.

UNA (IMPLÍCITA) ANTOLOGÍA CATALANA



De estas cuatro novedades que presenta el sello catalán Discant, tres están dedicadas a la música de teclado de autores de procedencia catalana, especialmente a la que compusieran Antonio Soler (1729-1783) y sus contemporáneos. La clavecinista María Lluïsa Cortada reúne en la primera grabación una buena muestra de la producción para teclado de los músicos del monasterio de Montserrat Anselm Viola (1738-1798), presente con 7 sonatas, Benet Julià (1727-1787), del que puede escucharse un adagio y una sonata, y Antonio Soler, presente con tres sonatas y dos breves preludios entresacados de su *Llave de la modulación* (Madrid, 1762). La interpretación de esta música es correcta y realza con gracia los giros y guiños galantes de esta música, que documenta, por otra parte, un ambiente monástico bastante más mundano y abierto que lo que la historiografía oficial nos ha querido hacer creer. Por otra parte, en los casos de Viola y Julià, la extrema simplicidad de mucha de esta música, con sus continuas y previsibles repeticiones y secuencias, sus conservadoras disposiciones armónicas y su falta de interés en la exploración formal, no permiten, en mi opinión, ir mucho más allá de esta muestra antológica. Crítica que podría extenderse igualmente a los populares conciertos de Soler para dos teclados, presentes igualmente en esta entrega y disponibles ya hace tiempo en otras interpretaciones.

La grabación de mayor interés de esta entrega es seguramente la dedicada al órgano de la catedral de Barcelona, restaurado por Gabriel Blancafort. A través de una amplia y variada antología de la música catalana para órgano, que no duda en adentrarse en el siglo XIX con una sonata de Ramón Carnicer (1789-1855), Montserrat Torrent nos muestra, con maestría y meticulosidad, las diferentes caras de este interesante instrumento.

El último disco presenta una antología poco imaginativa, tanto en la selección como en la interpretación, de piezas sueltas del repertorio gregoriano, sin excesivo interés dentro de la amplia y variada oferta de este tipo de registros.

El sonido de las grabaciones lleva en todas ellas el excelente sello de la profesionalidad de Pere Casulleras, entre las que destacaría la dedicada al órgano barcelonés. Manifiestamente mejorable resulta el diseño gráfico de la serie (anticuado y que recuerda a la venerable *série negra* de Hispavox), además, por supuesto, más allá de una lectura política *nacionalmente correcta*, de la propia ausencia de un concepto innovador de lo que pudiera ser una moderna serie de música histórica catalana, que aparece aquí más bien como resultado casual de una serie de grabaciones.

J.J.C.

SONATES PER A TECLAT. Escola de Montserrat (segle XVIII). M.L. Cortada, clave. DISCANT CD- E 1004. Grabación: Monasterio de Montserrat, IV/1995. Ingeniero: P. Casulleras.

SOLER: *6 Concerts per a dos teclats.* **M. Torrent, órgano; M.L. Cortada, clave. CD- E 1003. Grabación: Monasterio de Montserrat, IV/1995. Ingeniero: P. Casulleras.**

L'ORGUE DE LA CATEDRAL DE BARCELONA. Compositors catalans, ss. XVI-XIX. M. Torrent, órgano. CD- E 1001. Grabación: X/1994. Ingeniero: P. Casulleras.

O MAGNUM MYSTERIUM. Selecció de Cants gregorians. Schola Gregoriana de Barcelona. Director: R. Moragas. CD- E 1002. Grabación: Monasterio de Pedralbes, X/1994. Ingeniero: P. Casulleras.

Alas en la noche. Canciones suecas. Otter/Forsberg. D. G. 101
Albéniz: *Iberia.* **Granados:** *Quejas, Maja.* Pinzolas. D. G. 76
Album americano. Obras de Piston, Copland y otros. Meyer/Schub. RCA. 79
¡América! Varios. D. G. 70
Ancerl, Karel. Director. Obras de Dvorák, Brahms y otros. Tahra. 105
Bach: *Cantatas 201, 205, 213.* Kiehr, Scholl, Prégardien/Jacobs. H. Mundi. 78
- *Obras para órgano.* Vol. 3. Koopman. Teldec. 77
- *Obras para órgano.* Walcha. D. G. 70
- *Pasiones, oratorios.* Schreier. Philips. 68
- *Sonatas en trío.* King. Hyperion. 77
- *Sonatas para viola da gamba y clave.* Muller/Jansen. Adès. . .77
- *Suites para orquesta.* Alte Musik Berlin. H. Mundi. 77
- *Suites para chelo.* Meunier. Harmonic. 76

Bach, C. P. E.: *Conciertos para clave Wq. 4, 7, 12.* Spányi. Bis. 77
- *Sonatas para viola da gamba y clave.* Pandolfo/Alessandrini. Tactus. 105

Bach, J. C.: *Conciertos para órgano.* Gester. Accord. 78
Ballet, música de. Varios. D. G. .71
Barber: *Conciertos.* Takezawa y otros/Slatkin. RCA. 79
Bard: *Duquesa de Bal Tabarín.* Estela. Zafiro. 74
Bartók: *Mandarín. Concierto para orquesta.* Lombard. Auvidis. . .78
Baumann, Hermann. Trompista. Obras de Haydn, Danzi y Rosetti. Teldec. 73
Beck: *Sinfonías 3-5.* Schneider. CPO. 78
Beethoven: *Conciertos para piano 3, 4.* Larrocha/Chailly. Decca. 71 *Consagración de la casa. Leonora Prohaska.* McNair, Terfel/Abbado. D. G. 56
- *Cuartetos.* Italiano. Philips. . . .68
- *Egmont.* Vitali, Palacio/Bernart. Arkadia. 56
- *Leonora Prohaska. Opferlied y otras.* Rickenbacher. Koch Schwann. 56
- *Septimino.* **Mozart:** *Quinteto de clarinete.* Octeto de Viena. Decca. 71
- *Sinfonías 5, 7.* Ashkenazi. Decca. 71
- *Sonatas para piano 14, 21, 23.* Pletnev. Virgin. 79

Benedetti-Michelangeli, Arturo. Pianista. Obras de Liszt, Granados y otros. Arkadia. . .101
Berceuses. Varios. D. G. 70
Berg: *Concierto de violín. Suite lírica.* Krasner/Webern. Galimir. Continuum. 54
Berio: *Sinfonía.* Bichkov. Philips. 79
Berlioz: *Sinfonía fantástica.* Barenboim. Teldec. 80
Berwald: *Sinfonías.* Goodman. Hyperion. 80
Biber: *Batalla y otras.* Harnoncourt. Teldec. 73
Bloch: *Concierto para violín.* Guttman/Serebrier. CPO. . . .80
Boehm: *Cantos espirituales.* Zanetti/Muller. Harmonic. . .80
Brahms: *Danzas húngaras.* Weller. Decca. 71
- *Música de cámara.* Beaux Arts, Italiano, Grumiaux y otros. Philips. 68
- *Obras con clarinete.* Damiens/Rosamonde/Neveux. Accord. 81
- *Sonatas para viola y piano.* Verney/Angelich. H. Mundi. . .81

Brahms/Mendelssohn: *Conciertos para violín.* Sitkovetski/Marriner. Hänssler. 81
Britten: *Suites para chelo.* Cohen. London. 81
Bruckner: *Sinfonía 5.* **Strauss:** *Sinfonía doméstica.* Furtwängler. D. G. 70
- *Sinfonías.* Jochum. Tahra. . . .57

Busoni: *Cuartetos 1, 2.* Pellegrini. CPO. 82
Chaikovski: *Concierto para piano 1.* Postnikova/Rozhdestvenski. Decca. 71
- *Conciertos para piano 2, 3.* Jablonski/Dutoit. Decca. 82
- *Sinfonía 5.* Barenboim. Teldec.82

Chopin: *Conciertos para piano y otras.* Vásáry. D. G. 70
- *Valses.* Jablonski. Decca. . . .82

Clementi: *3 Sonatas para piano.* Czaja Sager. Hänssler. 83
Copland: *Sinfonías.* Slatkin. RCA.79
Corales. Obras de Bach y otros. Rilling. Hännsler. 105
Coro de monjes de Silos. *Pascua en Silos.* Jade. 104
Corrette: *Conciertos.* Cuillier. Adès. 83
Couperin: *Lecciones de tinieblas.* Deller/Dupré/Gabb. Vanguard.83
D'Albert: *Conciertos para piano.* Lane/Francis. Hyperion. 76
Danzas y Rapsodias. Varios. D. G. 70
Debussy: *Fauno. Mar. Nocturnos.* Ashkenazi. Decca. 71
D'Indy: *Sinfonía 2.* De Preist. Koch. 86
Dobles Conciertos de los hijos de Bach. Uttenbosch, Curtis. Teldec. 73
Donizetti: *Hija del regimiento.* Pagliughi, Valetti/Rossi. Fonit Cetra. 74
Dvorák: *Sinfonía 9.* Kondrashin. Decca. 71
- *Stabat Mater.* Danz, Taylor, Quasthoff/Rilling. Hänssler. . .83

Foerster: *Sinfonía 4.* Kubelik. Supraphon. 83
Franck: *Obras para órgano.* Alain. Erato. 84
- *Sinfonía en re menor.* **Lalo:** *Concierto para chelo.* García/García Nieto. Tecnodisco. . . .82

Fricsay, Ferenc. Director. Obras de Franck, Weber y otros. D. G. .70
- Música rusa. D. G. 70

Furtwängler, Wilhelm. Obras de Beethoven, Brahms y otros. Arkadia. 102
Giménez/Vives: *Gatita blanca.* **Chapí:** *Puñao de rosas.* Navarro. Zafiro. 74
Glinka: *Ruslan y Ludmila.* Petrov,



Firsova, Nelep/Kondrashin. Voci della Luna. 84
Greene: *Canciones.* Kirkby/Mortensen. Columns. . .84
Gregoriano, canto. Moragas. Discant. 106
- Tuilve. Jade. 104
- Blackley. L'Oiseau-Lyre. 104
- Vellard. Virgin y Harmonic. .104
Grieg: *Concierto para piano.* **Chopin:** *Concierto para piano1.* Mustonen/Blomstedt. Decca. .84
Grieg/Schumann: *Concierto para piano.* Bolet/Chailly. Decca. . .71
Grossmann: *Recopilación de motetes.* Helbich. CPO. 62
Haendel: *Dixit Dominus. Laudate pueri.* Cleobury. Decca. 71
- *Músicas acuática y fuegos artificiales.* Kubelik, Richter. D. G. 70
- *Oda para santa Cecilia.* Palmer, Rolfe Johnson/Harnoncourt. Teldec. 73
- *Resurrezione.* Massis, Smith, Maguire/Minkowski. Archiv. . 85
Harvey/Grey: *Conciertos para guitarra.* Williams/Daniel. Sony. 85
Haydn: *Canzonettas.* Griffett/Tracey. Teldec. 73
- *Cuartetos op. 33, 2, 3, 5.* Mosaïques. Astrée. 86
- *Tríos con piano.* Beaux Arts. Philips. 68
Heinichen: *Lamentaciones.* Georg, Weir, Nolte/Goebel. Archiv. . .62
Hindemith: *Trauermusik.* Guschlbauer. EMI. 86
Holzbauer: *Günther von Schwarzburg.* Schopper, Prégardien/Schneider. CPO. . .86
Humperdinck: *Hansel y Gretel.* Streich, Litz/Lehmann. D. G. . .71
Hurford, Peter. Organista. Obras de Bach y otros. Decca. 71
Ives: *3 Lugares y otras.* Zinman. Argo. 87
Janequin: *Canciones.* Fabre. Astrée. 87
Kagel: *Pasión según san Bach.* Kagel. Montaigne. 87
Kodály: *Hary Janos. Danzas de Galanta.* Y otros. Fricsay. D. G.70
Krenek: *Sinfonías 2, 3 y otras.* Ukigaya. CPO. 87
Lachenmann: *Piezas a solo.* Fels, Lachenmann y otros. Montaigne. 88
Lasso: *2 Misas.* Cleobury. Decca.88
Lecuona: *Cafetal.* Guerrero. Zafiro. 74
- *María la O.* Guerrero. Zafiro. .74
- *Obras para piano.* Vol. 2. Tirino/Bartos. Bis. 88
- *Rosa la china.* Guerrero. Zafiro. 74
Lehár: *Eva.* Kraus, Olaria. Zafiro. 74
- *Viuda alegre.* Kraus, Olaria. Zafiro. 74
Liadov: *Baba Yaga. Kikimora.* Y otros. Gergiev. D. G. 88
Liszt: *Obra para piano.* Vol. 37. Howard. Hyperion. 88
- *Via Crucis.* Savani, Mazzanti/Mazzucato. Studio. .89
Locke: *Consort of 4 parts.* Fretwork. Virgin. 89
Loewe: *Baladas.* Fiescher-Dieskau y otros. D. G. 70
Lortzing: *Zar y carpintero.* Neidlinger, Ludwig/Leitner. D. G. 71
Mahler: *Sinfonías 1, 5.* Kubelik. D. G. 70
- *Sinfonías 7, 10.* Svetlanov. H. Mundi. 64
- *Sinfonía 7.* Boulez. D. G. 65
Marschner: *Vampiro.* Farley, Egel/Neuhold. Fonit Cetra. . .89
Martin: *Música vocal y de cámara.* Negro, Bahr y otros. Bis. 89
Mascagni: *Cavalleria rusticana.* Rysanek, Domingo, Varnay/Santi. Legato. 89
Massenet: *Werther.* Domingo, Obraztsova, Auger/Chailly. D. G. 71
Matthews: *Sonata 4. Simetría rota.* Knussen. D. G. 90
Mendelssohn: *Concierto para violín y piano.* Keulen, Brautigam/Markiz. Bis. 90
- *Sinfonía 4. Hébridas.* Dohnányi. Decca. 71
- *Sinfonías 3-5.* Karajan/Maazel. D. G. 70
- *Sinfonías de cuerda 1, 4, 6, 7, 12.* Concerto Köln. Teldec. 90
Mercadante: *Bravo.* Parazzini, Johns/Ferro. Fonit Cetra. 90
- *Oracios y Curiacios.* Miricioiu, Michaels-Moore, Miles/Parry. Opera Rara. 90
Messiaen: *Obras para órgano.* Varios. Jade. 58
Milhaud: *Buey. Creación.* Milhaud. Studio. 91
- *Sinfonía 3 y otras.* Rozhdestvenski. Olympia. . .91
- *Sinfonías 10-12.* Francis. CPO. 91
Monteverdi: *Coronación de Popea.* McNair, Otter, Hachard/Gardiner. Archiv. . .91
Mosaico. Conciertos para piano de Ustvolskaia, Gubaidulina y otros. Lubimov/Schiff. Erato. 105
Mozart: *Bodas de Fígaro.* Della Casa, London, Tozzi/Leinsdorf. Decca. 72
- *Conciertos para piano 9, 20.* Pletnev. Virgin. 92
- *Concierto para piano 27. Sonatas.* **Schubert:** *Música para piano a 4 manos.* Gilels/Böhm. D. G. . .70
- *Don Giovanni.* Siepi, Nilsson, Price/Leinsdorf. Decca. 72
- *Misas K. 317, 337.* Cleobury. Decca. 71
- *Sinfonías.* Marriner, Krips. Philips. 68
- *Sinfonías 39, 40.* Dohnányi. Decca. 92
Münchinger. Karl. Director. Obras de Haendel, Bach y otros. Decca. 71
Músicas de España. Varios. D. G.70
Músicas para el cine. Varios. D. G. 70
Musorgski: *Cuadros.* Y otros. Dutoit. Decca. 71
Obrecht: *Misa «María Zart».* Phillips. Gimell. 92
Operetas. Obras de los Strauss, Lehár y otros. Gedda y otros. EMI. 73
Organo de la catedral de Barcelona. Torrent. Discant. .106
Organos históricos de Suiza. Varios. Hildenbrand. Teldec. .73
Pachelbel: *Canon.* Y otros. Varios. D. G. 70
Paisiello: *Don Quijote.* Barbacini, Peters, Praticó/Morandi. Nuova Era. 92
Palestrina: *Madrigales del libro I.* Alessandrini. Tactus. 105
- *3 Misas.* Vartolo. Bongiovanni. 93
Pavarotti, Luciano. Tenor. Varios. Decca. 103
Pettersson: *Sinfonías 5, 16.* Francis. CPO. 93
Piccinni: *Buona figliola.* Rinaldi, Benelli/Gelmetti. Fonit Cetra. .93
Pisador: Obras para canto y vihuela. Vicent/Mascuñano. Ars Viva. .93
Ponchielli: *Gioconda.* Milanov, Stefano, Warren/Previtali. Decca. 72
Poulenc: *Música de cámara.* Trío de Anches. Accord. 93
Prey, Hermann. Barítono. Lieder. EMI. 102
Puccini: *Bohème.* Scotto, Gobbi/Votto. D. G. 71
- *Bohème.* Cotrubas, Carreras/Prêtre. Legato. 94
Rachmaninov: *Canciones.* Hvorostovski/Arkadiev. Philips.94
- *Momentos.* Y otros. Guindin. H. Mundi. 94
Rameau: *Hipólito y Aricia.* Baker, Tear, Rogers/Lewis. Decca. . .94
Rimski-Korsakov: *Mozart y Salieri.* Reizen, Kozlovski/Samosud. Arlecchino. 94
- *Novia del zar.* Maksakova, Mijailov/Steinberg. Lys. 94
Rodrigo: *Concierto de Aranjuez. Fantasía.* Bonell/Dutoit. Decca.71
Rossini: *Barbero de Sevilla.* Capecchi, Monti, D'Angelo/Bartoletti. D. G. 71
Salas: *Villancicos.* Pérez. Jade. . .95
Scarlatti, A.: *Cantatas.* Alessandrini y Gatti. Tactus. 105
Schnabel: *Sonata. Piezas.* Koehlen. Montaigne. 95
Schnittke: *Sinfonía 1.* Rozhdestvenski. Chandos. . .95
Schubert: *Octeto.* Mozzafiato y Archibudelli. Sony. 97
-*Sinfonías 2, 3, 5.* Brüggen. Philips. 96
- *Sonata D. 845. Piezas D. 946.* Staier. Teldec. 96
- *Viaje de invierno.* Holzmair/Cooper. Philips. 96
Schumann: *Quinteto con piano y otras.* Honingh y otros. Vanguard. 96
Sibelius: *Karelia, Oceánides y otras.* Järvi. D. G. 97
- *Sinfonía 5. En Saga.* Vänskä. Bis. 55
- *Sinfonías.* Abravanel. Vanguard. 96
Silvestrov: *Sinfonía 2.* Rudin. Olympia. 97
Smetana: *Mi patria.* Kubelik. Supraphon. 97
Soler: *Conciertos para dos teclados.* Torrent/Cortada. Discant. . .106
Sonatas barrocas para chelo y orquesta. García/García Nieto. Tecnodisco. 82
Sonatas para tecla. Cortada. Discant. 106
Sorozábal: *Katiuska.* Penagos, Ausensi/Sorozábal. Zafiro. . .74
- *La del manojo de rosas.* Penagos, Ausensi/Sorozábal. Zafiro. 74
Souzay, Gérard. Barítono. Lieder. Philips. 102
Stamitz: *Tríos para orquesta.* Musica Æterna Bratislava. Arion. 98
Stern, Isaac. Violinista. Sonatas de Beethoven, Brahms y otros. Sony. 60
Strauss: *Till. Zaratustra.* Ashkenazi. Decca. 71
Stravinski: Apolo. **Schoenberg:** *Noche transfigurada.* Ozawa. Philips. 98
- *Consagración. Perséfone.* Nagano. Virgin. 66
- *Pájaro de fuego. Consagración primavera.* Dorati. Decca. . .71
Tavener: *Thanaton. Teofanía.* Hickox. Chandos. 98
Telemann: *Música para oboe.* Ponseele y otros. Accent. . .98
- *Oberturas y conciertos.* Mendoze. P. Verany. 99
- *Pimpinone.* Nimsgern, Spreckelsen/Hirsch. Teldec. .73
Terfel, Bryn. Bajo. Arias de Mozart, Rossini y otros. D. G. 103
Tishchenko: *Cuartetos 1, 4.* Olympia. 99
Turina: *Cuentos de España.* Conti. Koch. 99
Verdi: *Aida.* Norman, Cossotto, Aliberti/Sanzogno. Phoenix .99
- *Ballo in maschera.* Bergonzi, Gencer, Zanasi/Fabritiis. Arkadia. 100
- *Ballo in maschera.* Leech, Chernov, Crider/Rizzi. Teldec. 99
- *Batalla de Legnano.* Panerai, Mancini/Previtali. Fonit Cetra. 74
- *Ernani.* Lamberti, Miller, Kováts/Gardelli. Philips. . .100
- *Ernani.* Taddei,Mancini/Previtali. Fonit Cetra. 74
- *Forza del destino.* Milanov, Stefano, Warren/Previtali. Decca. 72
- *Giorno di regno.* Paglighi, Oncina/Simonetto. Fonit Cetra. 74
- *Lombardi alla prima crociata.* Vitale, Gallo/Wolf-Ferrari. Fonit Cetra. 74
- *Oberturas.* Chailly. Decca. . .71
Vivaldi: *Conciertos.* Spinosi. P. Verany. 100
- *Estaciones.* Gulli/Chailly. Decca. 71
- *Estaciones.* (versión flautas). Verbruggen/Flanders. H. Mundi. 101
- *Glorias.* Guest. Decca. 71
Vives: *Doña Francisquita.* Kraus, Olaria. Pérez/Montorio. Zafiro.74
Wolff, Albert. Director. Música francesa. Timpani. 103
Xenakis: *Pléyades.* Percusionistas de Estrasburgo. H. Mundi. .101
Zelenka: *Sonatas en trío.* Solistas Cámara Europa. Claves. . .101

Entre pitos y flautas

EL METAMELODRAMA

Siempre me impresionó de *Capriccio*, la última ópera de Richard Strauss que oigo en el último disco de Te Kanawa, un hecho curioso y hasta anacrónico: mientras Europa se desangraba en la terrible peripecia de la segunda gran guerra, el compositor bávaro se enzarzaba en sutiles disquisiciones sobre la eterna dialéctica entre música y palabra. De hecho, el asunto provenía de una sugerencia de Stefan Zweig –¿quién se acuerda ya de sus bien trabados relatos y ensayos?– a su vez entusiasmado con la piececilla del abate Casti *Prima la musica e poi le parole*, la que con música de Salieri hizo pareja con *Der Schauspieldirektor* de Stephanie jr.-Mozart en la fiesta organizada en Schönbrunn el 7 de febrero de 1786. La cuestión, en realidad, llevaba ya un par de siglos debatiéndose y estaba dando, durante todo el siglo XVIII, mucho juego teatral.

¿Por qué no, si este perro mundo no es más que teatro, el gran teatro del mundo? ¿Y en qué espejo más cercano inspirarse, si del teatro musical hablamos, que en los problemas de la cocina operística? Teatro dentro del teatro, teatro musical en deliciosas caricaturas de los problemas de cantantes y empresarios, de compositores y libretistas, de música y/o palabras...

Unas pocas horas en Milán, para discutir con Guido Salvetti y otros ilustres profesores de Conservatorios los conflictos, allí también esperpénticos, del grado superior de la música, me permiten recuperar libros italianos que aquí apenas nos llegan. Por ejemplo, la recopilación de Francesca Savoia de siete textos fundamentales de metamelodramas, desde *La Dirindina* de Gigli a la que puso música Domenico Scarlatti (1715), hasta *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* de Gaetano Donizetti (1827). En medio, Metastasio, Goldoni, Calzabigi, Bertati y, por supuesto, Casti. Todos reflexionando sobre el asunto, con gracejo y agudeza.

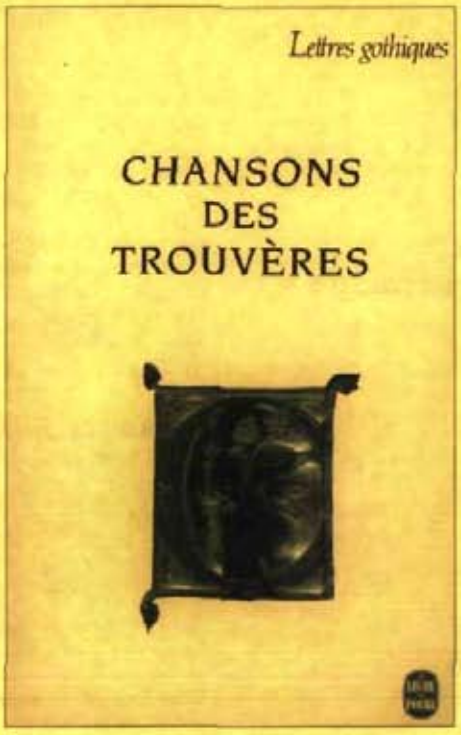
Me hago el firme propósito de hacer una recopilación parecida de piezas españolas. Quizás no tan ilustres, en todo caso más tardías, pero probablemente no menos divertidas. Y antes de llegar a *El dúo de la Africana*, ¿por qué no empezar por *El estreno de una artista*, zarzuela en un acto de Don Ventura de la Vega con letra de Gaztambide, y cuya tiple canta una cavatina andaluza (*Ausente de tu orilla, Guadalquivir*) de las que quitan el hipo? Como dicen en mi pueblo, a ver si me vaga un poco.

Antonio Gallego

LOS TROVEROS FRANCESES

Primero fueron los trovadores provenzales en el siglo XII y luego, en los siglos siguientes, la feliz contaminación de prácticamente toda la Europa culta: los galaico-portugueses, los catalanes, los minnesinger germánicos... y, naturalmente, los troveros franceses en lengua d'oil, es decir, en antiguo francés: la canción monódica profana. Toda Europa se pone a cantar. «Chanter m'estuet», necesito cantar.

Pero el repertorio de los troveros franceses del norte era aún poco conocido, tal vez aplastado por el prestigio de los occitanos. Es lo que vinieron a solucionar Rosenberg, profesor de literatura francesa, y Tischler, profesor de musicología, ambos en Indiana, con su edición crítica de una amplia antología, de más de doscientos poemas líricos, publicada en Bloomington: Indiana University Press y Londres: Faber and Faber en 1981. La misma que, con algunas correcciones, aparece ahora en Francia con una mejora fundamental: todos los textos medievales aparecen aquí con su traducción al francés moderno en utilísima edición bilingüe, y gran parte de ellos con su correspondiente melodía. No estaría mal que algún editor español nos ofreciera la versión castellana; nos conformaríamos con una digna traducción literal, aunque, ya puestos, podríamos imaginar la de Luis Alberto de Cuenca, que tan bien conoce estos mundos. Ahí queda la sugerencia.



Porque se trata de un libro serio, aunque musicalmente discutible (como Dios manda), dirigido a un público mucho más amplio que el de los meros especialistas, tanto filólogos como musicólogos. A éstos no se les ahorran las fuentes ni las fatigosas notas y correspondencias (las cien páginas finales). Pero el grueso del libro tiene un destino menos erudito, aquí propiciado por la sencilla edición de bolsillo.

Un capítulo fundamental de la lírica europea, desde Chrétien de Troyes a Adam de la Halle, despliega sus cantos de innumerables matices: bailetes, albas, pastorales, estampidas, canciones de cruzada, satíricas, piadosas, amorosas de despedida o de reencuentro, rondeles y plantos fúnebres, disputas, debates, juegos partidos y hasta canciones históricas... Buena ocasión para la comparanza con sus ilustres antepasados del Languedoc o con sus descendientes no menos ilustres. Aquí está ya inventado casi todo.

A.G.

SAMUEL N. ROSENBERG Y HANS TISCHLER EN COLABORACION CON M.G. GROSSEL: *Chansons des Trouvères. Chanter m'estuet.* **Le livre de poche, Col. Lettres gothiques. París, 1995. 1088 p.**

Sanzkonzert S.L.

Presenta la relación de conjuntos y artistas de su temporada octubre 1996 - junio 1997

OCTUBRE 1996

Orquesta Filarmónica Janacek de Ostrava

Director: Peter Vronsky
Solistas: Jiri Hanousek, violonchelo
Eliska Gazdova, piano
Bohuslav Pavlik, viola

Num. 1
«El sombrero de Tres Picos» — M. de Falla
Concierto para violonchelo y orquesta — E. Elgar
o Concierto nº 4 piano y orquesta — L.v. Beethoven
Sinfonía nº 9 D. Shostakovich
Num. 2
Scherzo fantastique Nº 1 — J. Suk
Concierto para piano y orquesta Nº 1 — F. Chopin
«Don Quijote» — R. Strauss

Fechas: 13 al 31 Octubre de 1996

NOVIEMBRE

Orquesta de Cámara de San Petersburgo

Director: Edward Serov

Num 1
Tres piezas de la Suite Lírica — A. Berg
La Noche Transfigurada — A. Schoenberg
Danzas Rumanas — B. Bartók
Serenata en Do mayor Op. 48 — P.I. Chaikovski
Num. 2
El Nudo Gordiano, Suite nº 2 — H. Purcell
Suite para orquesta de cuerdas — A. Corelli
Concierto para 4 violines — A. Vivaldi
Divertimento KV 136 — W.A. Mozart
Suite de Ballet «Apolo y las Musas» (1928) — I. Stravinski
Concierto en Re (1948) — I. Stravinski

Fechas: 6 al 19 Noviembre de 1996

Cuarteto Janácek

Num. 1
Cuarteto en Re mayor Op. 76, nº 5 — J. Haydn
Cuarteto en Re menor nº 9 Op. 34 B 75 — A. Dvorák
Cuarteto nº 2 «Cartas Intimas» — L. Janácek
Num. 2
Cuarteto en Sol menor Op. 10 — C. Debussy
Cuarteto nº 1 — L. Janácek
Cuarteto en Fa mayor Op. 96 «Americano» — A. Dvorák

Fechas: 20 de Noviembre al 4 de Diciembre de 1996

DICIEMBRE

Orquesta de Cámara de Varsovia

Director: Marek Sewen
Solista: Marek Marczyk, viola

Num. 1
Sinfonía — C.W. Gluck
Concerto Polacco en Sol — G.P. Telemann
Sinfonía — A. Haczewski
Concierto para viola en Do menor — J.C. Bach
Divertimento M. Radziwill
Introducción y Allegro — E. Elgar
Num. 2
Cuatro melodías americanas juveniles — S. Adler
Tres piezas para cuerdas — E. Grieg
Suite — D. Shostakovich
Sinfonía — D. Bortnianski
Serenata cuerdas — M. Sewen

Fechas: 8 al 21 de Diciembre

ENERO 1997

Budapest Strings (orquesta de cámara)

Director-Solista: Béla Banfalvi

Num. 1
Chacona en Sol menor — H. Purcell
Quinteto Concertante Op. 88 — J. Haydn
Sinfonía nº 10 en Si bemol menor — F. Mendelssohn
Nocturno Op. 14 — A. Dvorák
Serenata para cuerdas Op. 22 — A. Dvorák
Num. 2
Concierto Grosso Op. 6, nº 4 — G.F. Haendel
Concierto para violín en La menor — J.S. Bach
Concierto de Brandemburgo nº 3 — J.S. Bach
Danzas Rumanas — B. Bartók
Divertimento — B. Bartók

Fechas: 11 al 25 de Enero de 1997

Orquesta Sinfónica de la Radio-Televisión de Moscú

Director: Alexander G. Michailov
Solista: Klaus-Peter Hahn, violonchelo

Num. 1
Obertura de la ópera «Nabucco» — G. Verdi
Concierto para violonchelo y orquesta — C. Saint-Saëns
Sinfonía nº 4 P.I. Chaikovski
Num. 2
Obertura de la ópera «Raimond» — A. Thomas
Concierto para violonchelo y orquesta — A. Dvorak
Sinfonía nº 2 en Mi menor — S. Rachmaninov

Fechas: 27 de Enero al 9 de Febrero

FEBRERO

Swing Band de Félix Slovacek (Praga)

Programas: Swing y Jazz Tradicional

Fechas: 10 al 28 de Febrero

Orquesta de Cámara de Munich

Director-Solista: Christoph Poppen
Solista: Hariolf Schlichtig, viola

Num. 1
Adagio y Fuga — W.A. Mozart
Música Matinal (Trauermusik) — P. Hindemith
Preludio y Fuga — B. Britten
Lachrymae Op. 48 para viola y cuerdas — B. Britten
Sinfonia Nº 4 para cuerdas — K. Hartmann
Num. 2
Preludio y Fuga — B. Britten
Divertimento KV 138 — W.A. Mozart
Concierto para viola y cuerdas — J. C. Bach
Serenata para cuerdas — P.I. Chaikovski

Fechas: 4 al 16 de Febrero

MARZO

Leónidas Lipovetsky, Pianista (Estados Unidos)

Num. 1
Sonata en Re mayor, KV 311 — W.A. Mozart
Sonata en Fa menor «Appassionata» — L.v. Beethoven
Seis Consolaciones — F. Liszt
Polonesa en Do menor Op. 40, nº 2 — F. Chopin
Nocturno en Mi mayor Op. 62, nº 2 — F. Chopin
Sonata nº 2 en Re menor Op. 14 — S. Prokofiev
Num. 2
Andante con variaciones en Fa menor — J. Haydn
Sonata en Do menor Op. 111 nº 32 — L.v. Beethoven
Veinte Visiones Fugitivas, Op. 22 — S. Prokofiev
Carnaval de Viena — R. Schumann

Fechas: 6 al 22 de Marzo de 1997

Orquesta y Coros de Bonn

Director: Heribert Beissel

Num. 1
Cantata «Christ lag in Todesbanden» Nr. 4 — J.S. Bach
Cantata «Ich hatte viel Bekummernis» — J.S. Bach
Motete «Ave Verum» — W.A. Mozart
Vísperas Solemnes — W.A. Mozart
Num. 2
Kyrie en Re menor KV 341 — W.A. Mozart
Motete «Ave Verum» — W.A. Mozart
Vísperas Solemnes — W.A. Mozart
Dettingen Te Deum — G.F. Haendel

Fechas: 9 al 22 de Marzo

ABRIL

Cuarteto Arriaga (Bélgica)

Num. 1
Cuarteto en Re menor Kv 421 — W.A. Mozart
Cuarteto en La mayor nº 2 — J.C. Arriaga
Cuarteto nº 2 en Mi menor — F. Mendelssohn
Num. 2
Cuarteto en Si bemol mayor op. 1 — J. Haydn
Cuarteto en Mi bemol mayor nº 3 — J.C. Arriaga
Cuarteto en La menor nº 13 «Rosamunda» — F. Schubert

Fechas: Del 1 al 10 de Abril

Ballet Teatro de San Petersburgo de Boris Eifman

Num. 1
«Los Hermanos Karamazov»
Música: Rachmaninov, Wagner, Mousorgski
Coreografía: B. Eifman
Libreto: F. Dostoievski
Num. 2
«Don Quijote» — L. Minkus

Fechas: 24 de Abril al 11 de Mayo

Orquesta Clásica dell'Aquila (37 músicos-Italia)

Director: André Bernard
Solista: Hu Kun, violinista

Num. 1
Sinfonía nº 39 — W.A. Mozart
Concierto de violín nº 4 Kv 218 — W.A. Mozart
Sinfonía en Re mayor — L. Cherubini
Num. 2
Obertura nº 85 — J. Haydn
Concierto en Do mayor Hob. VII — J. Haydn
Sinfonía nº 2 en Mi bemol mayor — C. Gounod
o Sinfonía nº 1 en Do mayor — G. Bizet

Fechas: 20 al 30 de Abril

MAYO

Orquesta Sinfónica de Kyoto (Japón)

Director: Michiyoshi Inoue

Num. 1
Concierto para violín y orquesta en mi menor Op. 64 — F. Mendelssohn
Sinfonía nº 11 — D. Shostakovich
Num. 2
«A flock descends into the pentagonal garden» — T. Takemitsu
Concierto para violín y orquesta en mi menor Op. 64 — F. Mendelssohn
Nocturnos (Nuages et fêtes) — C. Debussy
Suite «El pájaro de fuego» — I. Stravinski

Fechas: 7 al 12 de Mayo

Orquesta Nacional de la Radio Búlgara

Director: Milen Natchev
Solista: Biliana Voutchkova, violín

Num. 1
El Aprendiz de Brujo — P. Dukas
Concierto para violín y orquesta en Re — J. Brahms
Sinfonía Fantástica — H. Berlioz
Num. 2
Obertura de la ópera «Guillermo Tell» — G. Rossini
Concierto para violín nº 5 en La mayor Op. 219 — W.A. Mozart
Sinfonía nº 5 — F. Schubert

Fechas: 18 al 31 de Mayo

Opera de Cámara de Varsovia

«La Cenerentola» — G. Rossini
2º título a confirmar

Fechas: 18 de Mayo al 8 de Junio

Sanzkonzert

Pau Claris, 113, 1º-2ª. 08009 Barcelona. Telf: 487 38 33. Fax: 487 78 92.

MUJERES COMPOSITORAS

El aficionado a curiosear en librerías ha observado cómo, desde hace algún tiempo, han empezado a surgir biografías y estudios consagrados a la historia de las mujeres. Las escritoras, sobre todo, se han beneficiado de esta corriente que, partiendo de textos clásicos (*El segundo sexo* de la Beauvoir, o *Una habitación propia* de Virginia Woolf) ha querido reivindicar la memoria de las mujeres y su aportación al mundo del arte.

La música parecía, en cambio, terreno vedado para la creación artística femenina, a pesar de que, en un pasado muy poco lejano, toda señorita un poco instruida recibía instrucción musical desde su más tierna infancia. Incluso ahora conocemos mujeres que destacan en el campo de la interpretación, que dirigen compañías de ópera y ballet, que son directoras de conservatorios, pero ¿ha oído alguien hablar de una mujer compositora?



A paliar esta carencia, pues ha habido, y hay, compositoras, y no sólo para instrumentos solistas, sino que ha habido mujeres que escribieron obras para teatro, y para grandes masas corales e instrumentales, se dirigen al lector dos libros. El de Patricia Adkins, *Las mujeres en la música*, presenta, en primer lugar un panorama de la música escrita por mujeres desde la prehistoria hasta nuestros días, centrándose, después, en estudiar las figuras más destacadas. *The new Grove Dictionary of Women Composers*, con la calidad que caracteriza a su archifamosa enciclopedia, es un diccionario que recoge alrededor de 900 compositoras significativas.

El libro de Adkins es una especie de listado exhaustivo de nombres. Como señala en la Introducción, ha pretendido un libro esquemático que ofreciera un panorama de síntesis de las mujeres compositoras y de los ambientes en que se formaron. Su pretensión es la de servir de base a futuros estudios sobre el tema. Señala que descubrió que las pocas mujeres que aparecen en las enciclopedias musicales son las esposas o hijas de músicos, algunas nobles y religiosas, y las intérpretes. Sin embargo, una de las conclusiones del libro es que desde el siglo XVII, hubo mujeres que no procedían de familias de músicos, ni tampoco eran nobles, y que quisieron dedicarse a la composición.



Clara Wieck Schumann



Nadia Boulanger

El lector español se encontrará en este libro con un apéndice, elaborado por María Luisa Ozaita, sobre compositoras españolas de los siglos XIX y XX, que resulta muy útil aunque deja con ganas de más información sobre el tema.

Y ya si se quiere profundizar en una autora concreta, es recomendable ir al *Grove*. Las impresionantes listas de obras de Lily Boulanger o Germaine Tailleferre aguzan nuestra curiosidad y nos hacen desear saber cómo suenan. Y al fin y al cabo, este es el último propósito de estos libros: el de hacer oír de nuevo la música escrita por mujeres. Por estas mujeres *ventaneras*, como dijo Carmen Martín Gaite, con una intuición más poética que retórica, sobre el significado que los espacios interiores pueden aportar como espoleta de fantasía –y, por ende, de creación– a la mujer recluida en ellos y que, de repente, decide asomarse a la ventana, al mundo.

En todo caso, la buena música, como la buena literatura, o la buena pintura, si es buena –y tiene la oportunidad de demostrarlo– sabrá defenderse.

Hertha Gallego de Torres

PATRICIA ADKINS CHITI: *Las mujeres en la música*. **Alianza Música, Alianza Editorial, Madrid, 1995.**

JULIE ANNE SADIE AND RHIAN SAMUEL: *The New Grove Dictionary of Women Composers*. **MacMillan Press Limited. Londres, 1995.**

CONCIERTOS

BARCELONA

12-VI: Sinfónica del Gran Teatro del Liceo. José Collado. Cheryl Studer, soprano. Verdi, Bellini, Wagner. (Palau).
17: Lluis Claret, chelo. Garrido, Guinjoan, Sardà. (Nick Havanna).
19: Sinfónica de Santa Cecilia. Myung-Whun Chung. Programa por determinar. (Consulado de Italia. Palau).

CORDOBA

Orquesta de Córdoba

20-VI: Leo Brower. Bach, Vivaldi.
30: Leo Brower. Eugenio Tobalina, guitarra. Villa Rojo, De Carlos, Lalo.

EUSKADI

Sinfónica de Euskadi

13-VI: Hans Graf. Wagner. (Pamplona; 14: Vitoria; 17: Bilbao; **18,19:** San Sebastián).

MADRID

8-VI: Ivo Pogorelich, piano. Musorgski, Chopin. (Grandes Intérpretes Scherzo. Auditorio Nacional).
11: Grupo Orfeo. Alandia, Becerra, Nunes. (Casa de América).
13: Hilliard Ensemble. Canciones y cuentos. (Ciclo de Cámara, Polifonía y Organo. A. N.).
16: Espectículo Multimedia. Polonio. (Centro de Arte Reina Sofía).
18: Cuarteto de Tokio. Alicia de Larrocha, piano. Mendelssohn, Schubert, Schumann. (Grandes Intérpretes Scherzo. A. N.).
19: Cuarteto de Tokio. Mozart, Ravel, Smetana. (Liceo de Cámara. A. N.).
21: Vladimir Ashkenazi, piano. Beethoven, Chopin. (Grandes Intérpretes Scherzo. A. N.).

MALAGA

Orquesta Ciudad de Málaga

21,22-VI: Coro de la Opera de Málaga. Odón Alonso. Orán, Bladin, Lika. Haydn, *La Creación.*

OVIEDO

Sinfónica de Asturias

13-VI: Maximiano Valdés. Alfredo Perl, piano; María Bayo, soprano. Beethoven, Mahler.

AMSTERDAM

Concertgebouw

15-VI: Ensemble Modern. Hans Zender. Saariaho, Webern.
18,19,23: Filarmónica de Holanda. Vasili Sinaiski. Kim Kashkashian, viola. Kancheli, Shostakovich.
1-VII: Cuarteto Kronos. Programa por determinar.

LONDRES

Barbican Centre

4-VI: Real Filarmónica. Daniele Gatti. Ravel, Hindemith, Brahms.
5: Orquesta Philharmonia. Evgueni Svetlanov. Evgueni Kissin, piano. Rachmaninov, Stravinski.
6: Sinfónica de Londres. André Previn. Matthews, Gershwin, Dvorák.
7: Real Filarmónica. Valeri Gergiev. Yuri Bashmet, viola. Debussy, A. Chaikovski, Prokofiev.
8: The King's Consort. Robert King. Haendel, Bach, Rameau.
11: Sinfónica de Londres. André Previn. Gil Shaham, violin. Maw, Mozart, Dvorák.
13: Sinfónica de Londres. André Previn. Kiri Te Kanawa, soprano. Haydn, Mozart, Strauss.
18: Grupo de Cámara de la Sinfónica de Londres. André Previn, piano. Mozart, Beethoven, Mendelssohn.
26,28,30: Sinfónica de Londres. John Williams. Williams, *Música cinematográfica.*

The South Bank Centre

9-VI: Orquesta Philharmonia. James MacMillan. Gubaidulina. / Djansug *Kakhidze. Gidon Kremer, violin.* Rimski-Korsakov, Chaikovski, Kancheli.
13: Anner Bylsma, chelo, Bach, Gabrielli, Duport.
25: Orquesta Philharmonia. Kurt Sanderling. Maria João Pires, piano. Chopin, Schubert.
26: Murray Perahia, piano. Haendel, Scarlatti, Schumann, Chopin.
27: Orquesta Philharmonia. Kurt Sanderling. Mitsuko Uchida, piano. Mozart, Bruckner.
30: Orquesta Philharmonia. Kurt Sanderling. Alfred Brendel, piano. Schumann, Beethoven.
- London Sinfonietta. Markus Stenz. Lindberg, Goebbels.

MUNICH

19,22,23,24-VI: Semion Bichkov. Katia y Marielle Labèque, pianos. Mozart, Shostakovich.
1,2,3,4-VII: Gerd Albrecht. Lindsey, Behle, Sadé, Schmidt. Henze, *Die Bassariden* (versión de concierto).

PARIS

11-VI: Orquesta de los Campos Elíseos. La Chapelle Royale. Collegium Vocale de Gante. Philippe Herreweghe. Mannion, Finley. Brahms, *Requiem alemán.* (Teatro de los Campos Elíseos).
13: Coro y Orquesta Nacional de Francia. Charles Dutoit. Yo Yo Ma, chelo. Benackova, Mihcheva, Kaludov, Anisimov. Chen, Janácek. (T. C. E.).
18: Cecilia Gasdia, soprano; Bruno Canino, piano. Ravel, Dupurc, Massenet. (T. C. E.).
20: Orquesta Nacional de Francia. Charles Dutoit. Leonard Slatkin. Smetana, Husa, Dvorák. (T. C. E.).
25: Orquesta Nacional de Francia. Yuri Temirkanov. Shostakovich, *Séptima.* (T. C. E.).
28: Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Simon Rattle. Tippett, Haydn, Shostakovich. (Châtelet).

ROMA

Academia de Santa Cecilia

9,10,11-VI: Carlo Maria Giulini. Evgueni Kissin, piano. Schumann.
15: Myung Whun Chung. Berio, Mahler.

FESTIVALES

GRANADA

21-VI: Sinfónica de Madrid. Antoni Ros Marbá. Claudio Martínez Mehner, piano. Castro, Falla, Beethoven. (Palacio Carlos V).
22: Discantus. Brigitte Lesne. *Codex Calixtinus.* (Catedral).
- Adalberto Martínez, órgano. Aguilera, Bruna, Widor. (Catedral).
RETABLO DE MAESE PEDRO (Falla). Mariscal. García Valdés. Orquesta Ciudad de Granada. Encinar. Obras de Gerhard y Falla. **22-VI.** (Palacio Carlos V).
23: Discantus. Brigitte Lesne. *Codex Calixtinus.* (Monasterio de san Jerónimo).
- Ballet de Cristina Hoyos. *Gaminos andaluces.* (Jardines del Generalife).
ATLANTIDA (Falla-E. Halffter). Fura dels Baus. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Coro de Valencia. Coro de la Presentación de Granada. Pons. Lanza. **23,24,26,27-VI.** (Plaza de las Pasiegas).
23, 28: María Aragón, mezzo; Fernando Turina, piano. Nin, Bautista Mompou. (Hotel Alhambra Palace).
24: *Gabriel Estarellas, guitarra.* Barrios, Turina, Falla. (Patio de los Arrayanes).
25: Orquesta Nacional de España. Miguel Angel Gómez Martínez. Glinka, Falla, Beethoven. (Palacio Carlos V).
- Belén Maya, baile. (Patio del Ayuntamiento).
26: Orquesta Nacional de España. Miguel Angel Gómez Martínez. Pascal Rogé, piano. Falla, Coria, Ravel. (Palacio Carlos V).
27: Victoria de los Angeles, soprano; Albert Guinovart, piano. Solistas de la OCG. Falla. (Patio de los Arrayanes).
28: Sinfónica de la ORF de Viena. Arturo Tamayo. Falla, Olavide, Gerhard, Debussy. (Palacio Carlos V).
- Carmen Linares, cante. (Patio del Ayuntamiento).
29: The Sixteen. Harry Christophers. Bruckner, Poulenc, Falla, Stravinski. (Catedral).
- Adolfo Gutiérrez Viejo, órgano. Cabezón, Castillo, Lidón. (Catedral).
- Sinfónica de la ORF de Viena. Arturo Tamayo. Webern, Hidalgo, Mahler. (Palacio Carlos V).
30: The Sixteen. Harry Christophers. Lotti, Palestrina, Victoria, Guerrero. (Monasterio de san Jerónimo).
- José Antonio y los Ballets Españoles. (Jardines del Generalife).
- Dmitri Bashkirov, piano. Bach, Beethoven, Schumann. (Hospital Real).
30, 5-VII: Marina Rodríguez, mezzo; Jesús Debón, piano. Glinka, Falla, Turina. (Hotel Alhambra Palace).
1-VII: Conjunto del Instituto Superior de Música de Túnez. Mahmoud Guettat. Música andalusí. (Patio de los Arrayanes).
- Carles Santos, piano. Grieg, Poulenc, Malipiero, R. Halffter. (Hospital Real).
2: Fiesta de la música. (Patios y claustros de Granada).
- EL AMOR BRUJO (Falla). Martín. Mejías. Cuerpo de baile de El Albaicín. (Jardines del Generalife).
3: Ilan Rogoff, piano. Chopin. (Hospital Real).
4: Joaquín Achúcarro, piano. Falla, Ravel. (Hospital Real).
- Ballet de la Opera de Niza. (Jardines del Generalife).
5: Orquesta Ciudad de Granada. Voces de Granada. Josep Pons. María Orán, soprano. Falla, Castillo. (Palacio Carlos V).
- Rafael Riqueni, guitarra. (Patio del Ayuntamiento).
6: *Coro Bizantino del Arzobispado de Nicosia.* (Catedral).
- Ballet de la Opera de Niza. (Jardines del Generalife).
7: Coro de Cámara de la Comunidad de Madrid. Miguel Groba. Falla, Ravel. Schmitt. (Monasterio de san Jerónimo).
- Sinfónica de Madrid. Rafael Frühbeck. Mabel Perebstein, mezzo. Falla, Wagner, Stravinski. (Palacio Carlos V).

MADRID

Festival Mozart

11-VI: András Schiff, piano. Mozart, Schubert. (Auditorio Nacional).
13: Camerata Académica de Salzburgo. Alexander Janiczek. András Schiff, piano. Beethoven, Mozart. (A. N.).
19: Sinfónica de Galicia. Coro de la Comunidad de Madrid. Víctor Pablo Pérez. Rolfe Johnson, Murray, Bradley, Schuman, Arruabarrena, Zapater. Mozart, *La clemenza di Tito* (versión de concierto). (A. N.).
LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Silva. Vick. Pertusi, Norberg-Schulz, Shimell, Ragutzu. **20,22,24-VI.** (Teatro de la Zarzuela).
23: Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid. Peter Maag. Mozart, *Requiem.* (Iglesia de San Jerónimo el Real).
29: Joven Orquesta Nacional de España. Antoni Ros Marbá. Christian Zacharias, piano. Ana Rodrigo, soprano; Kurt Streit, tenor. *Mozart en Praga.* (A. N.).
2-VII: Cuarteto Alban Berg. Mozart. (A. N.).
3,4,5: Cuarteto Sine Nomine. Cristina Bruno, piano; Almudena Cano, piano; Joan Enric Lluna, clarinete. Arriaga, Haydn, Mozart. (A. N.).

AMSTERDAM

21/26-VI: Varios. Retrospectiva Boulez.
26,28: Orquesta Revolucionaria y Romántica. Coro Monteverdi. John Eliot Gardiner. Oelze, Hawlata, Martinpelto, Muff. Beethoven, *Leonora* (semiescenificada).
27: Orquesta Revolucionaria y Romántica. Coro Monteverdi. John Eliot Gardiner. Beethoven, *Misa solemne.*
30: Coro y Orquesta Filarmónica de la Radio de Holanda. Peter Eötvös. Berio, *Allelujah II.*

REAUNE

28: Les Arts Florissants. William Christie. Gens, Agnew, Petibon, Naouri. Haendel, *Acis y Galatea* (versión de concierto).
29: Les Arts Florissants. William Christie. Daneman, Petibon. Couperin, *Leçons de ténèbres.*
5-VII: Huelgas Ensemble. Paul van Nevel. Polifonía renacentista.
6: Capella Reial de Catalunya. Hespèrion XX. Jordi Savall. Figueras, Arruabarrena. Músicas catalanas ss. XV-XVI.
7: Concerto Italiano. Rinaldo Alessandrini. Monteverdi.

DROTTNINGHOLM

TOM JONES (Philidor). McGegan. Cox. Fedderly, Howarth, Archibald, Walker. **7,9-VII.**

GLYNDEBOURNE

COSI FAN TUTTE (Mozart). Welser-Möst. Nunn. Filarmónica de Londres. Watson, Graham, Ainsley, Gardner. **11,16,19,22,29-VI. 4,6,9-VII.**
THEODORA (Haendel). Christie. Sellars. Orquesta Age of Enlightenment. Hunt, Croft, Daniels, Olsen. **12,15,17,21-VI.**
EVGENI ONEGIN (Chaikovski). Rozhdestvenski. Vick. Filarmónica de Londres. Connolly, Filatova, Prokina, Winter. **14,24,30-VI. 5,8-VII.**
ARABELLA (Strauss). Bernet. Cox. Filarmónica de Londres. Dam-Jensen, Howells, McCulloch, Pieczonka. **23,28-VI. 1,7-VII.**

MUNICH

Bayerische Staatsoper

SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Luisi. Albery. Gavanelli, Roocroft, Rootering, Opie. **2,5-VII.**
ANNA BOLENA (Donizetti). Luisi. Miller. Gruberova, Scandiuzzi, Bros, Salvan. **5-VII.**
TANNHÄUSER (Wagner). Thielemann. Alden. Rootering, Kollo, Secunde, Schnaut. **6-VII.**
AIDA (Verdi). R. Abbado. Pountney. Studer, Meier, Ellero d'Artegna, Hale. **9-VII.**
IDOMENEO (Mozart). Schneider. Homoki. Winbergh, Trost, Evans, Nielsen. **10-VII.**

VERONA

CARMEN (Bizet). Oren. Zeffirelli. Esperian, Ferrarini, Graves, Shicoff. **5-VII.**
NABUCCO (Verdi). Arena. Attendoli. Burchuladze, Casolla, Colombara, Pons. **7-VII.**

VIENA

Musikverein

12-VI: Sinfónica de la ORF. Coro de Conciertos de Viena. Dennis Russell Davies. Beethoven, Zemlinsky, Schwertsik.
13: Real Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Riccardo Chailly. Frank Peter Zimmermann, violin. Berg, Bruckner.
14: Marjana Lipovsek, mezzo; Charles Spencer, piano. Wolf, Brahms, Marx.
15,16: Coro Arnold Schoenberg. Concentus musicus Wien. Nikolaus Harnoncourt. McNair, Rolfe Johnson, Michaels Moore. Haydn, *La Creación.*
17: Filarmónica de Viena. Coro Monteverdi de Londres. John Eliot Gardiner. Orgonasova, Otter, Prégardien, Schulte. Mendelssohn, Bruckner.
18: Clemencic Consort. René Clemencic. Schmelzer, Biber, Leopold I.
19: Murray Perahia, piano. Programa por determinar.
- Bryn Terfel, bajo; Malcolm Martineau, piano. Programa por determinar.
20: Filarmónica de la Scala. Riccardo Muti. Frittoli, Antonacci. Vivaldi, Pergolesi, Busoni, Respighi.

ÓPERAS

BARCELONA

Teatre Victòria

THE TURN OF THE SCREW (Britten). Pons. Hampe. Field. Kale, Secunde, Gessendorf. **17,19,21,25, 28,30-VI.**

AMBERES

De Vlaamse Opera

LA FANCIULLA DEL WEST (Puccini). Varviso. Carsen. Friede, Johnson, Stone. **11,13,15,18,21,23-VI.**

AMSTERDAM

Nederlandse Opera

OTELLO (Verdi). Chailly. Zadek. Bogachov, Noble, Ombuena, Lloyd. **11,16,18,21,24-VI.**

Stadsschouwburg

MARCO POLO (Dun). Dun. Clarke. Orquesta de Cámara de la Radio de Holanda. Botti, Becker, Yun, Gong. **19,21,22-VI.**

BERLIN

Deutsche Oper

L'ITALIANA IN ALGERI (Rossini). Marin. Savary. Spagnoli, Person, May, Lukas. **12,15-VI.**
ZAR UND ZIMMERMANN (Lortzing). Hilsdorf. Rupprecht. Edelmann, Maus, Rohrl, Becker. **13-VI.**
TURANDOT (Puccini). Viotti. Sykora. Jones, Halem, Reinoso, Bellamy. **20,25,27-VI.**
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Solvesz. Kramer. Rundgren, Hagen, Seiffert, Halgrimson. **21-VI.**
PALESTRINA (Pfitzner) Thielemann. Wendel. Hagen, Hillebrandt, Maus, Kollo. **23-VI.**

Staatsoper

CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni). PAGLIACCI (Leoncavallo). Pappano. Warner. Soviero, Botha, Larin, Esperian. **13,16,19,23-VI.**
FIDELIO (Beethoven). Fisch. Braunschweig. Youn, Struckmann, Moser, Malfitano. **14,18,22-VI.**

BOLONIA

Teatro Comunale

TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Thielemann. Schaal. Siukola, Schnaut, Tschammer, Struckmann. **12,15,18,21-VI.**

BONN

Oper der Stadt

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Palumbo. Decker. Fowler, Bronk, Beer, Alvarez. **11,13,14,18,29-VI. 2-VII.**
FIDELIO (Beethoven). Panni. Eschberg. Daniels, Yahr, Araiza, Hauptmann. **15-VI.**

BRUSELAS

La Monnaie

CARMEN (Bizet). Jansons. Joosten. Bonney, Araya, Winbergh, Doss. **16,18,19,20,22,23,25,26,27,29,30-VI.**

BUENOS AIRES

Teatro Colón

ANDREA CHENIER (Giordano). Veltri. Frigerio. Armiliato, Guleghina. **21,23,25,28,30-VI.**

DRESDE

Semperoper

ARABELLA (Strauss). Fiore. Hollmann. Vogel, Wilke, Lott, Titus. **16,18-VI.**
NABUCCO (Verdi). Fiore. Konwitschny. Ketelsen, Martinsen, Rigosa, Witt. **19-VI.**
BELSAZAR (Haendel). Weigle. Kupfer. Kunz, Vermillion, Kowalski, Neumann. **20-VI.**
LOHENGRIN (Wagner). Kutz. Mielitz. Rydl, DeVol, Vogel, Jones. **21-VI.**
LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Rennert. Hollman, Kunz, Kirchner, Henschel, Eckert. **22,25,28-VI.**
ELEKTRA (Strauss). Layer. Berghaus. Pohl, Ketelsen, Termer, Jahns. **26,29-VI.**

FLORENCIA

Teatro Comunale

AIDA (Verdi). Mehta. Mariani. Farlanetto, Zajick, Rautio, Colombara. **25,27,28,29-VI. 1,2,3,4,5-VII.**

FRANCFORT

Oper

PELLEAS ET MELISANDE (Debussy). Cambreling. Marthaler. Stamm, Ardam, Braun, Dubose. **16,26,28,30-VI. 3,6-VII.**
LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Cambreling. Mussbach. Borowska, Nilsson, Jones, Carolis. **24-VI.**

GENOVA

Teatro Carlo Felice

LES CONTES D'HOFFMANN (Offenbach). Maag. De Ana. Serra, Sabbatini, Surjan, Barbacini. **12,15-VI.**

GINEBRA

Grand Théâtre

ARABELLA (Strauss). Kout. Polica. Kiberg, Selbig, Takova, Pia. **16,18,21,24,27,30-VI.**

LISBOA

Teatro São Carlos

I PURITANI (Bellini). **24,27,30-VI.**

LONDRES

Covent Garden

NABUCCO (Verdi). Downes. Albery. Varady, Jones, Davies, Leggate. **12,15,20,26-VI. 3,6-VII.**
DON CARLO (Verdi). Haitink. Bondy. Mattila, Dupuy, Alagna, van Dam. **13,17,22,25,28-VI. 1,4-VII.**
IL CORSARO (Verdi). Pidó. Miricioiu, Dragoni, Frittoli, Cura. **14,18,21-VI.**
GIOVANNA D'ARCO (Verdi). Gatti. Prowse. Anderson, O'Neill, Chernov, White. **24,27,29-VI. 2,5-VII.**
LA TRAVIATA (Verdi). Young. Eyre. Gheorghiu, Jones, Alagna, Ivorcostovski. **8,9-VII.**

MARSELLA

Opéra

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi). Guidarini. Lefebvre. Mitchell, Gorr, Fraccaro, Nucci. **11,13,16,18-VI.**

MILAN

Teatro alla Scala

FEDORA (Giordano). Gatto. Puggelli. Freni, Mazzucato, Domingo, Corbelli. **10,14,18-VI.**
DAS RHEINGOLD (Wagner). Muti. Engel. Begley, Pederson, Ryan, Struckmann. **11,13-VI.**
LA FILLE DU REGIMENT (Donizetti). Renzetti. Crivelli. Devia, Esposito, Podles, Olsen. **25,26,28-VI. 1,2,5,8,9-VII.**

MUNICH

Bayerische Staatsoper

LIUBOV K TRIOM APELSINAM (Prokofiev). R. Abbado. Liubimov. Kannen, Garrison, Ress, Rauch. **10,13,15,18-VI.**
SERSE (Haendel). Bolton. Duncan. Murray, Robson, Kenny, Lucey. **11-VI.**
COSI FAN TUTTE (Mozart). Schneider. Dorn. Ricocroft, Schmiege, Trost, Kaufmann. **14,16,19-VI. 7,8-VII.**

PALERMO

Teatro Massimo

ADRIANA LECOUVREUR (Cilea). Arena. Fassini. Kabaivanska, D'Intino, Merighi. **11,13,16,18,20,22-VI.**

PARIS

Opéra Bastille

NORMA (Bellini). Rizzi. Kokkos. Farina, Kavrakos, Vaness, Mentzer. **10,13,17,20,23,26,29. 3,6,9-VII.**
LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Campanella. Serban. Frontali, Rost, Neill, Miles. **19,22-VI. 2,4,7-VII.**
SALOME (Strauss). Runnicles. Engel. Tear, Dernesch, Coelho, Lafont. **27,30-VI. 5-VII.**

Opéra Comique

CARMEN (Bizet). Foster. Edo. Karnéus, Lombardo, Tezier. **19,21,23,25, 27,28,30-VI. 2,4,6,8,9-VII.**

Théâtre du Châtelet

JENUFA (Janácek). Rattle. Brownschweig. Gustafson, Barstow, Davies, Langridge. **20,23,25,27,29-VI. 1-VII.**

Théâtre des Champs Elysées

LA CLEMENZA DI TITO (Gluck). Langrée. Cauries. Thompson, Szmytka, Piau, Michael. **12,14,16-VI.**

ROMA

Teatro dell'Opera

SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Bruson, Dessì, Raimondi, Porcelli. **11,13,16-VI.**

TURIN

Teatro Regio

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Mauceri. Wilson. Giuci, Sadé, Candia. **11,13,14,15,16,18,19,20,21,22, 23-VI.**

VIENA

Staatsoper

CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni). PAGLIACCI (Leoncavallo). Luisi. Marton, Lima, Gavanelli, Atlantov. **11,14,17-VI.**
DIE WALKÜRE (Wagner). Barenboim. Dresen. Domingo, Pape, Meier, Struckmann. **12,16,20,24-VI.**
TOSCA (Puccini). Viotti. Guleghina, O'Neill, Bruson. **13-VI.**
MANON (Massenet). Oren. Vaduva, Purdy, Rydl, Chaignaud. **15,18,21-VI.**
DON CARLO (Verdi). Luisi. Gruber, Terentieva, Ramey, Lima. **19,22,25-VI.**
RIGOLETTO (Verdi). Young. Devinu, Thompson, Nucci. **23,26,29-VI.**
DON GIOVANNI (Mozart). Schoenwandt. Eaglen, Isokoski, Rost, Ramey, Wiesbergh. **28,30-VI.**

Volksoper

DIE LUSTIGE WITWE (Lehár). Bibl. Steinsky, Dorak, Dallapozza. **15-VI.**
DIE FLEDERMAUS (Strauss). Mayrhofer. Liendlhacher, Zednik, Szamek. **28-VI.**

ZURICH

Opernhaus

IVAN SUSANIN (Glinka). Fedoseiev. Kirchner. Tamar, Kallisch, Salminen, Straka. **12,15,18,28-VI.**
LA CENERENTOLA (Rossini). Fischer. Lievi. Bartoli, Monac, Nichiteanu, Ford. **13,16,21,26,29-VI.**
RIGOLETTO (Verdi). Caetani. Asagaroff. Rey, Araiza, Zancanaro, Salminen. **14-VI. 7-VII.**
SAMSON ET DALILA (Saint-Saëns). Brudo. Asagaroff. Remmert, Carreras, Zancanaro. **19,22-VI.**
WERTHER (Massenet). Welser-Möst. Marelli. Kasarova, Kotoski, Araiza, Muff. **23,25,27,30-VI. 3,9-VII.**
EVGENI ONEGIN (Chaikovski). Welser-Möst. Everding. Freni, Hampson, Larin, Ghiaurov. **30-VI. 4,7,10-VII.**
CARMEN (Bizet). Frühbeck. Asagaroff. Baltsa, Graves, Ghazarian, Musor. **6,11-VII.**

CONVOCATORIAS

CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION LEONARD BERNSTEIN.
Jerusalén, 1997. Para obras sinfónicas o de cámara basadas en o inspiradas por la Biblia de autores nacidos entre 1947 y 1972. Premios: sin jerarquía o límite, cada ganador recibirá 20. 000 $. Fecha límite de inscripción: 1-III-97. Información: tel. 972 2 6 735032, fax. 972 2 6 716380.

X CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO VAN CLIBURN.
Fort Worth, Texas, 23-V/8-VI-1997. Para pianistas de cualquier nacionalidad nacidos después del 7-VI-1966 y antes del 24-V-1979. Premios: por determinar en 1997. Fecha límite de inscripción: 15-X-96. Información: tel. 817 738 6536, fax. 817 738 6534.

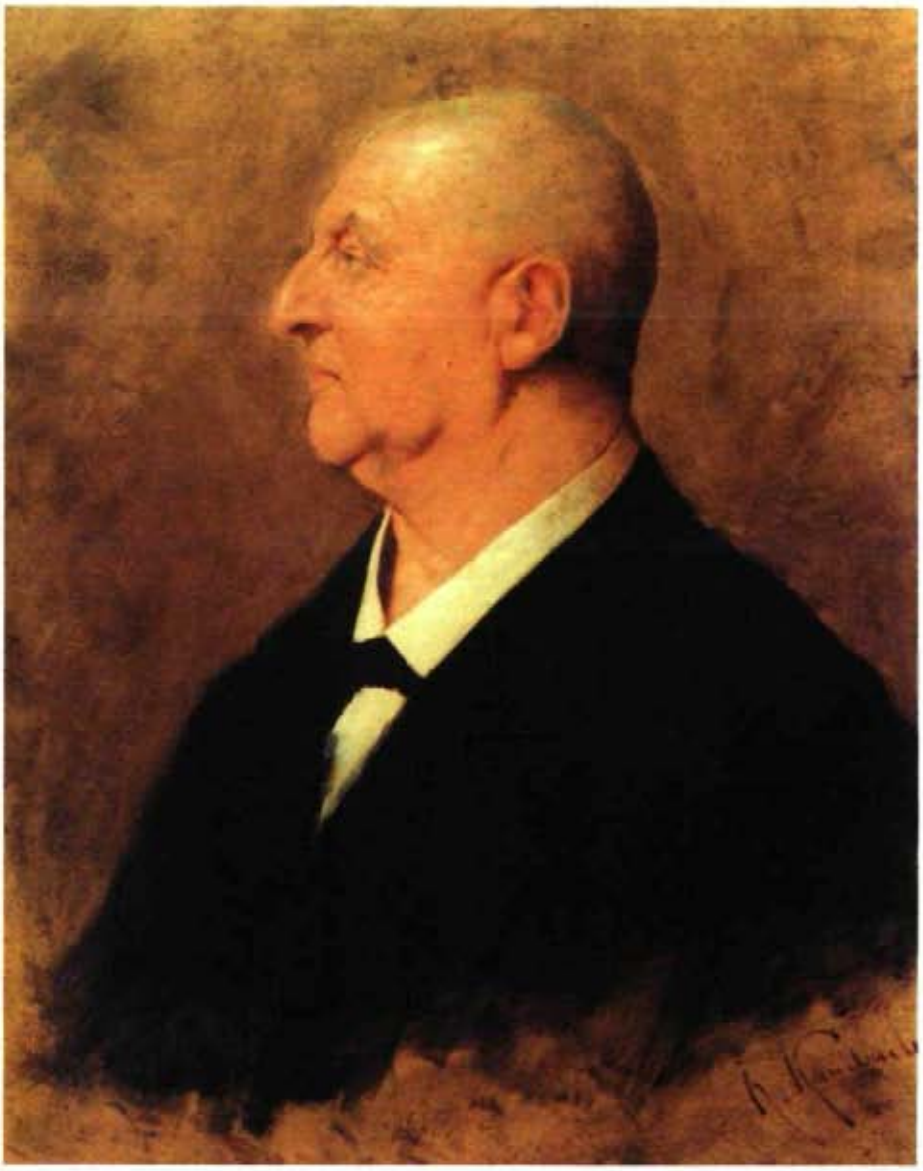
XII CONCURSO NACIONAL DE PIANO CIUDAD DE MELILLA.
12/15-XI-1996. Para pianistas españoles de 16 a 25 años de edad. Premios: 1º, 600. 000; 2º, 300. 000 pts. Fecha límite de inscripción: 2-XI-96. Información: tel. 95 268 19 50.

III CURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION MUSICAL.
Monasterio de Veruela, Zaragoza, 26/30-VIII-1996. Profesores: Y. Sadai, G. Reibel, L. Schidlowsky. Los aspirantes a alumno activo deben presentar dos obras. Fecha límite de inscripción: 20-VI-96. Información: tel. 349 76 28 88 80, fax. 349 76 28 88 83.

XXV CURSO INTERNACIONAL DE GUITARRA JOSE LUIS LOPATEGUI.
Sant Cugat del Vallès, 19/27-VII-1996. Técnica general, pedagogía e interpretación de la guitarra. Fecha límite de inscripción: 10-VII-96. Información: tel. 343 207 40 22, fax. 343 301 34 19.

CURSO HAZEN DE INTERPRETACION PIANISTICA 1996.
Madrid, 30-VI/15-VII-1996. Director: Luis Izquierdo. Profesores: Angeles Rentería, Manuel Carra y Félix Lavilla. Fecha límite de inscripción: 10-VI-96. Información: tel. 91 639 55 48, fax. 91 639 54 95.

XIII CURSOS INTERNACIONALES DE INTERPRETACION MUSICAL.
Torroella de Montgrí, 15-VII/24-VIII-1996. Profesores: V. Prats (flauta), J. E. Lluna (clarinete), J. Gruithuyzen (piano de cámara), J. Aragall (canto), X. Joaquín (percusión), J. Achúcarro (piano), F. Ayo (violín), E. Santiago (viola), R. Aldulescu (chelo), A. Pierri (guitarra). Fecha límite de inscripción: 15-VI-96. Información: tel. 972 76 06 05, fax. 972 76 06 48.



EN EL CENTENARIO DE ANTON BRUCKNER

De enero a mayo de 1994 fue tocado en Madrid por primera vez el ciclo completo de las *Sinfonías* de Anton Bruckner. Con este motivo, la Fundación Caja de Madrid editó un programa-libro, que quizá puede ser conseguido todavía solicitándolo a la Fundación, dedicado básicamente al sinfonismo bruckneriano. Como varios colaboradores de SCHERZO habían participado en la elaboración, nuestra revista decidió publicar en marzo del mismo año un Dosier complementario, que abordara aspectos que no pudieron ser tocados en aquel programa, tales como la música vocal de Bruckner y la cuestión del Finale de la *Novena Sinfonía*. Después, el número extraordinario de SCHERZO sobre *La música sinfónica en disco* incluyó otro trabajo que contemplaba las versiones y ediciones de las sinfonías del maestro de Ansfelden, esa auténtica maraña, puestas en relación con la amplia discografía ya existente entonces. Ahora, en octubre, se cumplen cien años del tránsito de Bruckner. SCHERZO ha vuelto a considerar la oportunidad, para dedicarle otro Dosier asimismo complementario: un artículo sobre *El otro Bruckner*, una suerte de recapitulación con coda, esto es, con especial atención al compositor instrumental y camerístico; la reedición de *El «problema Bruckner» simplificado*, el excelente ensayo musicológico de Deryck Cooke sobre las versiones y ediciones de las sinfonías, completado en 1975, cuya traducción al español fue publicada por primera vez en el programa-libro antes citado; un análisis musical de la sublime *Misa en fa menor nº 7 (III)*, guía espiritual –citas literales incluidas– del gran sinfonista posterior; otro análisis, por último, de la interpretación bruckneriana refiriéndola a determinados directores-tipo del pasado y del presente, pues la plena incorporación de estas sinfonías al repertorio de la mayoría de las batutas hace aconsejable tener clara, dentro de la rosa de los vientos que hoy soplan, la orientación por los puntos cardinales.

A.F.M.

EL OTRO BRUCKNER

Descendiente de campesinos y de maestros de escuela de la Alta Austria, la vida de Anton Bruckner (1824-1896) no ofrece a los biógrafos nada de novelesco, aventurero o mundano. Fuera de un viaje a Nancy y París (1869), de otro a Londres (1871) y, por supuesto, de movimientos veraniegos, profesionales o por intereses artísticos por Austria-Hungría y Alemania, llevó una existencia sedentaria en el monasterio de San Florián (1837-1840; 1845-1856), en Linz (1856-1868) y Viena (1868-1896). Al no casarse y no conocérsele otros devaneos amorosos que repetidas y siempre muy formales –ordenada vida doméstica, un pasar suficiente– propuestas de matrimonio fallidas a jovencitas recién salidas de la adolescencia, a menudo alumnas suyas, se ha especulado sobre la naturaleza de sus inclinaciones, mas sin llegar a conclusiones convincentes. Hablaba sólo alemán, aparte de conocer el latín de la liturgia católica, y se expresaba habitualmente, incluso por escrito, en el dialecto de su terruño. Criado desde niño en la disciplina de San Florián, sentía respeto absoluto por la autoridad, por la jerarquía tanto eclesiástica como civil. Su carácter era ingenuo y bondadoso, pero a la vez inseguro y maniático. De su ingenuidad dan fe algunas anécdotas: recibido en audiencia privada por el emperador, éste le preguntó qué podía hacer por él, a lo que el compositor contestó si no estaría en su mano prohibir al señor Eduard Hanslick y a sus colegas de la crítica vienesa que trataran tan mal sus obras; Hans Richter condujo al éxito la segunda versión de la *Cuarta Sinfonía* cuando la estrenó en Viena el día 20 de febrero de 1881: al finalizar el ensayo general, Bruckner desliza un tálero en la mano del asombrado director mientras le dice: «¡Tome usted y bébase un jarro de cerveza a mi salud!»[1]; la habitación principal de la vivienda de Bruckner en la Hessgasse, 7, era el *cuarto universal*, allí estaban el piano, la cama y la bañera, y no era extraño que, en ausencia de Kathi, la asistenta, el inquilino atendiera las llamadas a la puerta empapado de la cabeza a los pies y mal cubierta su robusta desnudez con la toalla, con el consiguiente susto de los (las) desprevenidos (as) visitantes. De la inseguridad no hay mejor testimonio que el constante revisar de partituras, bien por propia iniciativa o a instancia de parte, lo que ha provocado grandes confusiones y agrias diatribas musicológicas sobre todo en relación a las sinfonías. En fin, la naturaleza maniática del hombre *sano* se evidencia en sus escrupulosos calendarios de misas oídas, comuniones recibidas, rosarios rezados y confesiones realizadas; y la del hombre *enfermo* se aprecia, por ejemplo, durante la depresión sufrida en 1867, cuando del 8 de mayo al 8 de agosto pasó tres meses en Bad Kreuzen para seguir una cura a causa de «sobreexcitación nerviosa»: allí descansaba también Betty von Mayfeld, esposa del gobernador de Linz, devoto wagneriano y el primero que alentó la vocación sinfónica de Bruckner, y la distinguida dama hubo de sufrir el suplicio de ver cómo aquel amigo se dedicaba a contar las perlas del aljófar que adornaban uno de sus vestidos. A muchos ha desconcertado el catolicismo a macha martillo del compositor de seis *Misas*, un *Magnificat* y un *Te Deum*, y por eso han intentado explicar como crisis final el hecho de que Bruckner dejara inacabada su última sinfonía, la *Novena*, cuya primera página lleva esta leyenda: «OAMDG» (Omnia ad majorem Dei Gloriam), pues alcanzados aquí los límites del sistema tonal, que según esta hipótesis Bruckner asociaba con la divinidad, el compositor se habría visto –dicen– asomado al abismo de la incredulidad y la blasfemia[2]. Sin embargo, lo que más quebraderos de cabeza le trajo en vida y ha dado lugar a apasionadas discusiones fue su wagnerismo incondicional y confeso, en última instancia otro ejemplo de sumisión jerárquica reprobable ayer para el antiwagnerismo atrincherado alrededor de Brahms e inaceptable hoy para la brucknerofilia más exaltada[3]. Concluyamos esta breve semblanza del hombre dejándole disfrutar de los placeres de la mesa frente a una jarra de cerveza o a lo mejor dos, pues al César también hay que darle lo que es suyo. Además, la cabeza de este austriaco profundo tenía algo de romano imperial.
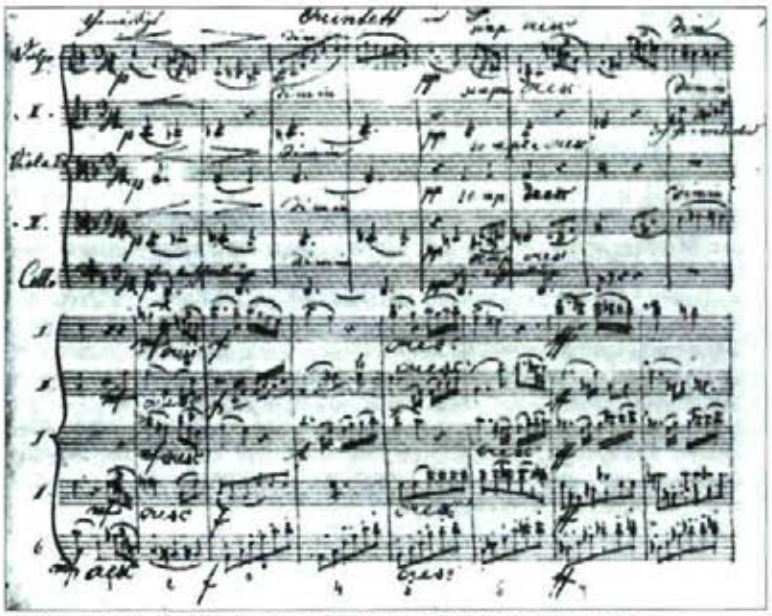


Bruckner sólo compuso diez obras para órgano. En la foto el órgano de la Abadía de San Florian en Linz.

Varios compositores imaginados y uno solo verdadero

Allí estaba Bruckner como un hermoso pero no demasiado frondoso bosque de tilos, cuando de repente empezaron a crecerle, como secuoyas gigantes, unos magníficos árboles, las sinfonías, que impiden la visión del conjunto. Primero fue el *boom* Mahler. Después vino el *boom* Bruckner, con la peculiaridad de que éste se ha instalado en el repertorio con mayor solidez y que la demanda se halla aún en plena expansión; sirva de ilustración el hecho de que, entre los ya grabados y los que están en curso, suman veintisiete los ciclos discográficos completos de las sinfonías, cosa inimaginable hace veinte años. Es cierto que la actual atención prestada a estas obras por Sergiu Celibidache, un mito viviente, les ha dado definitivo impulso, pues los prosélitos del gran director rumano han hecho

suyo aquello de que «Bruckner es el más grande sinfonista de todos los tiempos» y que «su *Octava* es la sinfonía de las sinfonías»; pero la revalorización general de este sinfonismo posee su propio dinamismo, era algo que tenía que producirse por fuerza cuando la calidad media de las orquestas mundiales aumentara y los públicos, acostumbrados ya a las extensiones mahlerianas, dejaran de ver en Bruckner al músico informe y divagante que, salvo excepciones, condenaron erróneamente Hanslick y sus epígonos.

Así pues, bajo el nombre del maestro de Ansfelden han sido imaginados varios compositores: una criatura medieval anacrónica, el polifonista vuelto hacia Palestrina, el wagneriano rendido ante su dios terrenal, el protomártir –por incomprendido y perseguido– de la atonalidad. Nada puede aportarse al debate como prueba proveniente del inexistente *liederista* (sólo cuatro títulos), pues Bruckner carecía de interés por la literatura y la poesía mundanas, ni del ni siquiera tanteante operista, pues ese era el territorio del venerado «genio del siglo». Asimismo, el pianista –doce piezas editadas, dieciséis inéditas– es amablemente insignificante. Las piezas conocidas, escritas entre 1850 y 1868, tienen alguno de estos dos orígenes: los bailes de figuras o cuadrillas, la enseñanza con dedicatoria a la «elegida» del corazón o ambos a la vez. Un cuaderno con piezas, asimismo cortas, de la época de los estudios con Otto Kizler (1861-1863) se halla en manos privadas en Munich[4]. Teniendo en cuenta la naturaleza, la finalidad y la duración de las obritas, nadie puede pretender encontrar aquí tesoros ocultos ni tampoco testimonios de la evolución del compositor. Las melodías son sencillas y claras, los ritmos poseen vivacidad, aquí y allá se apunta una suave melancolía: Lortzing, Schubert, Mendelssohn, Chopin, también a última hora Wagner (la sombra de *Tristán*) están detrás de este agradable Bruckner de circunstancias, quien al trasladarse a Viena poco después de escribir la *Fantasía*, dedicada, cómo no, a otra alumna –la última– en Linz, Alexandrine Soika, se olvidó para siempre de las veleidades pianísticas, no de los enamoramientos, para consagrarse a su glorioso sinfonismo[5]. Más sorprendente, hasta cierto punto, es el hecho de que sólo se conozcan diez obras para órgano, la penúltima, la *Fuga en re menor*, de 1861, y la última, el *Preludio en do mayor*, de 1884 (¡veintitrés años por medio!). Bruckner llegó a ser un auténtico virtuoso del rey de los instrumentos, en París y Londres asombró, y podría haber hecho carrera internacional como organista de haber tenido otro carácter y el mínimo barniz mundano necesario. Esta hipotética carrera le habría obligado a componer piezas de lucimiento; pero para llenar sus esporádicas apariciones fuera de los actos litúrgicos le bastaban algunas obras de los grandes maestros y su soberano arte de la improvisación[6]. Sin medios fonográficos para conservar estos acontecimientos, las magníficas ideaciones, que intuimos en el potente y personal órgano del *Te Deum*, andan perdidas para siempre «en la crecida ondulante,/en el espacio resonante,/en el universo suspirante/de la respiración del mundo»[7]. En cuanto al compositor de cámara, vamos a dejarlo por ahora, para retomarlo al final de esta remembranza.



Partitura autógrafa del primer movimiento del Quinteto en la mayor

La condición propia

Llegado a un momento determinado de su vida, Bruckner tuvo que ganarse con el sudor de su frente la condición de sinfonista; la suya propia, casi innata, fue la de compositor coral para todas las formaciones y distribuciones imaginables, desde el tradicional coro mixto a cuatro voces *a cappella* hasta las masas con solistas y gran orquesta, pasando por piezas profanas para agrupaciones masculinas, que corona el imponente *Helgoland* (1893). Los catálogos reúnen esta producción en tres secciones: las grandes obras litúrgicas, los motetes y las piezas en alemán espirituales o seculares. La primera la forman nueve obras completas (cuatro de ellas revisadas) y tres esbozos (un *Requiem* y dos *Misas*), la segunda comprende cuarenta piezas y la tercera, otras sesenta. Tan nutrido catálogo es, sin duda, el más voluminoso dejado por un gran compositor del siglo XIX, en los dominios litúrgico y espiritual. La distribución del mismo de acuerdo con el esquema vital San Florián-Linz-Viena resulta algo convencional, pues la producción litúrgica es una constante del Bruckner empleado en oficios eclesiásticos hasta 1868, señalada por la influencia de los dos Haydn, Mozart, Schubert y, desde 1847, Mendelssohn (*Paulus*). Este año de 1868 fue crucial para Bruckner y su obra gracias a varias circunstancias coincidentes: la terminación de la gran *Misa en fa menor* (un más allá en este terreno parecía imposible); la convicción de que ya le era asequible el lenguaje sinfónico; el traslado a Viena como profesor de Bajo continuo, Contrapunto y Órgano del Conservatorio de la Sociedad de Amigos de la Música, sucediendo a su maestro Sechter, fallecido el 10 de septiembre de 1867; la relativa disminución de la actividad litúrgica, aunque para completar sus modestos ingresos le nombraran organista suplente de la Capilla Real, cómodo puesto que no llevaba consigo exigencias compositivas concretas; y no en último lugar la irrupción de la reforma ceciliana justamente en este instante.

Muy resumidamente, debe recordarse que el cecilianismo –por Santa Cecilia– fue un movimiento reformista de la música litúrgica católica muy complejo, que tuvo como centro la sede arzobispal de Bamberg junto con las de Ratisbona, Düsseldorf y Augsburgo, saltó a Austria y luego pasó a otros países (la Schola Cantorum francesa está asociada con esta corriente). Su figura más representativa, Franz Xaver Witt (1834-1888), estaba abierto a las corrientes expresivas románticas y no le hacía ascos a Wagner; de hecho el modelo de polifonía propuesto por él es el *Stabat*

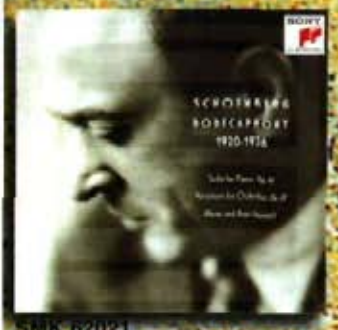
NOVEDADES
SONY CLASSICAL



SMK 62019



SMK 62020



SMK 62021



SMK 62021



SK 66833



SK 66476



SK 62036



SBZK 62469



SK 66258



SK 66259

Mater, de Palestrina, mas en la revisión realizada por el autor de *Tannhäuser* para el concierto que dirigió en Dresde el día 8 de marzo de 1848, la cual, de tocarse en nuestro tiempo, sería considerada, si se me permite decirlo así, como un «historicidio»; marginalmente, téngase en cuenta que esta corriente del movimiento ceciliano –la de Witt, Stehle, Greith y Mitterer, entre otros– late aún en la base ideológica de *Palestrina*, la magnífica leyenda dramática de Hans Pfitzner (estreno en 1917), que por desgracia no ha conseguido un puesto en el repertorio operístico extramuros de Munich y Viena. Otra corriente, la de Haller, Nekes, Koenen, Quadflieg y Piel, se atuvo a criterios estilísticos más estrictos, que excluían la noción wagneriana de la Música como «arte de la expresión». En conjunto, el cecilianismo rechazó a Liszt, Rheinberger y Bruckner. De éste se aceptó sólo la austera *Misa en mi menor* para coro mixto, quince instrumentos de viento y órgano o armonio (1866). La música litúrgica de Bruckner no se escuchó oficialmente en la sede papal hasta 1952; después del Vaticano II pasó a ser considerada anticuada o, por decirlo mejor con un adjetivo de uso corriente en aquel tiempo, «superada»: *sic transit gloria mundi*.

Lo evidente es que el cecilianismo desconcertó a Bruckner, siempre tan obediente a las reglas del juego jerárquico, y que desde el *Locus iste* de 1869 hasta el *Tota pulchra es Maria* de 1878 el compositor litúrgico guardó un silencio tan absorto como prudente. Al romperlo, tenía ya detrás la *Quinta Sinfonía*, quizá la más redonda formalmente con su potentísima doble fuga en el Finale. Desde entonces el compositor orquestal y el coral fueron prácticamente uno, y no porque confluyeran a menudo, que no fue el caso, sino por la evidencia de la unidad espiritual y estilística, que alcanza la máxima identificación en la *Novena Sinfonía*, *Helgoland* (asunto profano) y el *Salmo 150*. Pues si antes veíamos fugazmente a Bruckner dando al César lo que es del César, ahora, antes de visitar al compositor de cámara, debemos dejar al compositor «espiritual» dando siempre a Dios lo que es de Dios.

¿Una sinfonía «encubierta»?

Durante mucho tiempo se dio por sentado que la producción camerística de Bruckner se reducía al *Quinteto de cuerda*, al *Intermezzo* asociado con él y a un *Rondó en do menor* incompleto, de fecha anterior; pero en 1949 fueron descubiertos en Munich los cuadernos anotados de mano de Bruckner, que habían sido propiedad de su discípulo Josef Schalk[8]. Como ya se ha dicho, los cuadernos datan del tiempo en que el flamante diplomado en Armonía, Contrapunto y Órgano perfeccionó en Linz estudios de Forma, Composición e Instrumentación con Otto Kitzler, director del teatro de ópera local, donde Bruckner tuvo la revelación paulina del *Tannhäuser*. Entre aquellos «trabajos escolares» se hallaba un *Cuarteto de cuerda en do menor* completo, al parecer de 1862, que el Cuarteto Koeckert estrenó el día 15 de febrero de 1951, radiado por la RIAS de Berlín. La primera edición tuvo lugar un año después, en Viena.

El descubrimiento no reveló nada parangonable al *Quinteto*, pero sí una obra bien escrita, sencilla, clara en la forma, concisa, no exenta de inspiración y, además, grata de oír. El Allegro moderato de apertura, escrito en do menor, tiene como idea inicial un breve motivo que el oído capta desde el principio y predomina sobre la segunda idea en el desarrollo, en la repetición y en la sucinta coda; quiere esto decir que la mera inventiva temática resuelta aquí superior a la construcción formal. El Andante, en la bemol mayor, está formado asimismo por dos motivos. Del

EMI CLASSICS

ROBERTO ALAGNA & ANGELA GHEORGHIU

DUOS Y ARIAS

DOS DE LAS MEJORES VOCES DE SU GENERACIÓN. HAN GRABADO JUNTOS POR PRIMERA VEZ.

Ya disponible



Richard Armstrong
Orquesta de la Ópera
Covent Garden
5 56117 2/4

También disponib



5 55477 2

"ES UNA VO
CONGRAT
GRAMOP

EMI-Odeón, S.A. ... de la Imagen/ 28223 POZUELO DE ALARCÓN (MADR

primero de ellos, elegíaco, se ha dicho que es un giro –no una variación– del *Miserere* del *Gloria* de la *Misa nº 2 en re menor*, concluida en 1864. El segundo será sometido a numerosas modulaciones y contrasta bien con el primero, aunque la sencilla estructura A-B-A lleva a que todo el final del movimiento vuelva a ser dominado por el tema elegíaco, con lo que se impone la atmósfera general de suave melancolía. El Scherzo, en sol mayor, no anuncia la originalidad futura de Bruckner en la escritura de este tipo de movimientos, si bien P.-G. Langevin considera que el breve Trío (dieciocho compases) anticipa el de la *Segunda Sinfonía*; en realidad, el Scherzo tiene aire de minueto, reafirmado con la repetición *da capo*. Por último, el *Cuarteto* se cierra con un Rondó, cuyo tema es expuesto en forma de canon y luego reaparece, acelerado, en valores dobles. Recordemos que el *Rondó* incompleto –completado, sin embargo, para la grabación de toda la obra de cámara de Bruckner por el Cuarteto L'Archibudelli–, pertenece a la misma época, está escrito asimismo en do menor y tiene muy parecida estructura. ¿También pensó Bruckner en dos *Rondós* para su *Cuarteto de estudio*, si bien similares? La tonalidad no es dato de peso para la respuesta afirmativa, pues era una de las favoritas del maestro de Ansfelden (*Primera, Segunda* y *Octava Sinfonías*). Fuera como fuere, el *Rondó* incompleto es más leve y risueño, mientras que el del *Cuarteto*, con su enérgico desarrollo de incipiente voluntad sinfónica, cierra con autoridad la no desdeñable obra de un humilde escolar de casi cuarenta años de edad.

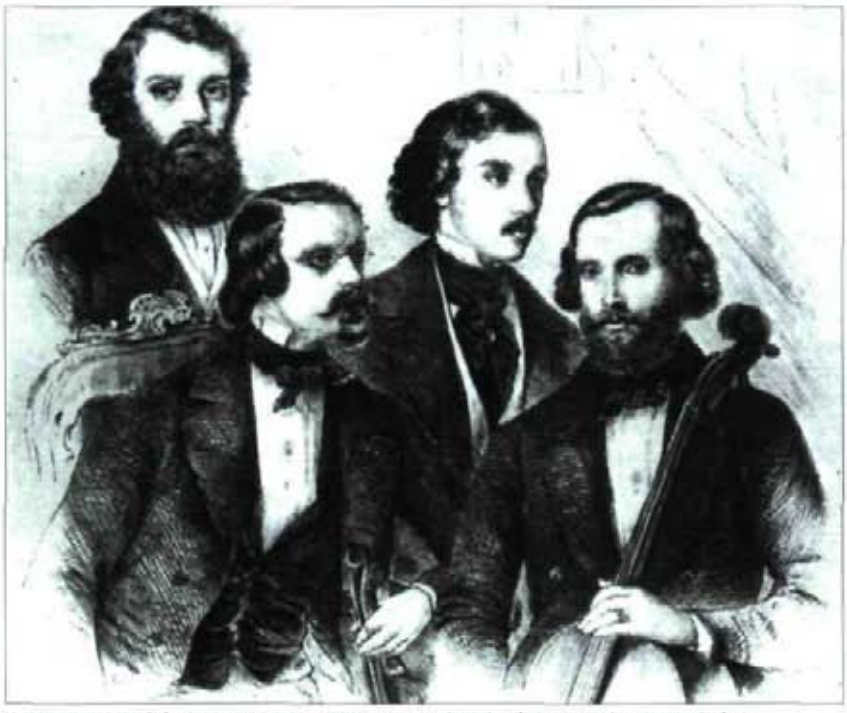
La única obra camerística de Bruckner realmente importante es, pues, el *Quinteto de cuerda* (dos violas)*en fa mayor*, que tampoco está instalado de lleno en el repertorio básico, aunque hoy no se le discute la condición de obra maestra. La segunda viola añadida al cuarteto, la soledad de la obra, su duración, la complejidad de la forma, la necesidad de conocer bien el mundo sinfónico de Bruckner y de acertar a situar el *Quinteto* en el momento de su composición, que se extiende desde diciembre de 1877 a julio de 1879, esto es, entre la monumental *Quinta Sinfonía en si bemol mayor* –«mi obra maestra del contrapunto», dijo de ella el autor– y los preparativos para la *Sexta en la mayor*, más liviana y lírica, pero también –vuelven a ser palabras de Bruckner– «la más descarada»; todo ello contribuye a que el *Quinteto* se toque mucho menos de lo que merece y que sea grabado en proporción muy inferior a las sinfonías en general. Pero lo decisivo en esta penuria relativa es su (mala) fama de «sinfonía disfrazada o encubierta»: el característico orden tritemático, tan bruckneriano, del primer movimiento; la existencia de un Scherzo y Trío, pero situados como segundo movimiento por delante del Adagio (¡el procedimiento que Bruckner volvería a emplear sólo en las *Sinfonías Octava y Novena*!); en fin, la escritura contrapuntística, próxima a la de la macrosinfonía precedente. Sin embargo, en contra de la tesis del disfraz puede aducirse: el desarrollo del primer movimiento no es sinfónico y la breve coda utiliza sólo el tercer grupo temático; el Scherzo es inconfundible, pero no masivo, pues está escrito para solistas de gran técnica; en fin, el Finale no es cíclico ni desemboca en el retorno, para la coda, del grupo temático A del primer movimiento.

Las circunstancias de su composición y estreno anticipan algo el destino que tendría la obra. Josef Hellmesberger, director del Conservatorio de Viena y alma del Cuarteto, muy apreciado, que llevaba su nombre, sentía verdadera simpatía por su *rústico* colega –Bruckner era ya catedrático de Armonía y Contrapunto de la Universidad de Viena– y le animó a escribir alguna cosa accesible, que ayudara a crear la conveniente opinión favorable al *modesto* compositor, vapuleado por la crítica a raíz del estreno (16 de diciembre de 1877) de la primera revisión de la *Tercera Sinfonía*. En realidad no se trataba de un encargo en toda regla, pero Bruckner, tan sumiso siempre ante el *poder* –y Hellmesberger era parte del poder en Viena– se tomó el asunto como una orden. Cuando presentó la partitura, se encontró, sin embargo, con lo de siempre: Hellmesberger no entendía las novedades de la obra y consideraba que el Scherzo era inejecutable, así que propuso a Bruckner que lo sustituyera: ¡también tenía que ser revisado el *Quinteto* tan cordialmente escrito! Esta es la causa de la composición del *Intermezzo en re menor*, que en principio tampoco satisfizo al irresoluto Hellmesberger, celoso de su prestigio. Una vez más fue el hoy tan denostado Franz Schalk quien vino en auxilio de su maestro y programó el estreno, en el que participó como segundo viola, en la sala Bösendorfer, el 17 de noviembre de 1881, dentro de las actividades de la Unión Wagner. También se presentó aquí otra dificultad: Hans Richter se había llevado el manuscrito a Londres, para intentar hallar editor; las *particellas* tuvieron que ser reconstruidas a partir de una transcripción para dos pianos incompleta, pues faltaba el Finale, así que la obra se dio sin su conclusión, aunque sí con el Scherzo. Dos nuevas ejecuciones en mayo de 1883 y abril de 1884 no dejaron ahora satisfecho a Bruckner, quien revisó el *tempo* del Adagio (inicialmente Andante quasi Allegretto), y en este estado la editó de favor, es decir, sin pagar un tálero, Albert J. Gutmann y al fin, verdadero parto de los montes, se decidió a ponerla en atriles Hellmesberger el día 8 de enero de 1885 con notable éxito.

El *Intermezzo* no forma parte, por tanto, de la estructura del *Quinteto* en su ideación verdadera. Es una pieza breve, de carácter lírico, sin los atrevimientos rítmicos del Scherzo original. Está escrito sobre dos motivos relacionados entre sí. P.-G. Langevin ha señalado la proximidad al Scherzo de la *Tercera Sinfonía* y también al Trío de la *Cuarta*, así como la existencia de afinidades con el Scherzo al que sustituía, lo cual evidencia que Bruckner procedió al cambio a regañadientes, pues incluso decidió mantener el Trío de la partitura original. En la actualidad, los intérpretes lo ejecutan escogiendo una de estas dos posibilidades: tocar el *Intermezzo* con el Trío (por ejemplo, la grabación para Sony del magnífico Cuarteto L'Archibudelli ya citada antes) o añadir además *da capo* la repetición del *Intermezzo* (registro del Cuarteto Sonare para Claves), para conseguir así una pieza más dilatada y autónoma. Queda por decir que el *Intermezzo* fue estrenado en Viena por el Cuarteto Fitzner el día 23 de enero de 1904 y editado por primera vez por la Universal en 1913.

El *Quinteto* posee, como ya se ha anticipado, gran entidad. Bruckner utilizaba la forma sonata ampliada de dos a tres grupos temáticos en el primer movimiento –su hallazgo formal capital– desde la *Tercera Sinfonía*, y aquí no dudó en acudir a ella confrontando la idea A (con sus elementos secundarios), seria y rica, con la B, de carácter rítmico, y la C, el llamado «tema de canto». Una de las originalidades del desarrollo y de la reexposición es que sólo son empleados los grupos A y B, mientras que el C queda reservado para la coda. Esto se debe a que, pese a la ambición del plan musical, Bruckner no consideraba adecuado para la música de cámara un Finale de las proporciones monumentales del de su *Quinta Sinfonía*, aunque ya sólo fuera por la desmesurada exigencia a la resistencia física de los instrumentistas. También puede ser que el desplazamiento del movimiento lento a la tercera posición tuviera que ver con estas razones prácticas sin menoscabo de las de equilibrio formal y las expresivas, pues no hay duda de que el Adagio constituye el centro de la obra, y su cima. El Scherzo, estructurado mediante la secuencia

exposición-desarrollo-repetición completa-Trío-Scherzo da capo, exhibe inconfundibles señas de identidad y continúa presentando las mayores dificultades técnicas de ejecución. Es mejor, por tanto, anticiparlo y dejar después que instrumentistas y oyentes se entreguen a las melodías meditativas de un movimiento lento antes de enfrentarse a las nuevas dificultades del Finale, provenientes de lo que en él hay de sinfónico: modulaciones, transiciones, características progresiones brucknerianas resueltas en silencios suspendidos en el aire, regreso a la tonalidad de fa mayor sólo en la elaborada coda[9].



Componentes del Cuarteto Hellmesberger. De izquierda a derecha: C. Heissler, N. Durch, J. Hellmesberger, C. Schlesinger

Para despedir hoy definitivamente al «otro Bruckner», puede ser útil traducir dos comentarios contemporáneos sobre el *Quinteto*. Ludwig Speidel hizo así la antecrítica del estreno de 1881: «Hoy tendrá lugar en la Sala Bösendorfer una velada musical de la Unión, en la que será estrenado un *Quinteto de cuerda* (*fa mayor*) de Anton Bruckner. En el ensayo hemos tenido oportunidad de conocer por encima la composición, importante en todo caso. Es notable la libertad con que el compositor, al que parece serle de su entero dominio todo el sistema tonal, dispone las tonalidades. El primer movimiento está escrito en fa mayor, el segundo (¡no asustarse!) se inicia en sol bemol mayor, el tercero está en re menor y el Finale vuelve a fa mayor pasando por la bemol mayor. ¡Una odisea tonal de la especie más aventurada! Como el más personal de todos los movimientos nos ha interesado el Adagio, un movimiento con un canto cálido, amplio, de vasto vuelo, realizado con la polifonía más rica e interesante. Es una música del todo original, que sólo pertenece al compositor. Esperamos poder escuchar alguna vez el *Quinteto* de Bruckner en la mejor ejecución posible en Viena. No se le puede ignorar»[10]. Por su parte, Max Kalbeck, panegirista de Brahms y exorcista de Bruckner, comentó así el estreno definitivo de 1885: «*Ningún César temería al compositor, aunque éste no* compone más que alta traición, rebelión y asesinato de tiranos. Sí, Bruckner es de lejos el más peligroso entre los reformadores musicales del día; sus ideas están fuera de todo cálculo, y lo inesperado en ellas posee una fuerza seductora, mágica, la cual provoca mayor daño que las refinadas y fatigosamente inventadas sofisticaciones de otros... Su música huele a rosas celestiales y hiede a azufre infernal». Seguramente, lo que el intuitivo Speidel y el pedante Kalbeck no adivinaban es que, con su debatido *Quinteto*, Bruckner era el primer compositor que había seguido la vía, sin conocerla bien, abierta por los últimos cuartetos de Beethoven. Muchos años faltaban aún para que la transitara decididamente Béla Bartók.

Ángel Fernando Mayo

1. Richter conservó la moneda toda su vida y se emocionaba cada vez que relataba cómo la recibió.
2. La última fotografía de Bruckner a la puerta de su vivienda, en el Belvedere, y los trazos de los últimos esbozos para el Finale inconcluso evidencian tal grado de deterioro físico, que bastan para explicar la imposibilidad material de que el anciano enfermo acabara la hercúlea tarea.
3. La anécdota que sigue es expresiva de la relación entre el mago de Bayreuth y el profesor de Viena: Wagner llega en tren a la ciudad el 6 de mayo de 1872, para dirigir allí un concierto. Le reciben sus fieles. El tímido Bruckner permanece en segundo plano. Wagner lo descubre, deja a los otros músicos y amigos y grita: «¡Aquí, Bruckner, usted me pertenece!».
4. La actual propietaria de los cuadernos no permite el acceso a ellos y por eso continúan inéditas las dieciséis piezas o esbozos para piano que es sabido contiene. Véase después el comentario sobre el *Cuarteto de cuerda en do menor*.
5. Las piezas editadas son: *Cuadrillas de lanceros. Los estirios. Cuadrilla para piano a cuatro manos. Tres piezas breves para piano a cuatro manos. Pieza para piano en mi bemol mayor. Movimiento de sonata en sol menor. Meditación silenciosa en una tarde de otoño. Fantasía. Recuerdo.* CPO les ha dedicado un CD disponible actualmente en España.
6. Cosima Wagner conocía esta destreza de Bruckner, y así, el *día 4 de agosto de 1886* le pidió que improvisara el «motivo de la fe», de *Parsifal*, durante el funeral de su padre, Franz Liszt, en la iglesia católica de Bayreuth.
7. *Tristán e Isolda*, «muerte de amor».
8. Véase la nota nº 4.
9. La ambigüedad lingüística del *Quinteto* ha llevado a que, tras otros intentos, Hans Stadlmair lo haya orquestado para formación camerística de cuerda, incluidos los contrabajos. Este trabajo, ampliado para masa de cuerda, ha sido grabado recientemente por Orfeo (Orquesta Sinfónica de Bamberg, Lothar Zagrosek) y ayuda a reconocer que el sinfonista se sometió a controles voluntarios para mantenerse dentro del lenguaje camerístico.
10. Las dos últimas frases de Speidel son un desafío lanzado a Hellmesberger, la primera, y un reproche a los detractores de Bruckner, la segunda. Pero advierta además el atento lector que el testimonio de Speidel para contradecir en parte lo que, recogido de las «mejores fuentes», he expuesto antes sobre el estreno de 1881 y la revisión del *tempo* del Adagio. La secuencia de la que habla Speidel es: Primer movimiento-Adagio (¡no Andante quasi Allegretto!)-Scherzo-¡Finale! Dentro de lo posible cabe que Speidel mencionara el Finale por referencias; también es lógico que, al tocarse sólo tres movimientos, el Adagio retrocediera a la segunda posición. Como siempre en Bruckner, contradicciones de unos y de otros, que no deben ser ocultadas.

EL «PROBLEMA BRUCKNER», SIMPLIFICADO

En 1989, a raíz de la muerte del gran musicólogo e historiador Massimo Mila –fallecido el 26 de diciembre de 1988–, la Rivista Musicologica Italiana *dedicó un número extraordinario a la figura del desaparecido, con aportaciones de varias de las más relevantes personalidades de la vida musical. Uno de los textos más escuetos y relevantes fue el de Carlo María Giulini, que anotó lo siguiente: «A la música se la puede servir de dos maneras, con la interpretación, que le da vida, y con la palabra, que la explica; Massimo Mila, por medio de la palabra, sirvió a la música con devoción conmovedora.» Pocas veces se habrá dado resumen tan cabal de la ciencia-arte de musicología y musicografía; el hondo elogio de Giulini a Mila es perfectamente transferible a otro servidor de la música como fuera el británico Deryck Cooke (Leicester, 1919; Thorton Heath, 1976).*

Para muchos melómanos, Cooke es la persona que completó la Décima Sinfonía *de Mahler, lo cual es cierto, pues a él –con Berthold Goldschmidt en la primera versión, 1960-61, y con Denis y Collin Mathews en la segunda, 1967-68– se debe la* performing version *o «versión ejecutable» del manuscrito de la obra, en labor cuya importancia es paralela a la humildad y honestidad profesional del personaje, que nunca quiso tildar de co-autoría su esfuerzo. Pero este estudioso educado, discreto, figura alta, corpulenta, de fino sentido del humor, fue un hombre de talante renacentista, capaz de analizar a Monteverdi y a Bach con la misma fluidez que lo harían famoso en el mundo anglosajón sus investigaciones sobre Mahler, naturalmente, pero también sobre Bruckner, Nielsen, Delius o Wagner. A su temprana muerte quedó inconcluso su magno trabajo en torno al* Anillo wagneriano, *así como la puesta al día de su denso libro sobre la semántica musical,* The language of Music *(1959).*

Un año antes de su muerte, Cooke completó el trabajo que la, hoy extinta, encomiable publicación trimestral americana The Musical Newsletter *le encargó acerca de las ediciones diferentes de las* Sinfonías *de Bruckner, un tema que siempre despierta perplejidades –o curiosidad– en los aficionados. Con precisión, sabiduría y dosis inagotables de sentido común, Cooke aclara los pormenores, diferencias y orígenes de las composiciones brucknerianas, en un texto que, veinte años después de su publicación, no ha perdido prácticamente vigencia y es, por derecho, un clásico en la materia.*

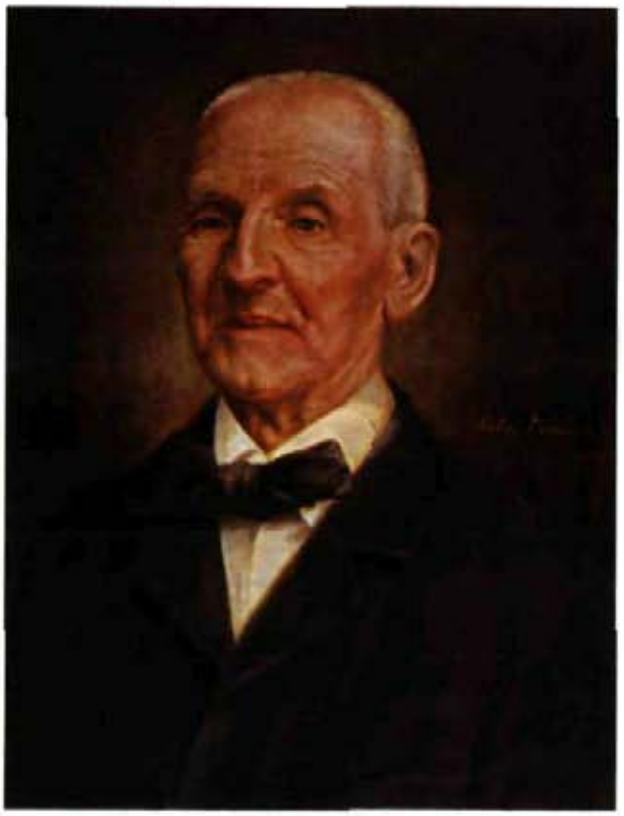
J.L.P.A

El problema textual presentado por las diferentes versiones de las *Sinfonías* de Bruckner es uno de los más vejatorios de toda la musicología, y, en última instancia, el responsable del mismo fue el propio Bruckner. De haber poseído el grado de normal confianza en sí mismo de cualquier gran compositor, habría legado, como Beethoven o Dvorák, una sola partitura definitiva de cada una de sus nueve Sinfonías; y así tendríamos una simple lista de obras y fechas[1] de la siguiente manera:

nº1 (1866). nº2 (1872).
nº3 (1877). nº4 (1880).
nº5 (1876). nº6 (1881).
nº7 (1883). nº8 (1887).
nº9 (Inconclusa en 1896).

Esta habría sido una situación absolutamente sencilla, con la única excepción aceptada de que las *Sinfonías nºs 3* y *4* no alcanzaron su forma definitiva hasta que la *Sinfonía nº 5* no hubo sido completada.

Sólo podemos lamentar que Bruckner no se atuviera a estas primeras formas definitivas (exceptuada la *nº 8*), pues, de haber sucedido así, habríamos estado encantados de aceptarlas tal como eran, sin idea alguna de que necesitaran revisiones drásticas. Pero no fue así. Tras el estreno de la *nº 2* en 1873, Johann Herbeck convenció a Bruckner para que hiciera alteraciones considerables de cara a la siguiente interpretación, en 1876; y así comenzó la penosa tarea del compositor revisando sus *Sinfonías* bajo la influencia de colegas bienintencionados que querían hacerlas más accesibles al público. En 1883, Josef Schalk y Ferdinand Löwe le persuadieron para que revisara la orquestación de la *nº 7*, incluso haciendo ellos mismos ciertos cambios; y en 1887 la adversa reacción de Hermann Levi a la *nº 8* indujo a Bruckner a revisar enteramente la obra (lo que hizo en colaboración con Josef Schalk). Después de esto, el propio Bruckner sufrió de manía revisoria; había revisado ligeramente la *nº 4* en 1886, pero entre 1888 y 1891 recompuso por entero las *nºs 1* y *3* (esta última con



Anton Bruckner en un retrato de L. Naues

1 Cada fecha indica la terminación de la partitura básica, sin consideración a ligeros retoques posteriores.

MEDALLAS

Sólo

BURILES

vendemos

AGUAFUERTES

arte

MONEDAS



FABRICA NACIONAL DE MONEDA Y TIMBRE

LA TIENDA DEL MUSEO

Doctor Esquerdo nº 36 28009 Madrid
Tel. 566 67 92

y

Aeropuerto de Barajas Terminal Internacional
Tel. 393 68 58

ayuda de Franz Schalk). Como Robert Simpson ha dicho, es una triste reflexión considerar que si nada de esto hubiera sucedido, Bruckner, casi con certeza, habría completado su *Novena*; habría podido, incluso, componer también una *Décima*.

Y lo que fue aún peor, los colegas de Bruckner interpretaron su maleabilidad como una concesión de *carte blanche* para producir *revisiones* por sí mismos. En 1890, la *nº 4* apareció en una primera edición con la orquestación y las auténticas texturas remodeladas al estilo wagneriano de Franz Schalk y Löwe, y con cortes probablemente derivados de las interpretaciones de Richter. En 1896, la *Quinta* apareció en una primera edición, aún más drásticamente cortada, reorquestada y recompuesta por Franz Schalk en solitario. Las ediciones originales de todas las otras *Sinfonías* también fueron falsificadas por los hermanos Schalk, por Löwe o por otros. Contienen, como mínimo, alteraciones estilísticas al fraseo y a la dinámica, e injustificadas indicaciones de expresión y cambios de *tempo*; algunas tienen cortes, y cambios en la orquestación y hasta en la música misma, así como reestructuraciones ocasionales de las barras de compás. El peor caso es el de la primera edición, de Löwe, de la *Novena*, hecha en 1903, siete años después de la muerte de Bruckner.

Bruckner había hecho asordinadas protestas contra tales cosas. Rehusó ratificar con su firma la partitura Schalk-Löwe de la *nº 4*; suplicó a Weingartner que no permitiera que las alteraciones de la *nº 8* llegaran a la copia de imprenta, al margen de lo que hiciere en la interpretación en concierto; y guardó todas sus partituras originales «para tiempos futuros». Pero no le valdría de nada. En vez de la situación ideal postulada en nuestra imaginaria lista anterior, lo que se materializó fue algo lamentablemente complicado:

nº1 Completada en 1866.
Recompuesta por Bruckner en 1890-91.
Primera edición espuria en 1893.

nº2 Completada en 1872.
Revisada (con ayuda de Herbeck) en 1876.
Primera edición espuria en 1892.

nº3 Completada en 1877.
Primera edición espuria en 1878.
Recompuesta (con ayuda de Franz Schalk) en 1888-89.
Primera edición espuria (Schalk) en 1890.

nº4 Completada en 1880.
Revisada en 1886.
Primera edición espuria (Franz Schalk y Löwe) en 1890.

nº 5 Completada en 1876.
No fue revisada.
Primera edición espuria (Franz Schalk) en 1896.

nº 6 Completada en 1881.
No fue revisada.
Primera edición espuria (Cyril Hynais) en 1899.

nº7 Completada en 1883.
Orquestación revisada (con ayuda de Josef Schalk y Löwe) en 1883.
Primera edición espuria (Schalk y Löwe) en 1885.

nº 8 Completada en 1887.
Revisada (con ayuda de Josef Schalk) entre 1888 y 1890.
Primera edición espuria (Schalk) en 1892.

nº 9 Quedó inconclusa en 1896.
Primera edición espuria (Löwe) en 1903.

Por tanto, hacia 1903 había en existencia no menos de 25 partituras diferentes de las nueve *Sinfonías*: aún más, las 10 publicadas no representaban las propias intenciones de Bruckner, en tanto que las 15 no publicadas eran, o bien auténticas, fehacientes, o casi lo eran. Para rectificar este pervertido estado de cosas, la Sociedad Internacional Anton Bruckner fue fundada en Leipzig en 1927, con el fin de reemplazar las primeras ediciones espurias por las propias «versiones originales» de Bruckner. Entre 1934 y 1950 se publicaron nueve volúmenes –siete editados por Robert Haas, uno por Alfred Orel y otro por Fritz Oeser[2]– que representaban las propias partituras originales y definitivas de Bruckner de sus *Sinfonías*, con una excepción, la de la *Octava*. Haas aceptó las manifiestas mejoras compositivas de la revisión de 1888-90, pero incorporó material de la primera versión definitiva de 1887, que creía que Bruckner había suprimido sólo por influencia de Josef Schalk. La ética de este proceder se discutirá más adelante; pero un resultado inmediato fue que elevó el total de versiones existentes a 26. De otra parte, al margen de esto, el embrollo había quedado clarificado por completo. La situación ideal postulada por nuestra imaginaria lista simple había sido recreada en la práctica: teníamos una partitura publicada de cada sinfonía como primera versión definitiva completada por el mismo Bruckner, exceptuada la *nº 8*, y la propuesta en este caso era presumiblemente la mejor partitura posible de la obra[3].

Pero este final feliz fue prontamente anulado por una renovada confusión. En 1945, por razones no musicales (= políticas), Haas fue depuesto (como Secretario General) y sustituido por Leopold Nowak, quien, entre 1951 y 1973, presentó una nueva colección de publicaciones de la Sociedad Bruckner, editadas integralmente por él mismo. En los casos de las *Sinfonías nºs 2, 3, 4, 7* y *8*, publicó ediciones más o menos auténticas de las versiones *revisadas*, debidas al propio Bruckner, más la impublicada y recóndita versión original, 1887, de la *nº 8*, añadida a las partituras conocidas. Y en las *nºs 1, 5, 6* y *9*, reeditó las versiones originales definitivas de Bruckner, ya publicadas por Haas, pero con ligeras divergencias que hacían de estas ediciones, en sentido estricto, partituras diferentes. Y así el total se elevó a 30.

Entretanto, los estudiosos de Bruckner habían insistido en el factor de que una lista completa debía tomar en consideración el hecho de que, en los casos de las *Sinfonías nºs 3* y *4*, las primeras versiones definitivas de Bruckner habían estado precedidas por partituras primerizas (4 en total) que permanecían impublicadas; y así la lista final alcanzó su actual, intolerable estado de complejidad:

nº1 (1) 1866, edición Haas.
(2) 1866, edición Nowak.
(3) 1891, primera edición en 1893.
(4) 1891, edición Haas (Edición Crítica Compilada).

nº2 (1) 1872, edición Haas.
(2) 1876, primera edición en 1892.
(3) 1876, edición Nowak.

nº3 (1) 1873, no publicada.
(2) 1874, no publicada[4].
(3) 1877, primera edición en 1878.
(4) 1877, edición Oeser.
(5) 1889, primera edición en 1890.
(6) 1889, edición Nowak.

nº4 (1) 1874, edición Nowak (1975).
(2) 1878, no publicada.
(3) 1880, edición Haas.

2 El último –la edición de Oeser de la *nº 3*– fue editado por la *Brucknerverlag*; aún no encargada por la Sociedad Bruckner, pertenece en espíritu a la edición completa y está aceptada por la Sociedad.

3 Haas publicó también (en la Edición Crítica Recopilada de la Sociedad, no para su interpretación) la partitura de 1890-91 de la *Sinfonía nº 1*, por ser una revisión acometida enteramente por el propio Bruckner.

(4) 1886, edición Nowak.
(5) Versión de F. Schalk y Löwe, primera edición en 1890.

nº5 (1) 1876, edición Haas.
(2) 1876, edición Nowak.
(3) Versión de F. Schalk, primera edición en 1896.

nº6 (1) 1881, primera edición en 1899.
(2) 1881, edición Haas.
(3) 1881, edición Nowak.

nº7 (1) 1883, primera edición en 1885.
(2) 1883, edición Haas.
(3) 1883, edición Nowak.

nº8 (1) 1887, edición Nowak.
(2) 1890, primera edición en 1892.
(3) 1890, edición Haas, con material restaurado de la versión de 1887.
(4) 1890, edición Nowak.

nº9 (1) 1896, edición Orel.
(2) 1896, edición Nowak.
(3) Versión de Löwe, primera edición en 1903.



Hermann Levi (izq.), Hans Richter (drcha.) y Felix Mottl (en el centro) fueron tres grandes directores de la obra de Bruckner

En total, 34 partituras diferentes, ¡publicadas la mayoría de ellas y disponibles para ser empleadas en cualquier momento! El «problema Bruckner» se ha convertido, por tanto, en un purgatorio consumado para el músico no especializado o el melómano que sencillamente pretenda disfrutar de las *Sinfonías* de Bruckner. Pero eso es sólo para ellos, porque el tema es un paraíso para los eruditos brucknerianos, encantados de tener tantas versiones *como sea posible para comparar, contrastar* y clasificar. Y es que, de hecho, la extrema complejidad de la lista antedicha es por entero ilusoria. Más de la mitad de esas 34 «versiones» no son en absoluto versiones en sentido real: el total de ese inventario previo puede ser reducido a un número considerablemente más pequeño si nos concentramos, exclusivamente, en aquellas partituras que son, más o menos, auténticas, y que, al mismo tiempo, difieren significativamente unas de otras.

Para empezar, podemos ignorar, por motivos totalmente prácticos, las primitivas partituras, impublicadas[2], de las *Sinfonías nºs 3* y *4*. No son estas versiones de ejecución alternativa, sino partituras que Bruckner descartó en su camino hacia las primeras versiones definitivas. No es versosímil que sean publicadas fuera de una edición crítica compilatoria, y sólo son de interés para estudiosos del desarrollo creativo de Bruckner. Lo mismo puede aplicarse, realmente, a la primera partitura de la *nº 8*, aunque, dado que ésta fue, de hecho, la primera partitura definitiva de Bruckner, y que sólo la mejoró a partir del consejo de otros, es interesante tener una partitura publicada de la misma. Sin embargo, dejándola al margen del resto, reduciremos el número total a 29.

En un segundo paso, las primeras ediciones deben ser repudiadas. No son ni siquiera «versiones» –o sea, realizadas por Bruckner–. Las monstruosas distorsiones de las *Sinfonías nºs 5* y *6*, debidas, respectivamente, a Franz Schalk y a Löwe, parecen haber sido ya abandonadas misericordiosamente por todo el mundo; pero todavía se escucha, ocasionalmente, la primera edición de la *nº 4*, en la que los dos personajes colaboran en la tarea de tergiversar las intenciones de Bruckner, y algunas de las otras parecen propensas a reaparecer de vez en cuando. El repudio de estas diez primeras ediciones originales (incluyendo las dos de la *nº 3*) recorta el total a 19.

Por último, enfrentados a las dos diferentes partituras por sinfonía de la Sociedad Bruckner, editadas en los *regímenes de Haas y de Nowak, no necesitamos* hablar de dos «versiones» diferentes donde no se nos muestran, en absoluto, divergencias estructurales, sino sólo un cierto número de diferencias subsidiarias en las texturas y/o la orquestación y/o el fraseo. En lo que hace a las *Sinfonías nºs 1, 5, 6, 7* y *9*, las dos partituras de la Sociedad Bruckner no representan dos ediciones diferentes, sino una y la misma partitura en dos ediciones ligeramente diferentes. Con ello, la lista se reduce finalmente a 14, y el «problema Bruckner» asume, definitivamente, proporciones tratables:

nº1 (1) 1866, edición Haas o Nowak.
(2) 1891, edición Haas (Edición Crítica Compilada).

nº2 (1) 1872, edición Haas.
(2) 1876, edición Nowak.

nº3 (1) 1877, edición Oeser.
(2) 1889, edición Nowak.

nº4 (1) 1880, edición Haas.
(2) 1886, edición Nowak.

nº5 (1) 1876, edición Haas o Nowak.

nº6 (1) 1881, edición Haas o Nowak.

nº7 (1) 1883, edición Haas o Nowak.

nº8 (1) 1887-90, edición Haas.
(2) 1890, edición Nowak.

nº9 (1) 1896, edición Orel o Nowak.

Estas son las únicas partituras que debe tomar en consideración quien necesite clarificar sus ideas acerca del «problema Bruckner»[3]. En el texto que sigue, discutiré las situaciones textuales de cada sinfonía por separado, después de evaluar brevemente los hechos acerca de las dos, no canónicas, tempranas sinfonías. Respecto de la lista de editores de las primeras ediciones, estoy, en todos los casos, en deuda con la amplia lista publicada por Arthur D. Walker.

Sinfonía en fa menor

El primer intento sinfónico es conocido como la *Studiensymphonie* –cuya traducción sería la de *Sinfonía-Estudio*, y no, como a veces se ha dicho, *Sinfonía Estudiantil*, dado que Bruckner tenía 39 años cuando completó la obra en 1863–. Un estudio altamente impersonal al que él mismo no concedió especial importancia, que no fue interpretado en vida de su autor, aunque desde entonces se han ofrecido interpretaciones ocasionales. La partitura de orquesta está disponible a través de la Universal Edition.

Sinfonía nº 0 en re menor

Al motejar a esta más madura *Sinfonía Die Nullte (La Cero)*, Bruckner indicaba que no debía ser incluida en el ca-

non. No fue interpretada durante su vida; el estreno tuvo lugar en el año del centenario, 1924. El hecho de que ya revele claramente la personalidad musical de Bruckner se debe a que no alcanzó su forma definitiva hasta 1869, tres años después de la *nº 1*, aunque fue originalmente compuesta en 1864; esto es, dos años antes que la *nº 1*. Sólo hay una versión (1869), disponible en dos ediciones publicadas, la de Joseph Vöss, editada en 1924 por Universal (y también por Philharmonia), y la de Leopold Nowak, editada en 1969 por la Sociedad Bruckner. Esta última debe ser tomada en cuenta como reemplazo de la edición Vöss, que, aunque totalmente fiel al manuscrito desde el punto de vista estructural, contiene una buena cantidad de fraseos, dinámicas y *tempi* del editor, además de indicaciones expresivas adicionales y algunos errores de lectura notacionales. Sin embargo, hay un punto que es de lamentar en la edición Nowak –la adición de un bemol al si de los segundos violines del compás 4 en el Trío del Scherzo: suena inverosímil, y no se corresponde con la nota equivalente en el compás 40, que es un si natural. ¿Puede tratarse de una errata?

Sinfonía nº 1 en do menor

a) Versiones

1. *Versión original*, completada en 1866 en Linz, y conocida usualmente como la «versión Linz». Fue interpretada por vez primera en Linz en 1868, con Bruckner dirigiendo; la partitura no llegó a publicarse en vida del autor.

2. *Versión revisada*, completada en 1891 en Viena; conocida habitualmente como la «versión de Viena». Esta es la radical re-composición de la sinfonía debida al propio Bruckner; conservando el trazado general, reproyectó la música por medio de una variada multiplicidad de detalles, alterando el compaseado de períodos íntegros, las líneas melódicas, la armonía, la textura y la orquestación, reescribiendo incluso material completo en ciertos lugares; añadió indicaciones extra de cambios de *tempo*. Esta versión fue interpretada en Viena en 1891, bajo la dirección de Hans Richter, y fue publicada dos años más tarde (Cfr. el apartado b), más abajo).

b) Primera edición

Versión revisada, en una edición anónima publicada en 1892 por Doblinger (más tarde por Eulenburg, Peters, Philharmonia y Universal). Esta partitura, todavía la única edición ejecutable disponible de la versión revisada, debe ser rechazada por falta de autenticidad, ya que difiere en muchos detalles de la reproducción de Haas de la propia partitura de Bruckner en la Edición Crítica Recopilada de la Sociedad (Cfr.c), 2, más abajo). Las diferencias se producen en la orquestación, dinámicas, fraseo, indicaciones de *tempo*, y hasta en las indicaciones rítmicas (en el primer movimiento, el «𝔠» (4/4) de Bruckner se transforma en «C», con ciertos pasajes que retornan al 4/4).

c) Ediciones de la Sociedad Bruckner

1*a) Versión original*, edición Haas: reproducción de la propia partitura de Bruckner.

1*b) Versión original*, edición Nowak: reproducción, levemente distinta, de la propia partitura de Bruckner.

2. *Versión revisada*, edición Haas: reproducción de la propia partitura de Bruckner (sólo en la Edición Crítica Recopilada, no disponible para interpretación). Nowak no ha publicado aún una edición de esta partitura.

Respecto de las dos versiones diferentes de la sinfonía, debidas al propio Bruckner, la mayoría de los brucknerianos favorecen la original; incluso Nowak, que en todos los otros casos relevantes ha preferido las versiones revisadas, se decantó por la versión original de esta obra[4]. El motivo es éste: en la revisión, Bruckner oscureció con exceso la atrevida originalidad de su primera concepción descuadrando la estructura de los compases, reescribiendo parte del material en su más complejo estilo posterior, y desfigurando la textura y la orquestación[5]. Sin embargo, dado que ambas versiones son partituras auténticas de la mano de Bruckner, los directores tienen la libertad de interpretar cualquiera de las dos, según sus gustos. Pero si la elección recae en la versión revisada, la partitura y los materiales de la primera edición deben estar en consonancia con la edición de Haas, c), 2, previamente citada.

Si la elección recae en la versión original, sin embargo, surge la pregunta, tan frecuente «¿Haas o Nowak?» La respuesta es que apenas importa, ya que ambas ediciones ofrecen virtualmente la misma partitura. Como en todas las otras sinfonías (menos la *Tercera*, publicada por la *Brucknerverlag*), Nowak reimprimió las planchas de la primera edición de la Sociedad Bruckner, con las alteraciones que su visión del manuscrito precisaba, y que sólo afectan a 16 compases de toda la obra[6]. Nowak no dio título ni línea para explicar las discrepancias, pero deben ser interpretaciones diversas de lecturas difíciles en el mismo manuscrito que Haas empleó. Son éstas:

I 68, flauta; 89, oboe, fagot; 86-93, cuerdas.
II 72, *Etwas zurückhaltend*, y 75, *A tempo*, ambos en Haas pero no en Nowak; también 150, violas.
III No hay diferencias.
IV 2, violines; 4, violines primeros y segundos; 5, violas; 391, violas.

De estas diez discrepancias, las dos que afectan al *tempo* carecen de relevancia, pues cualquier director sensible puede actuar espontáneamente de la manera que la edición Haas indica, incluso empleando la edición Nowak. Otras cuatro (I, 89; II, 150; IV, 5 y 391) son diminutos reajustes de partes internas que pasan inadvertidos en la interpretación; y en una de ellas (IV, 391) parece que Haas hubiera corregido un lapsus por parte de Bruckner, en tanto que Nowak prefirió la lectura defectuosa del manuscrito. Una posterior diferencia (I, 86-93) es ligeramente más importante: en este unísono de la cuerda, Haas no ha prescindido de las corcheas (blancas o negras con guiones en el manuscrito), en tanto que Nowak ha anotado directamente blancas y negras en el mismo pasaje.

Las otras tres diferencias son las más significativas, ya que afectan a líneas temáticas. En el I mov., c. 68, Nowak da a las dos primeras flautas notas en ritmo puntuado, staccato, mientras Haas anota incluso corcheas –pero éste es un momento meramente efímero–. Las diferentes lecturas de la cuerda son las siguientes: en el compás 2 (violines I), las últimas cuatro notas son do''-sol'-mi bemol'-sol' en Haas, y do''-sol''-mi bemol''-re'' en Nowak; en el compás 4 (cuerdas agudas), la segunda nota en re'' en Haas, fa'' en Nowak. Las lecturas de Nowak tienen más fuerza, pero en ningún caso las cuerdas son aquí mucho más que un hervor en sustrato al poderoso tema principal de maderas y metales, por lo que las diferencias apenas son perceptibles.

En resumen. La versión original puede tocarse en la edición de Haas o en la de Nowak sin que existan grandes diferencias. La versión revisada, si se prefiere, debería ser in-

4 Hermann Levi aconsejó, de hecho, a Bruckner *contra* cualquier revisión de esta obra: ¡el único reverso de la situación actual!

5 Las diferencias son demasiado amplias para enumerarlas aquí.

6 Dejo el fraseo y las dinámicas fuera de consideración, pues tales discrepancias, tal como se presentan, no afectan al estilo general de Bruckner. Y no quiero perturbar al lector con enmiendas editoriales, tales como dónde ha suplido Haas un borrón o acento, o dónde Nowak ha puesto corchetes para indicar que algo no figura en el manuscrito.

Un PIANO *histórico.*

FABRICADO POR

YAMAHA

HAMAMATSU, JAPON

HOSSESCHRUEDERS



Madrid, 1814.
Juan Hazen Hosseschrueders se establece como constructor de Pianos y Arpas.
Así nació la Casa HAZEN.
Hasta 1872, HAZEN continuó la construcción de pianos con la marca HOSSESCHRUEDERS. Estos, fueron premiados por su reconocida calidad, en las Exposiciones Industriales de 1826, 1832 y 1842.

En 1962, HAZEN comenzó la representación para España, de los pianos construidos por el mayor fabricante de instrumentos musicales del mundo YAMAHA CORPORATION.
Desde entonces, más de 40.000 pianos YAMAHA han sido vendidos en España, erigiéndose así como el piano elegido por la mayoría de los Conservatorios, Pianistas y Aficionados a la música en nuestro país.

Hoy YAMAHA, es el fabricante de los pianos HOSSESCHRUEDERS, por encargo especial de HAZEN.
Construidos con la más alta tecnología aplicada a la construcción de instrumentos musicales añadida al cuidado artesanal.
El resultado son los pianos HC, fabricados expresamente para enriquecer la tradición de Nuestros pianos. Los HOSSESCHRUEDERS

Un PRECIO *que hará historia.*

HOSSESCHRUEDERS



HC 10

Este modelo supone una interesante opción adicional a la gama de pianos verticales YAMAHA, construido bajo las mismas pautas de los pianos de conservatorio, el HC 10 ofrece una excelente calidad a un precio asequible a cualquier economía doméstica.
El mecanismo YAMAHA, garantiza su durabilidad y eficacia, siendo especialmente indicado para estudiantes ya desde sus comienzos.
El HC 10, posee una dinámica y calidad sonora excepcionales, el ataque ligero y agradable, que le destacan entre sus más directos rivales dentro de los pianos de estudio.
Representa sin duda un valor excepcional y una inversión segura de cara al futuro.

425.000

PESETAS, IVA INCLUIDO

SERIE ESPECIAL

200

EDICION LIMITADA

HAZEN

PIANOGALERIA

Ctra. de la Coruña. Km 17,200
28230 Las Rozas de Madrid
Tlf. 91 / 639 . 55 . 48

Plz. de Andrés Segovia s/n
Frente Auditorio Nacional de Música
28002 Madrid
Tlf. 91 / 561. 59 . 52



HC 30R

Este modelo, exclusivo en Europa, es el resultado de un estudio profesional sobre las necesidades de los estudiantes de piano en grados superiores.
Posee una calidad excepcional, avalada por la fabricación de YAMAHA, pero sin menospreciar el nivel adquisitivo medio.
El HC 30R por sus características, ofrece unas cualidades muy versátiles, un piano con altura, suficiente para alcanzar un brillante sonido, timbre agradable y una dinámica apropiada para los más exigentes intérpretes.
Todo ello por un precio muy equilibrado.

625.000

PESETAS, IVA INCLUIDO

DESEO RECIBIR INFORMACION SOBRE LOS PIANOS YAMAHA - HOSSESCHRUEDERS ESCH

NOMBRE:

DIRECCION:

TLF.: POBLACION: CP:

DESEO RECIBIR MAS INFORMACION ☐
(OTROS INSTRUMENTOS, BOLETINES, ACTIVIDADES, OFERTAS, ETC.)

NO DESEO RECIBIR MAS INFORMACION POSTERIORMENTE A ESTA OFERTA ☐

terpretada según la edición de Haas. Pero al ser tan idénticas las ediciones de Haas y de Nowak de la primera versión, y considerando que la edición de Haas de la versión revisada reproduce la propia partitura de Bruckner, parece inútil perturbar al público con nombres de editores cuando se designa qué versión de la sinfonía va a interpretarse. Sólo debe hacerse distinción entre las dos versiones distintas del propio Bruckner, v.g.: *Sinfonía nº 1 en do menor (versión de Linz, 1866 o versión de Viena, 1891).*

Sinfonía nº 2 en do menor

a) Versiones

1. *Versión original*, completada en 1872 (en Viena, como todas las restantes sinfonías). Fue interpretada por vez primera en 1873, con Bruckner en la dirección (también en Viena, como todas las demás sinfonías, excepto donde se indica otra cosa). La partitura no fue publicada en vida del autor.

2. *Versión revisada (Bruckner y Herbeck)*, completada en 1876 e interpretada ese año, de nuevo con Bruckner en la dirección. Persuadido por Herbeck, Bruckner hizo cortes en los movimientos primero, segundo y cuarto, eliminó las repeticiones tanto del Scherzo como del Trío y alteró el compaseado de todos los movimientos; también efectuó un importante cambio en la orquestación de la coda del segundo movimiento. Esta versión fue publicada en 1892 (Cfr. b), más abajo.)

b) Primera edición

Versión revisada (Bruckner y Herbeck), edición anónima publicada en 1892 por Doblinger (posteriormente por Eulenburg, Peters, Philharmonia y Universal). Esta partitura debe ser considerada ilegítima, pues difiere en varios aspectos de la edición de Nowak para la Sociedad Bruckner de la propia partitura del compositor. (Cfr. c), 2, más abajo.)

c) Ediciones de la Sociedad Bruckner

1. *Versión original*, edición Haas. A pesar de la declaración de Nowak en el prefacio de su propia edición, según la cual «Haas confundió las dos versiones», parece irrefutable que Haas reprodujo exactamente la primera partitura de Bruckner. Indicó, sin embargo, con los signos *Vi-de*, los pasajes que Bruckner marcó para los cortes de la versión revisada; por tanto, dejó libertad al director para que actuara según su propia inclinación.

2. *Versión revisada (Bruckner y Herbeck)*, edición Nowak. Es descrita en la página del título como *versión de 1877*, una mera nomenclatura distinta (Bruckner hizo ligeras alteraciones en 1877, tras la interpretación de esta versión). Nowak volvió a imprimir a partir de las planchas de la edición Haas, haciendo las necesarias alteraciones e indicando en su prefacio que los pasajes marcados *Vi-de* debían ser cortados por representar la versión revisada. También imprimió por separado, después del primer movimiento, su coda original tomada de la edición Haas, como una interesante (pero que no debía ser utilizada) alternativa (págs. 73 bis y 74 bis). La lista completa de diferencias entre Haas y Nowak (y de los cortes en ambas ediciones) es la siguiente:

I Indicación de *tempo, Ziemlich schnell* en Haas, *Moderato* en Nowak; 460, sin indicación en Haas, Nowak anota *Langsamer*, 488, sin indicación en Haas, Nowak *Tempo I*; corte, 488-519, *Vi-de* en ambas partituras; 566, en Nowak va seguido de un compás adicional (sólo redoble de timbal), antes del c. 567 de Haas.

II Título, *Adagio* en Haas, *Andante* en Nowak, pero los dos tienen la misma señal de *tempo, Feierlich, etwas bewegt*; corte, 48-49, *Vi-de*, en las dos partituras; 179 hasta el final, algo diferente en el compaseado; 200 hasta el final, instrumento solista, trompa en Haas, clarinete en Nowak.

III Indicación de *tempo, Schnell* en Haas, *Mässig schnell* en Nowak; Haas tiene barras de repetición para las dos mitades de Scherzo y Trío –no hay nada de esto en Nowak–; 123, compás repetido por Nowak, antes del 124 de Haas; coda, Nowak tiene dos compases adicionales de pausa al comienzo.

IV Ligeras alteraciones en las voces subsidiarias, 95 (contrabajos), 349, 351, 361 (2º. trombón); cortes, 540-562 y 590-651 (este último 590-655 en Nowak), *Vi-de*, en ambas partituras; 647 y 649 (numeración de Haas), en ambos casos seguidos de compases de pausa en Nowak.



Bruckner dirigiendo en una silueta de Otto Böhler

La elección es simple: o la versión original o la versión revisada; y sólo parece posible una decisión. Como el propósito global en la fundación de la Sociedad Bruckner fue volver a las propias intenciones de Bruckner y liberar sus obras de elementos nacidos de la influencia de sus colegas, parece curioso que Nowak haya contraatacado el cumplimiento de Haas de ese propósito publicando para su interpretación revisiones en las que la influencia de los colegas de Bruckner es inconfundible. Aquí ni siquiera hay discusión, como el propio Nowak admite. Citemos su prefacio:

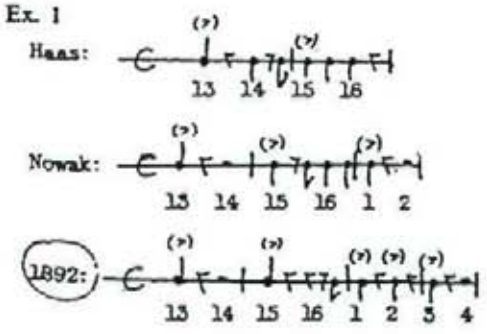
«Johann Herbeck... aconsejó a Bruckner que hiciese cambios, y éste iba a ser el primer ejemplo de la bienintencionada persuasión de que Bruckner iba a ser sujeto durante el resto de su vida... y sabemos que fue sólo con la mayor renuencia como Bruckner aceptó estas sugerencias...»

Con esta declaración, Nowak condena su propia edición. La verdad es que si Bruckner hubiera rehusado atender a Herbeck, y la sinfonía hubiera llegado hasta nosotros exclusivamente en su versión original, nadie hoy día habría imaginado que fuera necesario corte alguno, (¿por qué se tomó Haas la molestia de indicar los cortes?, se pregunta uno), o

que debiera omitirse repetición alguna, o que la coda del tiempo lento necesitara reinstrumentación. Ciertamente, cualquiera que hubiese sugerido los cortes que Herbeck quiso que Bruckner hiciera habría sido considerado un chiflado, ya que perturban la proporción de las estructuras, reducen las ajustadamente concebidas codas de los movimientos primero y último a la mitad, y no dan tiempo al segundo tema del tiempo lento a establecerse con propiedad antes del regreso del primero. Y quien sugiera que el clarinete debía reemplazar a la trompa al final del segundo tiempo, habría sido juzgado como un insensible ante un golpe de genio. Este último cambio se hizo, probablemente, porque el solo agudo de la trompa creó problemas en la primera interpretación, pero hoy día puede ser traducido por un instrumentista realmente bueno, y es exquisito, en tanto que el clarinete resulta, por comparación, descolorido. Hasta Nowak, al imprimir el pasaje original por separado, mostraba su resistencia a perderlo por entero.

El cambio de título del movimiento lento y las diferentes indicaciones de *tempo* para los movimientos primero y tercero no tienen especial importancia, ni la tienen las ligeras alteraciones de las voces subsidiarias en el Finale. De otra parte, los períodos re-compaseados son fundamentalmente dañinos, siendo particularmente irritante el que se produce al final del primer movimiento. Mientras que en la versión original la última nota se produce justamente al término del último período de 16 compases, en la versión revisada tiene lugar al comienzo de un imaginario período nuevo, al modo ortodoxo y tradicional. No hay duda de que la conclusión de Bruckner, deliciosamente carente de retórica, molestó a Herbeck, y por eso le persuadió para cambiarla por un procedimiento más banal y enfático. Incidentalmente, el anónimo editor de la primera edición de 1892 recabó un énfasis todavía más inflado. He aquí las tres versiones de forma comparada:

Ex. 1



En resumen: parece incontrovertible que sólo la edición de Haas de la versión original debe ser interpretada; pero algunos directores no dudarán en preferir la versión revisada, en cuyo caso deberán utilizar ciertamente la edición de Nowak, y no la primera edición de 1892. Y aquí, una vez más, las dos versiones diferentes pueden ser designadas, sencillamente, sin los nombres de sus editores –pero definitivamente, me atrevo a decir–, con una mención a Herbeck, para exonerar a Bruckner de toda responsabilidad en la versión revisada: *Sinfonía nº 2 en do menor (versión original de 1872 o revisión de Bruckner-Herbeck, 1876)*.

Las *Sinfonías nºs 1* y *2* representan el primer período de Bruckner, en el cual su plena individualidad todavía estaba pendiente de maduración; la *Sinfonía nº 3* marca el inicio de esta madurez, que ya continuó de forma persistente durante el resto de su vida sin que se produjera la usual división entre segundo y tercer período; y fue con esta obra, en la que por vez primera ensayó el nuevo modelo monumental de sinfonía que iba a cultivar desde entonces, lo que dio origen a sus progresivas dificultades –sus *propias* dificultades–, esto es, muy distintas de las padecidas por sus colegas. En tanto que cada una de las dos primeras sinfonías se materializaron tempranamente en una partitura definitiva, Bruckner necesitó tres intentos para dar cuerpo a la *nº 3*: las fechas son éstas: 1873, 1874 y 1876-1877.

Llamar a los dos primeros de estos intentos *Versiones 1* y *2*, y a la partitura de 1877 *Versión 3*, como algunos estudiosos de Bruckner insisten en hacer, es pura pedantería. Las dos primeras partituras fueron ensayos meramente descartados, que nunca se han publicado o interpretado[7]; fueron superadas por la partitura de 1877, que es la única que puede ser considerada como primera versión definitiva de la obra.

Sinfonía nº 3 en re menor

a) Versiones

1. *Primera versión definitiva*, completada en 1877, e interpretada por vez primera en ese año bajo la dirección de Bruckner. Fue publicada en 1878. (Cf. b), 1, más abajo).

2. *Versión revisada (Bruckner y Franz Schalk)*, completada en 1889, e interpretada por vez primera al año siguiente bajo la dirección de Hans Richter. Se trata de una transformación de la partitura de 1877, parcialmente cortada y parcialmente recompuesta, llevada a cabo por Bruckner en colaboración con Franz Schalk; fue publicada en 1890. (Cfr. b), 2, más abajo.)

b) Primeras ediciones

1. *Primera versión definitiva*, edición anónima publicada en 1876 por Rättig. No he visto esta partitura, pero dado que nunca se ha reeditado, y ha sido sustituida por la edición de Oeser para la Brucknerverlag (Cfr. c), 1, más abajo), la cuestión de su fiabilidad es meramente académica. Según Oeser, difiere en ciertos aspectos de la propia partitura de Bruckner, por lo que debe ser reputada como falta de autenticidad.

2. *Versión revisada (Bruckner y Franz Schalk)*, editada por Franz Schalk y publicada en 1890 por Rättig (y posteriormente por Eulenburg, Peters y Philharmonia). Esta versión también debe considerarse carente de autenticidad, ya que difiere en muchos pequeños detalles de la edición de Nowak de la misma partitura (Cfr. c), 2, más abajo). Estas diferencias (en textura, orquestación, fraseo, dinámicas, acotaciones expresivas e indicaciones de *tempo*) se deben a posterior actividad editorial de Schalk.

c) Ediciones de la Sociedad Bruckner

1. *Primera versión definitiva*, edición de Oeser (Brucknerverlag): reproducción de la propia partitura de Bruckner de 1877. Es descrita en la portada como *versión de 1878*, lo cual es una simple diferencia de nomenclatura (Bruckner hizo algunas alteraciones más en ese año).

2. *Versión revisada (Bruckner y Franz Schalk)*, edición de Nowak: reproducción de la partitura Bruckner-Schalk de 1889, sin las alteraciones añadidas por Schalk para la primera edición de 1890.

Otra vez nos enfrentamos a una elección directa entre dos alternativas –la primera versión definitiva y la versión revisada; y aquí se dan tres razones separadas para elegir

7 Hans Hubert Schönzeler (al que debo gratitud por múltiples sugerencias) me ha enseñado que Bruckner al menos consideró la partitura de 1874 suficientemente definitiva como para enseñársela a Wagner, que aceptó la dedicatoria; y en su libro sobre Bruckner designa a esta partitura de 1874 como *versión original* –*Urfassung*–. Sin embargo, al estar considerando aquí sólo posibles versiones *ejecutables*, tenemos que ignorarla.

aquélla. En primer lugar, Bruckner *recompuso* parcialmente la obra para la revisión, reescribiendo ciertos pasajes en su más denso estilo posterior, lo cual parece fuera de lugar en el mundo comparativamente simple del original[8]. También, al igual que sucediera en la *nº 2*, dejó que un colega le persuadiera para hacer cortes; y la cosa fue, en este caso, mucho más lejos, ya que permitió que ese colega hiciera algunos de los cortes por sí mismo, y *por medios de recomposición*. Aquí, por segunda vez, Nowak condena su propia edición con sus palabras del prefacio a la misma:


Anton Bruckner pintado por Ferry Bératon

«El Finale... fue copiado por Franz Schalk en una versión acortada por él mismo, aprobada por Bruckner y usada por aquél como base de su revisión. Dos de los pasajes acortados por Schalk fueron aceptados por el maestro... Bruckner aprobó estos cambios no hechos por sí mismo... Josef (Schalk) escribió a su hermano (Franz): «Tus cortes y transiciones, por cierto, han sido aprobados».»

Una vez más, sólo podemos maravillarnos, después de que la edición de Oeser de la primera versión de 1877 hubiera cumplido perfectamente las intenciones subyacentes en la fundación de la Sociedad Bruckner, ante el hecho de que Nowak considerara necesario publicar para su interpretación en concierto una revisión tan indiscutiblemente interferida por uno de los colegas de Bruckner. La *nº 3* es, ciertamente, la menos perfecta de las nueve *Sinfonías* de Bruckner (aunque no la menos magnífica), pero su intento de mejorarla con la ayuda de Schalk de hecho la hizo todavía menos perfecta. Puede haber dos opiniones acerca de los pasajes completamente rehechos por el propio Bruckner, pero seguramente sólo puede haber una acerca de los ruinosos cortes forzados por Schalk en el Finale, y acerca de una similar pieza de retrabajado tal como sucede en los compases 155-160 del primer movimiento (ejemplo 2)

Este pasaje da una idea de lo que significa una *recomposición* bruckneriana. La subida del tono con una 3ª. en los

Ex 2



compases 3 y 4 de este pasaje puede parecer una mejora, pero la súbita aumentación del característico diseño tres-más-dos en el quinto compás sólo puede ser calificada como calamidad del segundo grado: rompe el lírico fluir del segundo grupo, y al mismo tiempo introduce una radical, anticaracterística nota de rimbombancia. No hay duda de que Bruckner perpetró esta «mejora» por sí solo; pero debemos recordar que sólo a causa de la influencia de Schalk empezó a remendar por entero la obra original.

Sin embargo, como sucede con las otras sinfonías que Bruckner revisó a instancias persuasivas de terceros, algunos directores preferirán sin duda la revisión. En tal caso, debe señalarse que apenas reviste importancia emplear la edición de Nowak de la partitura Bruckner-Schalk de 1889 o la propia edición de Schalk de 1890, que fue reimpresa por Eulenburg en 1961, en una nueva edición de Hans Redlich, libre de erratas. Dado que la partitura de 1889 carece, por sí misma, de autenticidad, pues contiene muchos elementos provenientes de las ideas de Schalk, ¿qué importancia tienen unos pocos «schalkismos» más?

Incidentalmente, Arthur D. Walker ha llamado a la partitura de Schalk de 1890 «quinta versión» (siendo la de Bruckner-Schalk de 1889 la «cuarta»); y Redlich, en su prólogo, llevó a seis el total de versiones de la obra (al tomar en consideración la publicación de Rättig de 1878). Aún más, Redlich esperó con ilusión una posible «séptima versión, que reúna los logros y características de cada una de sus precursoras». Si Bruckner no pudo hacer, por sí mismo, de la sinfonía una perfecta obra de arte, no creo que haya alguien que pueda hacerlo ahora: simplemente sugerir tal posibilidad abre la espantosa posibilidad de un infinito número de «versiones», tan diferentes como inútiles, realizadas por editores que se consideren libres de hurgar y elegir a su gusto.

En resumen. Bruckner llevó la sinfonía tan cerca como pudo de la perfección en su primera versión definitiva de 1877, y nunca mejoró este hito; ésta es, con seguridad, la partitura que debe interpretarse (en la edición Oeser, desde luego, que es, en cualquier caso, la única disponible). Si se prefiere la revisión de 1889, pueden emplearse, sin que ello implique mucha diferencia, la edición Nowak o la edición de Redlich de la partitura de Schalk de 1890. Para designar las versiones diferentes, vuelve a ser innecesario dar los nombres de los editores, pero sí deben diferenciarse claramente tres partituras, en donde una mención a Schalk parece esencial: *Sinfonía nº 3 en re menor (primera versión definitiva de 1877* o *revisión de Bruckner-Schalk, 1889* o *revisión de Bruckner-Schalk, edición Schalk, 1890).*

Con la *Sinfonía nº 4*, Bruckner volvió a necesitar de tres intentos antes de llegar a la partitura definitiva. El primero fue en 1874, el segundo en 1877-1878 (en éste compuso un nuevo Scherzo –el actual– y un nuevo Finale); y el tercero fue, sencillamente, una refundición, en 1880, del Finale de 1878 en su forma

8 Como en el caso de la *Sinfonía nº 1*, las diferencias son demasiado amplias para enumerarlas en detalle.

FUNDACION REY
ALFONSO XIII

CAMPAÑA DE DONACIONES PARA AYUDA AL DESARROLLO

La **Fundación Rey Alfonso XIII**, una entidad sin ánimo de lucro nacida en el seno de Previsión Sanitaria Nacional cuya presidencia de honor ostenta S. M. la Reina, promueve una serie de programas de ayuda al desarrollo en distintos países del Tercer Mundo. Entre ellos destacan el «Proyecto de Cooperación para el Desarrollo de la Infancia y Adolescencia de la ciudad de Cochabamba» (Bolivia); «Mejora del Servicio de Cirugía Maxilofacial del Hospital Pediátrico Docente Pedro Borrás Astorga» de La Habana (Cuba) y el «Proyecto para la Construcción de un Centro de Salud en Bmalque (Siria)».
Para contribuir a su financiación ha iniciado una campaña de recogida de fondos. En ella podrán participar las personas —tanto físicas como jurídicas— que quieran aportar una cantidad. Todas ellas tendrán la posibilidad de disfrutar de las bonificaciones fiscales que la Ley prevé. Las empresas patrocinadoras tendrán derecho a difundir su participación en las campañas o actividades en las que colaboren.

Además, la Fundación nombrará «Socio Protector» a toda persona o entidad que se comprometa a aportar fondos todos los años. Para participar basta con envíar el boletín adjunto, en el que se especifica la aportación económica que puede efectuar.

BOLETIN DE DONACION

Nombre y apellidos / razón social.....
Dirección..... Localidad .....
D. P. ..... Teléfono .....
Cantidad que desea donar .....
Formas de pago: Cheque nominativo, giro o transferencia a nombre de la Fundación. Cuenta corriente: Caixa Ourense, cc. 2046/0780/43/30400/872-1. c/ Velázquez, 67-69. Madrid.

BOLETIN DE DONACION PARA SOCIOS PROTECTORES:

Personas físicas:

☐ 25.000 ptas. (cantidad mínima).
☐ Otra cantidad (especificar).

Personas jurídicas:

☐ 100.000 ptas. (cantidad mínima anual). ☐ 250.000 ptas.
☐ 500.000 ptas. ☐ Otra cantidad (especificar).

PARA DOMICILIACION BANCARIA

Autorizo a la Fundación Rey Alfonso XIII a presentar a mi nombre el recibo de donación anual.
Nombre y Apellidos/Razón social.....
CIF o NIF..... Nombre del banco.....
Clave del banco/sucursal.....
Domicilio y localidad.....
Número de c/c o libreta.....Provincia del banco.....
Fecha.....Firma.....

Para más información: Fundación Rey Alfonso XIII c/ Villanueva, 24, 1ª planta. 28001 Madrid. Teléf.: (91) 576 26 74. Fax: (91) 578 30 06.

actual. Como en el caso de la *nº 3*, no hay necesidad de hablar de tres «versiones» diferentes; la partitura obtenida en 1880 fue la *primera versión definitiva* que Bruckner realizara de la obra[9].

Sinfonía nº 4 en mi bemol mayor

a) Versiones

1. *Primera versión definitiva*, completada en 1880, y estrenada al año siguiente con dirección de Richter; Bruckner hizo ligeras modificaciones para una segunda interpretación en ese mismo año, dirigida por Felix Mottl en Karlsruhe. La partitura no llegó a publicarse en vida del compositor.

2. *Versión revisada*, realizada en 1886 con vistas a una interpretación en Nueva York bajo la dirección de Anton Seidl; la revisión concierne por entero a mínimas modificaciones en la orquestación, exceptuando una significativa alteración formal, que se comentará más abajo. Tampoco esta partitura llegó a publicarse en vida de Bruckner.

b) Primera edición

Partitura completamente espuria, redactada entre 1886-1887 por Franz Schalk y Löwe, con cortes y reformas de textura y orquestación al estilo wagneriano: fue interpretada en 1888 por Richter, y publicada en 1890 por Gutmann (y posteriormente por Eulenburg, Peters, Philharmonia y Universal).

c) Ediciones de la Sociedad Bruckner
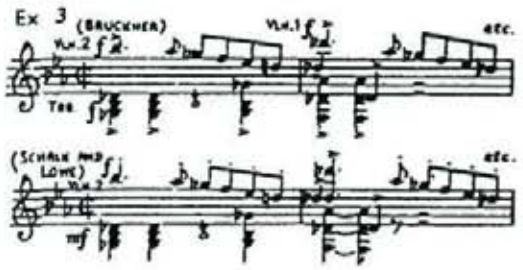
1. *Primera versión definitiva*, edición de Haas: reproducción de la partitura de Bruckner de 1880.

2. *Versión revisada*, edición Nowak: reproducción de la partitura que Bruckner preparó para Seidl en 1886 (reimpresión a partir de las planchas de Haas, con las necesarias modificaciones).

La primera edición de 1890 fue preparada y publicada con permiso de Bruckner, pero negó su definitivo beneplácito cuando rehusó estampar su firma en la copia enviada a imprenta. Volvió a ser difundida por Eulenburg en 1954, en una nueva edición de Hans Redlich, libre de errores; en su prefacio, la denomina «la cuarta versión», pero admite la naturaleza espuria de parte de la orquestación:

«Es difícil creer que Bruckner pudiera dar su conformidad a las vocingleras sonoridades del *piccolo* y los platillos, súbita y erráticamente introducidos por vez primera en el curso del cuarto movimiento, compás 76... Ambos instrumentos introducen un elemento de teatralidad, totalmente ajeno al mundo de las sonoridades brucknerianas. Igualmente sospechosos son los «pp» de los platillos (a la *Lohengrin*) en el compás 473 (mov. IV) y el efecto de las trompas con sordina en el mismo movimiento, compás 147, en el que, de modo bastante revelador, se ha perdido el signo *aperto* al llegar al compás 155.»

En otra parte, sin embargo, encuentra Redlich «toques afortunados»; pero la verdad es que toda la partitura es más que sospechosa. Aún peor que la orquestación wagneriana, que emborrona los severos contornos brucknerianos, es la reforma de la verdadera textura, que contribuye aún más fatalmente al mismo objeto. Un característico ejemplo de lo dicho sucede en los compases 87 a 92 del primer movimiento, en donde el ritmo del trombón, de firme empuje, tan característico de la personalidad musical de Bruckner, es suavizado, no sólo por la remoción de los acentos y el paso de la indicación «f» a «mf», sino con una alteración real del valor de las notas. (Cfr. el ejemplo 3, que sólo presenta el trazado del pasaje).



Cosas como ésta, sin mencionar los estériles cortes en el Scherzo y el Finale, invalidan la partitura de Schalk y Löwe. Así que cuando Redlich sugiere que «en un futuro más lejano los directores tratarán de combinar las versiones II/III y IV en una última «versión práctica», que englobe las mejores soluciones tomadas de todas las versiones existentes de la sinfonía», su deseo es seguramente tan falto de realismo como confiar en una «séptima versión» de la *Tercera Sinfonía*. Sólo hay dos versiones genuinas de la *nº 4*: la primera versión definitiva, del propio Bruckner, de 1880, y su propia revisión de 1886.

Pero, ¿hasta qué punto es genuina tal revisión? Parece que el manuscrito empleado por Haas para su edición de la primera versión definitiva de 1880 era una copia del mismo, hecha por el propio Bruckner en 1890[10]; y el hecho de que Bruckner hiciera una copia del manuscrito en tal fecha podría ser considerado no sólo (como Redlich admite) una «silenciosa protesta» contra la publicación de la partitura de Löwe y Schalk en 1890, sino también como una anulación de la revisión efectuada (no sabemos en qué circunstancias) para la interpretación de Seidl de 1886. Parece incontestable que la decisión final de Bruckner era atenerse a su primera versión definitiva de 1880. En cualquier caso, hay realmente poca diferencia entre las dos versiones. Las divergencias en detalle orquestal sólo afectan a 140 compases (alrededor de un 7% de la obra), y son de mínima relevancia, concentradas casi por entero en pequeños ajustes de las partes de madera y metal, apenas perceptibles en el concierto. Son particularidades demasiado numerosas para inventariarlas al completo; las más interesantes son las siguientes:

I 19, oboe, 459-62, oboe.
II 21, contrabajos; 105-8, trompetas; 193, metales, 201-3, trompas; 217-8, trompetas.
III (Trío) 44-52, clarinete; 51-3, oboe.
IV 19-22, oboe; 51-5, maderas; 187-92, trompas, 249-52, oboe, 449, trompa.
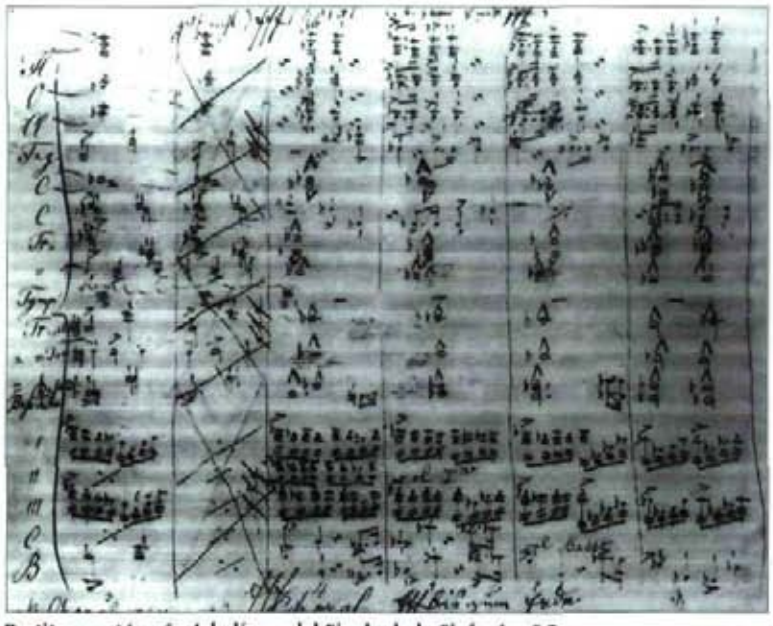
Hay otros cambios diversos, en el Finale, de ₵ a 4/4, que realmente no afecta mucho, dado que estos pasajes sólo pueden, de hecho, dirigirse a cuatro. La diferencia realmente importante, mencionada en a), más arriba, tiene lugar en los nueve últimos compases del Finale: en la revisión de 1886, la reiteración por parte del trombón y tuba del ritmo del motivo de trompa que abre la sinfonía está apoyada por repeti-

9 Como en el caso de la *Tercera Sinfonía*, Hans-Hubert Schönzeler prefiere considerar a la partitura de 1874 como *versión original –Urfassung–*, pero, nuevamente, al considerar aquí sólo versiones *ejecutables* posibles, deberíamos ignorarla. Pero ahora ya ha sido publicada, en edición de Nowak (1975).

10 Señalado por Redlich en el prólogo a su edición en Eulenburg de la partitura Löwe-Schalk. En el libro de Robert Haas, *Anton Bruckner* (Postdam, 1934), la ilustración IV reproduce la primera página de la partitura definitiva de Bruckner, y la fecha del encabezado es claramente «8 de enero de 1890» (esto es: Bruckner hizo ese año una copia en limpio de su primera partitura definitiva de 1880).

ciones de ese mismo motivo en las trompas tercera y cuarta, mientras que en la versión definitiva de 1880 estos dos instrumentos apoyaban meramente la textura del *tutti* general sobre el repetido acorde de tónica. No es, ciertamente, muy fácil escuchar el motivo en la mayor parte de las interpretaciones de la versión revisada, ya que los directores, muy a menudo, permiten que los dos trompas sean ahogados por los «ff» del metal y las otras dos trompas; pero en tanto que *pueda* oírse, sí que representa una diferencia formal que afecta a la concepción de toda la obra.

En resumen. La partitura de Löwe y Schalk debe ser rechazada en conjunto, al representar una falsificación de las intenciones de Bruckner. En un plano ideal, debería emplearse siempre la edición Haas, por representar la adhesión final de Bruckner a su primera versión definitiva[11], aunque habrá directores que, indudablemente, optarán por la edición Nowak de la versión revisada, con su retorno del motivo inicial de trompa al final de la obra. Al representar ambas partituras redacciones del propio Bruckner, pueden diferenciarse de forma escueta, sin citar los nombres de los editores: *Sinfonía nº 4 en mi bemol mayor (primera versión definitiva, 1880,* o *versión revisada de 1886).*



Partitura autógrafa del clímax del Finale de la Sinfonía nº 5

Después de las *Sinfonías Tercera* y *Cuarta*, acabaron los dolores de crecimiento del nuevo tipo monumental de sinfonía bruckneriana, y el compositor no tuvo dificultades posteriores, con excepción de la *nº 8*. También hecha esta excepción, ya no hay necesidad ulterior de tabular versiones y editores.

Sinfonía nº 5 en si bemol mayor

Bruckner completó la obra en 1876 y nunca la revisó (aunque la retocó, ligeramente después de 1878). La partitura definitiva no fue nunca interpretada o publicada en vida del autor; pero en 1893 Franz Schalk hizo una versión propia, con cortes y con una severa transformación de la textura y de la orquestación, para su primera interpretación de la obra en Graz al año siguiente[12]. En esta partitura, que fue publicada como primera edición de 1896 por Doblinger (y posteriormente por Eulenburg, Peters y Philharmonia), Bruckner no tuvo parte en absoluto: estaba demasiado enfermo para asistir al concierto y cuando la partitura fue publicada estaba ya en su lecho de muerte.

Su propia partitura fue desenterrada por la Sociedad Bruckner, con edición de Haas; y la edición de Nowak se limitó a ser una reimpresión de las planchas de Haas sin apenas alteraciones. Las diferencias significativas son las siguientes:

I 309, violas; 314, 2ª trompeta.
II Ninguna.
III 71-74, trombón contrabajo, tuba.
IV 589, violines primeros y segundos.

De estas cuatro diferencias, tres parecen ser meras correcciones de Nowak a errores de lectura de Haas, y son prácticamente imperceptibles en concierto. La otra (III, 71-74), es un curioso caso en el que ambos editores están patentemente equivocados: el trombón contrabajo debería tener obviamente un la en corchea, *staccato* sobre la primera parte de cada compás, y la tuba debería estar en silencio (un buen director advertiría esto naturalmente en el ensayo). Debe añadirse que en ambas ediciones se sugiere un amplio corte (los compases 270 a 374 del Finale están marcados «Vide»), y esto, como en todos los otros casos en las sinfonías, debe ser sencillamente ignorado. Dado que el corte perturbaría por entero las proporciones del movimiento, es difícil pensar que haya sido concebido por el propio Bruckner.

En resumen. La espuria partitura de Schalk ha sido abandonada por casi todo el mundo, y no importa cuál de las dos ediciones de la propia partitura de Bruckner, Haas o Nowak se emplee en concierto. Así que no hay necesidad de mencionar los nombres de los editores o hablar de «versiones» para designar la obra, cuyo título se establece, sencillamente así: *Sinfonía nº 5 en si bemol mayor (1876)*

Sinfonía nº 6 en la mayor

Bruckner completó la obra en 1881, y nunca la revisó. Sólo dos movimientos (el segundo y el tercero) fueron interpretados en vida del autor –en 1883– bajo la dirección de Wilhelm Jahn; la primera interpretación de la obra completa, si bien seriamente cortada, tuvo lugar en 1899 bajo la dirección de Gustav Mahler. Ese mismo año la primera edición, editada por Cyril Hynais, fue publicada por Doblinger (y

11 Hans-Hubert Schönzeler ha recabado mi interés en el hecho curioso de que las dos impresiones diferentes de la edición de Haas (1936 y 1944) muestran ligeras discrepancias de orquestación en el Trío del Scherzo: la más importante es que el tema de los primeros ocho compases, dado a flauta y clarinete en la impresión del 36, es conferido a *oboe* y clarinete en la del 44. La razón de este cambio es desconocida, ya que Haas no ofreció explicación alguna del mismo; sin embargo, es un detalle tan pequeño dentro de la vasta concepción de toda la obra que no hay necesidad de hacer distingos entre las dos impresiones, e incluso los directores favorables a la edición Haas pueden preferir, según su gusto, una u otra alternativa. (La impresión de 1944 de la edición Haas es la única partitura publicada de la obra que presenta dicha alternativa; puede escucharse en la grabación de Klemperer).

12 Para tener un ejemplo de cómo Schalk rehizo, incluso, pasajes enteros de la obra, cfr. Redlich, *Bruckner and Mahler*, págs. 45-47, en donde las opciones de Bruckner y de Schalk de los compases 1 a 16 del Finale son reproducidas y comparadas.

posteriormente por Eulenburg, Peters, Universal y Philharmonia); esta edición debe ser considerada carente de autenticidad, ya que contiene alteraciones de las dinámicas y el fraseo, indicaciones adicionales de *tempo* innecesarias y variadas sugerencias de cortes.

La partitura propia de Bruckner fue repuesta por la Sociedad Bruckner, y editada por Haas; y la edición de Nowak volvió a utilizar en la reimpresión las planchas de Haas con un pequeño número de modificaciones. La mayoría de estas discrepancias son correcciones manifiestas de Nowak a errores de lectura de Haas; muchas de ellas serían patentes en cualquier caso, en un ensayo, ya que se trata de pasajes en donde dos instrumentos se doblan uno a otro pero no tienen la misma nota o alteración. Sí hay pasajes en los que Nowak se ha equivocado al corregir a Haas (por ejemplo, I, 96, 2º clarinete; 181, contrabajos; y IV, 301, violines 2ºs., 351, violines 1ºs.). Las diferencias reales de textura, que comprenden seis compases del primer movimiento son las siguientes:

I 29, trompas 3ª y 4ª; 32, trombón 2º; 121, violines 2ºs.; 138, oboe; 212, violines 2ºs.; 279, contrabajos.

Todas estas discrepancias son por entero imperceptibles en la práctica de la interpretación, con la única excepción, acaso, de las dos notas adicionales para contrabajos en el compás 279 anotadas por Nowak, que parecen un caso bastante curioso (una habría esperado que Bruckner detuviera esta pedal en *pizzicato* un compás antes, tal como se anota en la edición Haas).

En resumen. La primera edición parece hoy descartada, lo cual es razonable, y no reviste importancia cuál de las dos ediciones de la propia partitura de Bruckner, ya sea Haas o Nowak, se utilice en la interpretación, dado que los errores de lectura están corregidos en ambas. Una vez más, la obra no precisa más que su título y fecha para una correcta designación: *Sinfonía nº 6 en la mayor (1881).*

Sinfonía nº 7 en mi mayor

Bruckner completó la obra en 1883 y nunca la revisó. Ese mismo año, sin embargo, fue persuadido (y ayudado) por Josef Schalk y Löwe para retocar la orquestación de algunos pasajes de cara a la primera interpretación en la Gewandhaus de Leipzig, al año siguiente, bajo la dirección de Nikisch. Fue de esa forma –pero con posteriores retoques editoriales de Schalk y Löwe, y con indicaciones adicionales de *tempo* sugeridas por Nikisch– cómo la sinfonía fue publicada por vez primera en 1885 por Gutmann (y más tarde por Eulenburg, Kalmus, Peters, Philharmonia y Universal).

La Sociedad Bruckner sacó a la luz la propia partitura del autor, editada por Haas; y Nowak le siguió con su edición de la misma partitura, basada su reimpresión en las planchas de Haas, modificadas para incluir las alteraciones orquestales. No hay necesidad de consagrar mucho espacio a las mismas, ya que no cubren más de 29 compases del total de la obra, y son éstas:

I 103-4, trompas; 123-30, oboe, trompa, trompeta y tuba; 148-9, clarinete, fagot; 254, 256, violines I; 319-22, oboe.
II 177-8, timbales, triángulo, platillos; 192, trombones; 216, cuerdas (*pizzicato* en Nowak, que empieza en 217 en Haas).
III No hay diferencias.
IV 337-9, trompeta.

Estas discrepancias afectan muy poco al sonido de la obra. En lo que hace a la discrepancia realmente llamativa, el famoso golpe de platillos, y tintineo de triángulo en el II movimiento, compás 177, no puedo decir que me perturbe; aunque se tratara, incluso, de un «Schalk-Löweismo», el clímax de Bruckner es tan prístino como para ennoblecer estas armas, tan peligrosamente brillantes, del arsenal orquestal romántico. (Pero es una pena que nos veamos obligados a adoptar tales decisiones personales). En cualquier caso, mucho peor que cosas como éstas es, en la edición de Nowak, la reintroducción (entre corchetes) de las indicaciones adicionales de *tempo* de la primera edición. No tienen cabida en la partitura de Bruckner, pues son, simplemente, «anotaciones de director» hechas por Nikisch: se supone que Bruckner las autorizó, pero seguramente lo hizo sólo para las propias interpretaciones de Nikisch. Las indicaciones *Alla breve* y *Molto animato* del I mov., c. 233, y las acotaciones *Ritard*, copiosamente desparramadas por el Finale, son particularmente dañinas, ya que si se observan meticulosamente (cfr. la grabación de Klemperer) terminan por destruir el fluido natural de la música. (¿Y quién puede decir cuánto, mucho o poco, quiso decir Nikisch con tales anotaciones?)

En resumen. La primera edición y la de Nowak difieren muy poco, y, a la vista de sus injustificadas indicaciones de *tempo*, esta última debe ser preferida en favor de la edición de Haas, que es una clara reproducción de la partitura definitiva del propio Bruckner. Una vez más, sea cual fuere la partitura empleada, la obra sólo debe ser designada con título y fecha: *Sinfonía nº 7 en mi mayor (1883).*

Sinfonía nº 8 en do menor

a) Versiones

1. *Versión original*, completada en 1887[13]. La partitura ha sido publicada por la Sociedad Bruckner (1973), edición de Nowak.

2. *Versión revisada (Bruckner y Josef Schalk)*, completada en 1890, e interpretada por vez primera dos años después, con dirección de Richter. Esta es una transformación, compuesta y parcialmente cortada, de la partitura de 1887, realizada por Bruckner en colaboración con Josef Schalk: fue publicada en 1892 como primera edición. (Cfr. b) más abajo.)

b) Primera edición

Versión revisada (Bruckner y Josef Schalk), editada por Josef Schalk y publicada en 1892 por Schlesinger (y después por Eulenburg, Haslinger, Peters y Philharmonia). Esta versión debe ser considerada falta de autenticidad, ya que difiere en cierto número de aspectos de la edición Nowak de la partitura Bruckner-Schalk de 1890. (Cfr. c), 3, más abajo.)

c) Ediciones de la Sociedad Bruckner

1. *Versión original*, edición de Nowak; reproducción de la partitura de Bruckner de 1887.

2. *Versión revisada (con material restaurado de la versión original)*, edición de Haas.

3. *Versión revisada (Bruckner y Josef Schalk)*, edición de Nowak. Esta última es en gran medida, una reimpresión de las planchas de Haas, pero con modificaciones considerables que hacen de la partitura una reproducción de la elaborada por Bruckner y Schalk en 1890 (sin las alteraciones hechas por Schalk para la primera edición de 1892).

Aquí nos enfrentamos con el más peliagudo de los problemas. La reacción negativa de Hermann Levi hacia la versión original de 1887 fue lo que condujo a Bruckner a revisar la obra; y al hacerlo llevó a cabo la tarea con minuciosi-

13 La afirmación, contenida en las listas publicadas por Arthur D. Walker, de que hubo una primera versión en 1885, y de que la partitura de 1887 es una segunda versión, es incorrecta. El manuscrito de 1885 –tal como se confirma en la monumental biografía de Bruckner de Göllerich (completada por Auer), IV/2, págs. 532-557– es un detallado *bosquejo*, parcialmente anotado a lápiz y a tinta, a partitura reducida en unas secciones y a partitura completa en otras; el manuscrito de 1887 es una realización de esto a partitura completa, y es por ello la primera versión genuina de la obra.

La cultura pasa por aquí



A&V
Abaco
Academia
ADE-*Teatro*
Afers Internacionals
Africa América Latina
Ajoblanco
Album
Alfoz
Anthropos
Archipielago
Arquitectura Viva
L'Avenç
La Balsa de la Medusa
Bitzoc
La Caña
CD Compact
El Ciervo
Cinevideo 20
Claridad
Claves de Razón Práctica
CLIJ
Creación
El Croquis
Cuadernos de Jazz
Cuadernos del Lazarillo
Debats
Delibros
Dirigido
Documentos A
Ecología Política
ER
El Europeo
Fotovideo
Gaia
Grial
Guadalimar
El Guía
Historia y Fuente Oral
Hora de Poesía
Insula
Jakin
Lápiz
Leer
Letra Internacional
Leviatán
Lletra de Canvi
Ni hablar
Nuestra Bandera
Nueva Revista
La Página
El Paseante
Por la Danza
Primer Acto
Quaderns d'Arquitectura
Quimera
Raices
Reseña
Revista de Occidente
RevistAtlántica
Scherzo
Sintesis
Sistema
Suplementos Anthropos
Temas para el Debate
A Trabe de Ouro
Turia
El Urogallo
El Viejo Topo
Viridiana
Zona Abierta

Asociación de Revistas Culturales de España

Exposición, información, venta y suscripciones:

Hortaleza, 75
28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67

dad analítica: en particular, compuso un nuevo final para el primer movimiento y un nuevo Trío para el Scherzo, y también rediseñó la perspectiva tonal del Adagio. Estas fueron mejoras compositivas manifiestas[14] y Haas se sintió compelido a adoptarlas como tales; pero Bruckner también hizo cortes en el Adagio y en el Finale, y Haas entendió que tales escisiones eran nocivas, y que habían sido efectuadas casi con certeza bajo la influencia de Schalk. Por tanto, Haas restauró el material perdido de la partitura de 1887. Nowak, en su prefacio, declaró que el proceder de Haas era imposible, dado que «diferentes fuentes, de acuerdo con los principios de la práctica operativa de una edición crítica completa, nunca pueden ser entremezcladas»; y así, para su propia edición, simplemente reprodujo la revisión Bruckner-Schalk de 1890 en una partitura limpia de errores.

Nowak tiene a su favor una ejemplar rectitud musicológica, pero éste es un caso único, en el que la ética humana representa un papel al menos tan considerable como la variedad musicológica. La interferencia de Josef Schalk en la revisión debe ser considerada, en sí misma, carente de ética; y por ello la restauración conjetural por parte de Haas, de lo que habría sido, probablemente, la propia revisión de Bruckner, si se le hubiera dejado hacerla libremente, puede ser contemplada como la rectificación de un error. Podemos considerar un único ejemplo, un pasaje en el segundo grupo temático del Finale, tal como aparece en la exposición (conduciendo a la letra F) y en la recapitulación (conduciendo a la letra Oo). Este pasaje, que contiene una referencia a la *Séptima Sinfonía*, es seguido en ambos casos por una sección completamente nueva a *tempo* más lento; el ejemplo 4 nos muestra cómo aparece en la exposición, tanto en la versión original de 1887 como en la versión revisada de 1890 (el ejemplo se para en la letra F). En la versión original, Bruckner reexpuso este pasaje por entero en la recapitulación, con una extensión en clímax de 2 compases (ejemplo 5, que se corta en la letra Oo). Pero en la revisión Bruckner-Schalk de 1890 este pasaje recapitulatorio queda drástica y cruelmente truncado (ejemplo 6, que también termina en la letra Oo). Y en la primera edición de 1892, de Schalk, el pasaje queda también truncado en la exposición (ejemplo 7).



14

Nowak, musicológicamente fiel a la revisión Bruckner-Schalk de 1890, mantiene el ejemplo 4 en la exposición y el 6 en la recapitulación, y da sus razones de la siguiente manera: «Josef Schalk escribió en su carta de 5 de agosto de 1891, dirigida a Max von Oberleithner [que supo de la edición por la prensa] que quería esta abreviación [el corte en la exposición, como en el ejemplo 7], porque la «reminiscencia de la *Séptima* [*Sinfonía*]» le parecía «completamente infundada». No estaba del todo equivocado, porque la reducción antes de la letra Oo (el corte en la recapitulación, tal como vemos en el ejemplo 6), hecho por el mismo Bruckner, eliminaba este mismo pasaje en la repetición. Por tanto, el equilibrio de motivos de la segunda versión quedaba perturbado; sin embargo, siguiendo las decisiones de Bruckner, nada debe cambiarse...»

De hecho, es éste otro caso de un prefacio de Nowak que condena su propia edición –o más bien una partitura editada por Nowak–. Bruckner, posiblemente, no habría adoptado «decisiones» que «perturbaran el equilibrio de los motivos», pues siempre estuvo radicalmente atento a la publicación de sus partituras de gran magnitud. Puede ser que hiciera el corte de la recapitulación (ejemplo 6) exclusivamente para contentar a Schalk (e hizo con ello una chapuza, como puede verse), pero que se le pasara por alto el pasaje equivalente en la reexposición (ejemplo 4). Y en 1891, cuando la partitura se estaba preparando para impresión, Schalk debió darse cuenta: ¡el anciano se había olvidado, claro! De ahí su carta a Oberleithner, recabando el truncamiento en la exposición (ejemplo 7). A pesar de lo dicho por Nowak, Schalk *sí estaba* «completamente equivocado» al entrometerse en la partitura, ya fuera influyendo sobre Bruckner o alterándola él mismo. Sin embargo, al hacer el corte en la exposición, mostró que sí se preocupaba por el «equilibrio de los motivos», en tanto que Nowak, al omitir lo que Bruckner y Schalk habían cortado en la recapitulación y guardar lo que Schalk había cortado por su propia voluntad en la exposición, consiguió sólo una pieza de pedantería musicológica que no tiene sentido estructural alguno. ¡Cuánto más inteligente fue Haas, al restaurar la situación de la versión original (indicada en los ejemplos 4 y 5), y expurgar luego toda la influencia de Schalk![15] Lo mismo debe decirse de sus restauraciones, en este movimiento y en el Adagio. Los cortes de la versión revisada son los siguientes:

III 209-18.

IV 21-30; 253-6; 584-98; 609-15; 671-4.

Además de éstas, hay otras muchas discrepancias entre las ediciones de Haas y Nowak en lo concerniente a textura y orquestación, puesto que Haas restauró más que simple material: incluyó lo que él consideró hallazgos o perfeccionamientos, o prescindió de aquello que había sido empeorado en la revisión. Un compromiso peligroso, sin duda, y a pesar de todo ello su partitura siempre parece la más brucknerana. Las diferencias son demasiadas para enumerarlas al completo, pero las más significativas son las siguientes:

I 101, trompas; 164-72, violines I + II, fagot, trompa.

II 24-25 y 41-2, fagot, metales; 60, flauta, clarinete; 66-7, clarinete; 141-2 y 151-2, violines II; 160, violines I; 260-1, metales.

En cualquier caso, comparadas con los cortes, estas diferencias tienen una relevancia muy escasa.

En resumen. La edición Nowak de la versión original de 1887 es puramente de interés musicológico. No hay duda de que siempre habrá controversia acerca de los méritos de las partituras de Haas y de Nowak de la versión revisada de 1890; aunque mi propio voto va sin reservas a favor de Haas, hay muchos músicos que apoyan a Nowak. Realmente, como sucede con la *Sinfonía nº 3*, la edición Nowak y la primera edición están tan cerca una de otra que poco importa cuál se utilice; como he indicado más arriba, la primera edición, al menos en cierto aspecto, es más lógica. Sea cual fuere la edición que se utilice, debe designarse con claridad y éste sí es un caso en donde debe aparecer mención

14 Pero, ¿fue la plasmación original de esos pasajes lo que perturbó a Levi? En absoluto, parece que lo que le dejó confundido fue la obra en su conjunto.

15 Nowak ofrece un argumento técnico en contra de las restauraciones de Haas: que no se puede incorporar material de la versión original porque en esta partitura la madera figura anotada por parejas y en la versión revisada la partitura pide madera a tres; pero tal argumento es inválido, ya que hay numerosos pasajes en la versión revisada de Bruckner donde sólo se emplea viento-madera a dos.

del nombre de los editores: *Sinfonía nº 8 en do menor (1887-90, edición Haas* o *revisión de Bruckner-Schalk, 1890, edición Nowak* o *revisión Bruckner-Schalk, edición Schalk, 1892).*

Sinfonía nº 9 en re menor

Una vez más, no hay necesidad de tabulaciones. Bruckner dejó la obra inconclusa (a falta del Finale)[#7] a su muerte, en 1896, y su partitura no fue publicada durante 38 años. La primera edición, publicada en 1903 por Doblinger (y después por Eulenburg[16], Peters, Philharmonia y Universal) fue una «versión» y orquestación, para su primera interpretación de la obra en dicho año. Esta partitura es enteramente falsa, y hoy nunca se emplea.



Anton Bruckner en 1894

La propia partitura de Bruckner fue dada a la luz por la Sociedad Bruckner, editada por Alfred Orel, y la edición de Nowak sucedió a ésta, en una reimpresión idéntica de las planchas de Orel, salvada la corrección de una o dos erratas. Así que la sinfonía debe enunciarse simplemente así: *Sinfonía nº 9 en re menor (inconclusa, 1896).*

Para concluir esta investigación del «Problema Bruckner», quisiera ofrece mi lista propia, personal, de las versiones que creo deben ser usadas en concierto, por estimarlas las más auténticas. Esta lista está en total acuerdo con las conclusiones de Robert Simpson[17] y prácticamente con todas las de Hans-Hubert Schönzeler, y nos retrotrae a la sencilla lista imaginaria con la que empezamos.

nº 1 *Versión de Linz, 1866* (Haas o Nowak).
nº 2 *Versión original, 1872* (Haas).
nº 3 *Primera versión definitiva, 1877* (Oeser).
nº 4 *Primera versión definitiva, 1880* (Haas).
nº 5 *Versión definitiva, 1876* (Haas o Nowak).
nº 6 *Versión definitiva, 1881* (Haas o Nowak).
nº 7 *Versión definitiva, 1883* (Haas).
nº 8 *Versión revisada, 1890,* con material restaurado de la versión original de 1887 (Haas).
nº9 *Versión definitiva, 1896* (Orel, Nowak o Schönzeler).

Deryck Cooke
Traducción: José Luis Pérez de Arteaga, 1993
© «The Musical Newsletter, New York», 1975
1ª Edición en castellano en *Antón Bruckner. Integral de las Sinfonías.* Fundación Caja de Madrid. Madrid, 1994.

16 No confundir con la publicación de la misma editorial, Eulenburg, en 1963, de la propia partitura de Bruckner, edición de Hans-Hubert Schönzeler.
17 En su libro *The Essence of Bruckner.*

NOTAS DEL TRADUCTOR

#1 Con posterioridad a la publicación de este texto, y al fallecimiento del propio Cooke, la Sociedad Bruckner, con edición de Leopold Nowak, publicó, 1977, la partitura de la versión de 1873 de la *Tercera Sinfonía.*

#2 En la segunda edición de este trabajo, Deryck Cooke corrigió –págs. 7, párrafo 2º., y 22, nota 9 a pie de página– la citada inexistencia de partitura impresa de la versión de 1874 de la *Cuarta Sinfonía,* que Nowak editó en 1975, pero, como se ha señalado en la nota previa, no llegó a conocer la publicación de la versión de 1873 de la *Sinfonía nº 3.*

#3 Como ya se ha señalado, faltan de esta lista las dos partituras previamente anotadas, esto es: *nº 3* (1873, edición Nowak), y *nº 4* (1874, edición Nowak).

#4 El primero de estos «intentos», la partitura de 1873, sí se ha publicado e interpretado, con posterioridad a este texto y al fallecimiento de su autor. Como se ha anotado previamente, la versión fue publicada en 1977 por la Sociedad Bruckner, editor Leopold Nowak. Ha sido llevada al disco tres veces: en primicia, 1979, por Eliahu Inbal, con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt, ulteriormente por Gennadi Rozhdestvenski –que es el único director que ha grabado *todas* las versiones y ediciones de las *Sinfonías* de Bruckner–, y más recientemente por Kurt Eichhorn. En España la versión de 1873, edición Nowak, fue interpretada por vez primera, en 1986, en el Teatro Real de Madrid, concierto de la Orquesta Nacional de España con dirección de Jesús López Cobos.
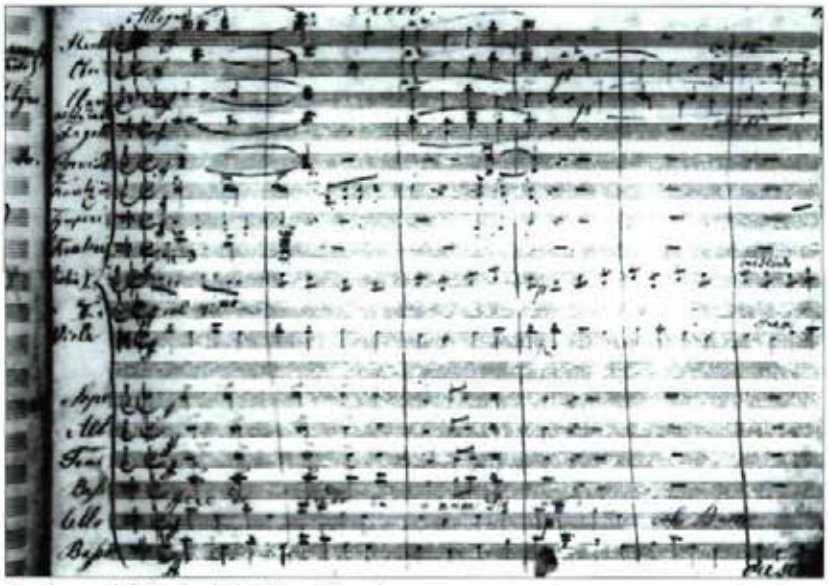
#5 Por mera lógica, la *Urfassung* debería ser la primera redacción de 1873, actualmente publicada, a la que venimos haciendo referencia en las notas anteriores.

#6 En 1981, fallecido ya Cooke, Nowak volvió a publicar esta edición revisada, pero con un sorprendente aditamento: la coda del Scherzo, que había permanecido olvidada y debió ser eliminada a consecuencia del, en este caso, razonable consejo de Schalk. Hasta esta fecha la musicología había establecido que el último Scherzo con coda es de la *Segunda Sinfonía.* Por otra parte, en 1975 Cooke no podía conocer tampoco la edición Nowak (1977) de la *Urfassung* de la *Sinfonía en re menor,* en cuyo manuscrito aparece la dedicatoria a Wagner.

#7 Por las mismas circunstancias cronológicas que hemos venido mencionando, Deryck Cooke no ha conocido las ediciones que completan el manuscrito del inconcluso Finale, cuarto movimiento, de la sinfonía. Publicadas y grabadas están la edición de William Karragan (registro fonográfico de Joel Levi) y la de E. Mazzuca y N. Samale (grabación discográfica de Eliahu Inbal y Kurt Eichhorn).

PARÁBOLA DEL BUEN HIJO

Sobre cualquier otra, una cualidad de la *Misa en fa menor* atrapa la mirada hasta el límite mismo de la fascinación: su aptitud para acumular los *topoi* textuales de la futura madurez de Bruckner. Con independencia de su incuestionable grandeza, la obra atrae en tanto que sumario de cuantos lugares comunes configuran esa suerte de entelequia que, a falta de cosa mejor, suele denominarse la *personalidad autoral*: todas las improntas, rasgos y obsesiones que convierten el estilo sinfónico del músico de Ansfelden en el más original del romanticismo se muestran en plenitud. Está todo: los largos episodios construidos sobre *ostinatos* de rítmica cuadrada y maciza, el choque entre el impulso del casi inmutable 4/4 con los tresillos de negras (verdadera *marca de fábrica* del segundo grupo temático en las sinfonías), los trémolos y las subdivisiones en semicorcheas repetidas de las cuerdas, los grandes unísonos masivos, los abruptos cambios de registro y los súbitos contrastes de densidades extremas, la habilidad para obtener resultados fulminantes con elementos simples y convencionales (un ejemplo ilustre: el inesperado acorde de tónica menor sobre la palabra *sabaoth*), las pedales interminables de efecto ciclópeo, la espaciosidad y amplitud de la marcha armónica, el regusto arcaizante de las resoluciones plagales, la vocación diatónica en que el abundante cromatismo es una forma de resaltar la solidez esencial del edificio[1]. Y por encima de todo: la rarefacción melódica, que permite cincelar el perfil de ciertos intervalos (esencialmente los de octava, quinta y cuarta) asignándoles el protagonismo como auténticos *motores temáticos* que penetran y subtienden la textura discursiva, más allá del sistema significante impuesto por el cuerpo del ordinario litúrgico, con ese efecto de estatismo monumental por el que el discurso pareciera inmovilizarse, con una grandiosidad amenazante y pétrea. No falta, realmente, casi nada: solamente una gramática que vertebre todo este aparato retórico proyectándolo en un ámbito más coherente y de mayor alcance.



Comienzo del Credo de la Misa nº3 en fa menor

Por lo demás, en las grandes articulaciones de la obra no deja de vislumbrarse un esquema que alcanzará su esplendor en etapas más avanzadas de la producción del músico: una larga y dolorosa introducción en el tono principal (*Kyrie*) antecediendo a dos inmensos bloques en la dominante (*Gloria/Credo*), el primero de los cuales propone un inventario de materiales y procedimientos –los anotados líneas más arriba– que se contemplan y elaboran desde nuevas perspectivas en el segundo (es bien significativo que los últimos compases del *Gloria*, el *et resurrexit* y la clausura del propio *Credo* recurran a idéntica rítmica de puntillos para afirmar su pujanza y proclamar su unidad), finalizando con una especie de gran adagio tripartito (*Sanctus/Benedictus/Agnus*), en cuyas escansiones se interpola la recurrencia de uno de los más genuinos scherzos del compositor, el poderoso *Hosanna*. Conclusión en que se recupera la tónica inicial, ahora en modo mayor (y nuevamente en menor en la sección central, el *Benedictus*) para, inscribiéndose en la tradición de Haydn y Beethoven, alcanzar un final consolador. En suma, cabría invertir el famoso enunciado de Deryck Cooke, y afirmar que no es que las sinfonías de Bruckner sean misas sin palabras, sino que, en potencia, la *Misa en fa* oculta una verdadera sinfonía que aún no ha podido prescindir de ellas.

Es bien conocido que la colosal obra brota casi de un solo impulso tras la crisis paranoica sufrida por el músico en abril de 1867. Bruckner era un neurótico compulsivo de manual, que contaba todo lo numerable y realizaba actos diarios de protección: un tipo de afección muy ligada a la patología católica, con sus tradiciones propiciatorias como la de los *nueve viernes* y sus júbilos y arrepentimientos a fecha fija (Bruckner confesaba y comulgaba en días precisos)[2]. El músico, por lo demás, pertenecía ideológicamente al universo feudal, a ese campesinado de la Austria profundamente reaccionaria de Metternich impermeable ante el liberalismo y el pensamiento científico, para el que la aceptación indiscutida de toda forma de autoridad constituía casi un dogma. Para una mente de esta especie –que al tiempo es músico litúrgico en Linz y genial improvisador al órgano– no deja de resultar contradictoria la elección de un objetivo estético como el que Bruckner abrazaría a partir de este instante. Y es que la sinfonía es la materialización de un ideal esencialmente ilustrado y laico, que reúne el sentido arquitectónico propio de la armonía tonal con la aspiración hacia la belleza abstracta y arquetípica encarnada por la forma sonata, integrando ambas ideas en la orquesta, el gran organismo instrumental que simboliza los ideales revolucionarios: un ideal racionalista, republicano y ateo. Tras la *Misa en fa menor*, Bruckner abandonará definitivamente el género, cediendo a la creciente exigencia de un nuevo *superyó* (Beethoven, claro está, cuya *Novena Sinfonía* conoce en esos años) que solamente podía realizar su demanda en el terreno de la música pura. Cabría formular la siguiente conjetura: la crisis de 1867 (que, tópicamente, suele achacarse al exceso de trabajo) se produce por la

contradicción insalvable entre el universo creativo que ha practicado hasta entonces (que, básicamente, se ciñe a la liturgia) y el que, desde hace poco más de tres años (con la escritura de la *Sinfonía cero*) comienza a entrever cada vez con mayor claridad. Si quería triunfar como *músico*, debía hacerlo al margen de sus creencias. Vistas así las cosas, la *Misa en fa menor* se revela, no como una *acción de gracias*, cual suele afirmarse (y como el propio Bruckner lo afirma), sino como un *acto expiatorio* destinado a apaciguar la ira del padre simbólico, a punto ya de ser traicionado. De ahí también la gran cantidad de citas litúrgicas presentes en su obra sinfónica, desde el *Amen de Dresde* a la *Marienkadenz*, pasando por los corales: manifestaciones piadosas destinadas a aplacar al padre. Pero ya se sabe que eso no es posible, y la castración se inscribiría en el registro simbólico del ciudadano Anton Bruckner vetándole el contacto con mujeres para el resto de su existencia: los episodios de Louise Bogner y de Josephine Lang (de cuyos fracasos se había repuesto con la composición de música litúrgica) datan de 1851 y 1865 respectivamente y, que se sepa, no se vieron sucedidos por otras tentativas amorosas.



Última foto de Anton Bruckner en compañía de Frau Kathi, su hermano Ignaz y su médico Schrötter, el 17 de julio de 1896

De este modo, con la *Misa en fa menor* Bruckner clausura su etapa de obediencia, atravesando el umbral camino de la edad adulta. Y Richard Wagner ocupará ahora la nomenclatura paterna: padre vigilante y permisivo que acepta la dedicatoria de su *Tercera* y que, un año antes de su fallecimiento, llegará a prometerle dirigir la integridad de su obra sinfónica (su proverbial ingenuidad mantuvo a Bruckner a salvo de esta crueldad innecesaria e imperdonable). Esta transformación podría explicar sus pensamientos suicidas tras el desdén manifestado por Hermann Levi tras la lectura de la *Octava* en 1887: autocastigo obligado tras el éxito de la *Séptima*, que ni siquiera la escritura simultánea del *Te Deum* había podido, al parecer, conjurar. De ahí la ocurrencia de dedicar la que, probablemente, ya intuía como su última obra *a mi querido Dios*, y de ahí también –demasiada responsabilidad– la imposibilidad final de concluirla.

Conscientemente o no (pero eso no nos incumbe), la *Misa en fa* se sitúa en la charnela de esa emancipación del corsé litúrgico y sus estereotipos formales (por ejemplo, las fugas conclusivas: ya retornará a ellas –¡y de qué modo!– en el final de la *Quinta*[3]) para trabajar con la libertad propia de un pensamiento abstracto y especulativo que se avenía mejor con ese álgebra interválica y esas sonoridades interiores profundas y graníticas que, paulatinamente, Bruckner descubría en su propia peripecia compositiva, al margen del *corpus* doctrinal desde el que inicialmente emergieron. Todo texto es un proyecto impersonal que genera su propia dinámica y de cuya finalización nace la figura del autor (y no al contrario): la labor del creador consiste en fijar ese flujo sin agostarlo. En un sentido biográfico, la conciencia de tal hecho llevó a Bruckner a Viena donde, liberado ya de la servidumbre eclesiástica, pudo entregarse a la cosmogonía instrumental que se avistaba en su trabajo con nitidez creciente. Teniendo en cuenta la sinceridad inconmovible de su catolicismo (pero todo neurótico es sincero respecto a sus significantes mórbidos), el esfuerzo no debe subestimarse: si hubiese perseguido la riqueza o la fama hubiera podido cultivar adecuadamente su personaje de instrumentista virtuoso, en el que era, como se sabe, internacionalmente respetado. Pero Bruckner era un artista absoluto, como lo había sido Beethoven (o lo sería en nuestro tiempo Edgar Varèse) que carecía de otra meta u horizonte distinto de alcanzar la materialización de un ideal estético preciso e intransigente: un ideal estrictamente sinfónico que el texto de la *Misa en fa menor* le había ya revelado con inaudita cantidad de detalles. La belleza no es democrática, y su tiranía obligó a Bruckner a separar en el plano del signo su ideal religioso de su ideal artístico: imposición a la que el músico de Ansfelden tuvo el coraje de no resistirse, aunque permitiéndose pequeñas (y no tan pequeñas: ahí está el *Te Deum*) licencias que creía, inciertamente, habrían de protegerle de las consecuencias de su extravío. Nunca podremos agradecérselo bastante.

José Luis Téllez

1. La intención es, justamente, antitética con la de una obra como *Meistersinger* (de la que, como se sabe, Bruckner se adelantó en ofrecer un fragmento con su coro cuatro meses antes del estreno) donde la ostentosa trasparencia armónica del *do mayor* primigenio se percibe en todo momento como inestable y precaria, gracias al sutil y sistemático borrado de los contornos cadenciales: la ejecutoria bruckneriana, por el contrario, emplea el cromatismo para exaltar el cimiento diatónico. Empero, no faltan voces que, todavía, hablan de Bruckner como de un sinfonista *wagneriano*.
2. No se piense que el agnosticismo protege de esta clase de insania: Schumann, sin ir más lejos, anotaba en un cuaderno familiar no sólo los días en que Clara tenía la regla, sino también las noches (y horas) de su comercio carnal, así como otra muchedumbre de exasperantes minucias.
3. Lo que se encuentra en perfecta sintonía con la demanda del *superyó*. Beethoven es el compositor que con mayor empeño se haya aplicado a integrar la fuga al esquema de la sonata (o de la sinfonía).

VISIONES DEL MÁS ALLÁ

Los pentagramas sinfónicos creados por el pío organista de San Florián constituyen un corpus de una extensión, una densidad y una potencia raras. No han sido ni son muchos los que, situados ante una orquesta, son capaces de aunar la capacidad para desentrañar la compleja maraña contrapuntística y la perfecta disposición formal sobre las que se edifican las monumentales partituras con la requerida para, desde ahí, envolver tales estructuras con la peculiar sonoridad que necesitan y leer en profundidad el mensaje, entre místico y sensual, que portan.

La vía de recreación de la partitura casi nunca es absolutamente pura y rectilínea, a no ser en muy contados casos. En todo caso da pie a una clasificación de *tipos* de directores brucknerianos que es tan esquemática y tan insuficiente y superficial como cualquier otra similar: téngase como meramente orientativa.

1. Místicos

Sin duda una de las características de la música bruckneriana es la religiosidad o, mejor aún, el misticismo. Sus pentagramas traducen un voluntario, permanente e inefable sentimiento de unión a la divinidad –«el buen Dios», que decía el compositor–, un deseo de cantar sus alabanzas, de fundirse, incluso de manera panteísta, con ella. Este sentido de ascensión, de elevación espiritual, de acción de gracias en ocasiones, que subyace frecuentemente en las *Sinfonías* del austero organista lo han hecho suyo algunos insignes maestros. Tres subtipos, interrelacionados entre sí, podemos hacer aquí:

a) Místicos puros

El primer nombre que surge es el de Eugen Jochum (1902-1987), un apasionado apóstol de las esencias religiosas brucknerianas, un artesano y encendido servidor de su mensaje espiritual. El apremio, el nerviosismo, la eléctrica comunicatividad, el ansia de cantar enfervorizadamente y de dar forma a ese anhelo iluminaban las dotes constructivas de este romántico a trasmano, de este maestro teutón por los cuatro costados. Su hermano Georg-Ludwig (1909-1970) era también un místico, de menor impacto y vehemencia, pero algo más fino. Una peculiar forma de misticismo, quizá no tan puro –aunque en los Jochum se contuviera a veces más en los presupuestos que en los resultados– era el de Hans Knappertsbusch (1888-1965), a quien, sin embargo, la espiritualidad venía no por un previo planteamiento intelectual de acceder a un más allá, sino por la manera, más terrena, nada filosófica ni metafísica, de enfocar el hecho sonoro, maleable y distendido en sus manos. Su estilo, fresco y espontáneo, pero dotado de una robustez no reñida con la claridad y de una amplitud sinfónica descomunal, sometida por lo común a *tempi* moderados, lograba penetrar muy directamente en las estructuras más recónditas de estas músicas. De esta mirada ingenua participa otro director que, con algunas salvedades, podríamos colocar en este apartado: Carlo Maria Giulini (1914), de mayor capacidad para el análisis, que basa casi todo su discurso en el control de la estructura formal –el fondo es aquí la forma– de las *Sinfonías*, que interpreta con una notable limpidez y grandiosidad absolutamente exentas de retórica.

b) Místico-dramáticos

Este amplio grupo está encabezado por Wilhelm Furtwängler (1886-1954), una rara mezcla de intuición (como la que adornaba a Knappertsbusch), intelecto, emoción y profundo sentido de la forma clásica. Sus concepciones partían de la búsqueda de la simplicidad profunda que, según él, se escondía en la obra de arte. Creaba un impresionante juego de tensiones y uno de los fraseos más iluminadores, desconcertantes y emotivos que se recuerdan. El sabor trágico que tienen algunas de sus interpretaciones en vivo, la dimensión telúrica de sus progresiones nos brindan una imagen insólitamente metafísica, pavorosa y sombreada, de un dramatismo a veces feroz y crispado de estas *Sinfonías*. En similar línea, herencia de la practicada, todavía con poca perspectiva histórica, por Hans Richter (1843-1916), Hermann Levi (1839-1900) o Arthur Nikisch (1855-1922), se sitúa Hermann Abendroth (1883-1956), menos ardiente y genial que el berlinés pero dotado de pareja perspicacia para dar con la esencia de la forma sin descoyuntarla, aunque su talante le moviera más al equilibrio y a ciertos tonos abiertamente contemplativos. Sus registros en Tahra revelan a un director de pulso constructivo firme y de sabia visión, sin tanto arrobo, de los factores espirituales. Desde una perspectiva más olímpica, y por tanto más distanciada, actuaba Herbert von Karajan (1908-1989), que lograba una suerte de misticismo no exento de autocontemplación por los caminos de una impecable construcción, una refinada timbrica y una planificación del discurso con ribetes moderadamente operísticos. Ligado a la filosofía furtwängleriana, con muchas cosas propias que decir, está Daniel Barenboim (1942), que circula por caminos de honda penetración, sondeando precipicios y cumbres arriscadas, que empieza a dominar eso del fraseo y de la regulación de intensidades, pero que aún no ha llegado al punto, pese a sus excelentes grabaciones con Berlín, de poder recrear, ni dramática ni místicamente, el sentido superior de estas músicas.

c) Místico-abstracto

El encabezamiento va en singular porque singular y nada transitada –a no ser por él– es la vía por la que viaja Sergiu Celibidache (1912), quizá quien ha recibido –de manos de Furtwängler–, trabajado y pensado con mayor fortuna formal el mensaje bruckneriano. En su mente y en su batuta se encuentran, cuidadosamente manejados, todos los parámetros que han de hacer que una *Sinfonía* del maestro austríaco pueda tener la dimensión espiritual y terrena adecuadas, idóneas. El misticismo del autor se confunde con el del director, que alcanza muy altas cotas musicales a través de la consideración del fenómeno sonoro como hecho abstracto. El proceso de elevación hacia estratos superiores al que Celibidache es capaz de llegar antes de desembocar en lo que él denomina la *realización absoluta* –que traspasa, por decirlo así, el ámbito de este mundo– es de enorme magnitud y en él se nos ofrece la música libre de impurezas, cristalina, llena de una bellísima luz de vitral, libre de adherencias y de emociones que no sean las del propio desenvolvimiento de su moroso y tranquilo discurso.

2. Objetivos

Hemos de manejar para entendernos este resbaladizo concepto y señalar algunos nombres de maestros que postulan –¿y quién no lo hace, realmente?– ante todo el respeto al texto, sin quitar ni poner nada de su cosecha –algo imposible, como se sabe–, sin ir más allá de lo estipulado en el pentagrama. No es el caso de los que dicen de forma peregrina que «tras las notas no hay nada», sino el de aquéllos

que intentan atenerse estrictamente a lo escrito; lo que con frecuencia suele conducir a lo inexpresivo o, aún peor, a lo aséptico. Pero ha habido y hay ejemplos de directores objetivos –deberíamos por lo dicho poner este término siempre entre comillas– que tienen muchas cosas que decir y que, dentro de esa teórica limitación de base, las dicen. Un primer nombre sería el de Georg Szell (1897-1970), un arquitecto clarividente, hábil para dar con las estructuras básicas sin perjuicio del detalle y para trazar un cuadro estilizado de gran competencia formal sin perder el norte de un matizado lirismo. Otro magnífico servidor de esta estética es Bernard Haitink (1929), que domina los presupuestos brucknerianos con un distanciamiento tan alejado de la frialdad como de la rigidez y que potencia con unas dotes constructivas tan firmes como las del maestro anterior.



Günter Wand MICHAEL HOLZ

3. Constructores

Con bastantes reservas podría incluirse en este capítulo a Karl Böhm (1894-1981), un notable artesano, un pragmático conocedor de todos los resortes de la orquesta y de los mecanismos de la dirección clásica que se transmutaba sobre todo en Strauss –a veces en Beethoven y en Mozart– para alcanzar zonas artísticas superiores. Su Bruckner era extrañamente ágil de texturas y frecuentemente ligero de *tempi*, pero en ocasiones trascendía de la mera letra o de la estricta y profesoral óptica de un academicismo de buena línea y se elevaba hacia lo más alto, en una suerte de misticismo contemplativo de pura cepa romántica, tal y como llegó a sucederle a una milagrosa *Sinfonía nº4* para el disco. Más claramente apegado a un constructivismo inteligente o, por mejor decir, a un estructuralismo práctico, al considerar los parámetros y sus interrelaciones como constitutivos de un organismo en movimiento, es decir, de una estructura, ha estado siempre otro director del área germánica, que no deja de mantener ciertas similitudes con el anterior, bien que su estilo sea más *científico*: Günter Wand (1912), un maestro de una solidez de concepto y de procedimientos no reñidas con la elegancia de fraseo, la pureza de línea y la transparencia polifónica. En parecida dirección transitaba Rudolf Kempe (1910-1976), más luminoso y, a ratos, lírico, pero siempre espléndido modelador de los pilares sustentadores de las obras. Más monumental y catedralicio, pero con un sentido de la espacialidad casi único, se mostraba Otto Klemperer (1885-1973), de trazo seguro, contundente, mayestático, un magistral racionalista de la forma. Como lo es, a su modo, aunque con mayores toques de lirismo y de finura camerística, Kurt Sanderling (1912). A ellos se aproxima, desde unos presupuestos más modernos –en cuanto a fraseo, menos amplio, y a tímbrica, más agresiva–, Wolfgang Sawallisch (1923), un recipiendario de la gran tradición de los mejores *Kapellmeister*. Poderoso constructor, de batuta amplia y crispada, vigorosa y a veces virulenta, fue, dentro de una línea un tanto marginal pero muy interesante, Jascha Horenstein (1898-1973), que concedía, como gran mahleriano que era, una insólita pátina expresionista a sus interpretaciones. En esta senda se sitúa hoy, con sus propias características quizá menos agrestes, Georg Solti (1912), dinámico, contrastado –en ocasiones demasiado–, siempre dramático, quizá un tanto epidérmico, y se situaba en cierto modo el rotundo y proteico Joseph Keilberth (1908-1968), más adicto a la tradición postromántica y siempre contundente. Seco, intenso, cortante, extrañamente ígneo, a juzgar por las grabaciones, el Bruckner que llegó a dirigir el sorprendente Evgeni Mravinski (1903-1988), que estaba lejos de ser un especialista.

Entre los directores más modernos descuellan, como constructores expertos Christoph von Dohnányi (1929), más bien aséptico, Colin Davis (1927), que luego de una refulgente *Séptima* no ha ofrecido nada singular, y Claudio Abbado (1933), que en este campo resulta ser un objetivista a lo Toscanini, sin que sus logros hayan despegado hacia las alturas que se merece la música protagonista de este trabajo. Relativo y episódico interés brindan el esforzado Zubin Mehta (1936) y el brillante Lorin Maazel (1930), ejemplos de músicos dotados, mecanicistas y solventes, pero hasta ahora lejos de dar a Bruckner, más allá de una apariencia formal, el sentimiento y el misterio que están en la raíz de su música. Un poco de lo que le pasa a Riccardo Muti (1941).

4. Líricos

En determinados brucknerianos la expresión lírica, más o menos intensa, se superpone a cualquier otra cosa, sin que los elementos constructivos, estructurales o conectados con lo místico queden fuera de su mirada –estamos hablando de los mejores directores de la historia reciente y de interpretaciones modélicas–. Sus versiones poseen una pátina especial, una dimensión poética y una sonoridad cálida y por lo común transparente. Era así, por ejemplo, el Bruckner de Bruno Walter (1876-1962), capaz de exprimir, a partir de *tempi* nada premiosos, todo el sentido poético oculto en las austeras estructuras. O el del límpido y efusivo Carl Schuricht (1880-1967), ágil, sereno, vigoroso, que extraía un peculiar brillo a la orquesta y comunicaba un mensaje de alta espiritualidad corporeizado en unas texturas aéreas y una magistral fluidez del discurso. Cristalino también por la aireación polifónica, pero a la vez adamantino por su inquebrantable solidez era Volkmar Andreae (1879-1962), de fraseo elegante y finamente labrado. Como el de Rafael Kubelik (1914), que dotaba además a sus edificios sinfónicos de una potencia romántica excepcional. Aunque en el campo de la finura espiritual, sin llegar a entrar en el terreno del misticismo más arrebatado de algunos de los mencionados, nadie ganaba a Eduard van Beinum (1900-1959), que llegó a dar a la Orquesta del Concertgebouw el lustre bruckneriano que hoy atesora.

Arturo Reverter

Nota. Se recomienda leer el extenso trabajo de A. F. Mayo sobre las grabaciones discográficas de las *Sinfonías* de Bruckner aparecido en el extra nº 3 de SCHERZO (1994).

SEMION BICHKOV - ORQUESTA DE PARÍS UN IDILIO DE OCHO AÑOS

Nacido en San Petersburgo, educado musicalmente en la Escuela Glinka de Moscú, Semion Bichkov tenía veintitrés años, en 1975, cuando abandonó la URSS, harto de su clima de represión cultural y política, en busca de fortuna en el mundo occidental. Hizo el típico viaje a Viena camino de E.E.U.U. donde se afincó. Primero en Nueva York, en el Mannes College of Music, donde estudió dirección de orquesta. Su primera experiencia fue la dirección de una orquesta de estudiantes en esa Universidad y a partir de entonces se convirtió en profesional. Primero director musical de la modesta Orquesta de Grands Rapids, en Michigan, pasó de allí a un puesto importante, el de director musical de la Orquesta de Buffalo, que había sido ocupado por maestros de la talla de Joseph Krips, William Steinberg, Michael Tilson Thomas y Julius Rudel. Luego le llegó el nombramiento al frente de la Orquesta de París, iniciando así una importante carrera internacional. A España vendrá en gira con su orquesta este mes de junio, actuando en Valencia (miércoles, 5). Barcelona (jueves 6) y Madrid (viernes 7). En sus programas, obras de Haydn, Shostakovich, Debussy y Brahms.

SCHERZO.—*¿Qué piensa usted de la evolución de la Orquesta de París después de siete años de trabajo conjunto?*

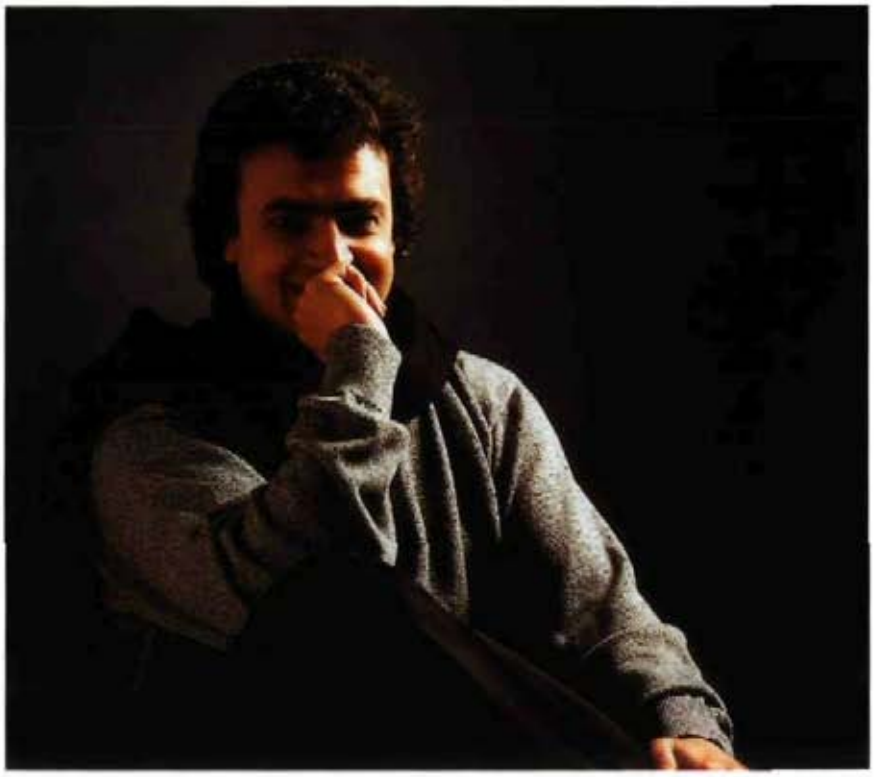
SEMION BICHKOV.—Cuando llegué comenzaba el cambio de generaciones. La orquesta, cuya plantilla está formada actualmente por ciento dieciséis músicos, no es la misma que la de entonces. Después han llegado a la orquesta más de la mitad de sus músicos. Creo que en los próximos siete u ocho años, la otra mitad de la orquesta se renovará. Esta evolución me ha permitido crear un instrumento que creo dominar y que está hecho a mi imagen. Es mi brazo. Hemos tenido suerte porque en determinadas orquestas, por ejemplo la de Chicago, ocurre que sus efectivos se renuevan al mismo tiempo. Lo cual es muy penoso porque así no se transmite la tradición. Pero en el caso nuestro, por razones históricas, no es eso lo que ocurre. De esta manera tenemos músicos jóvenes y otros que están en su madurez. En nuestros atriles tenemos aún componentes de la Societé des Concerts du Conservatoire, antecesora de la Orquesta de París.

S.—*¿Qué deseaba usted hacer cuando asumió la dirección?*

S.B.—Lo que quería era hacer una orquesta con capacidad de interpretar todos los repertorios. El que toque como nadie la música francesa es normal, porque ahí están sus raíces, pero que pueda tocar la *Novena Sinfonía* de Bruckner en Linz y convenza al público austriaco, eso resulta de lo más satisfactorio. Lo que yo quiero es que la orquesta se encuentre cómoda con todas las escuelas. Por ello quiero invitar a Frans Brüggen.

S.—*¿Cree usted que resulta indispensable que sus músicos aprendan a tocar con golpes de arco barrocos?*

S.B.—Eso puede enriquecer su capacidad expresiva. No se trata de una cuestión de golpe de arco sino de enfoque, de construcción sonora, de dinámica, de arquitectura... Pienso que entre los directores de orquesta especializados en el barroco, Brüggen es una personalidad extraordinariamente interesante. No porque haga creer que escuchamos la música de Mozart tal y como se tocaba en su época sino porque tiene ideas acerca de la interpretación que ha estudiado a fondo. Al trabajar con la orquesta propone un enfoque diferente de la música al cual se relaciona su nombre.



RICHARD HOLT

S.—*Las orquestas tradicionales no se atreven a enfrentarse con determinados repertorios. Al tiempo que muchos directores barrocos crean sus propios conjuntos para interpretar un repertorio que hasta ahora parecía patrimonio de las orquestas tradicionales. ¿No le plantea esto problemas como director de orquesta sinfónica?*

S.B.—No lo creo. No me plantea problemas porque soy yo todavía el que decide lo que quiero interpretar, la música que me interesa. Es una

LA PASION DE UN CONCIERTO Y LA EXCITACION DEL CINE.



LO MEJOR DE AMBOS MUNDOS.

EL *Nuevo* SISTEMA DE AUDIO *LIFESTYLE*® 12 DE ENTRETENIMIENTO DOMESTICO DE BOSE.

Sonido real, elegancia y simplicidad.

Llena su hogar de sonido similar al de un concierto y un cine. Presentación del sistema de audio Lifestyle® 12 de entretenimiento doméstico de Bose. Los cinco altavoces de sonido Directo/Reflejado® y el módulo oculto de bajos Acoustimass® ofrecen un sonido que le envuelve completamente con cada voz e instrumento, de una forma natural y distintiva.

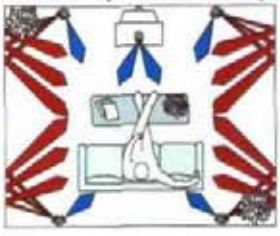


Módulo de graves Acoustimass® se oculta en cualquier parrte.

Con bajos sin distorsión, limpios y profundos. Dondequiera que se siente, podrá escuchar un espacioso sonido estéreo de alta fidelidad, que se mantiene profundo y pleno incluso en los más bajos niveles de escucha. Diseñado para adaptarse a cualquier decoración, el elegante centro musical consta de un reproductor de CD, un sintonizador estéreo de AM/FM y entradas para fuentes externas. Los diminutos altavoces en forma de cubo y el módulo oculto de bajos aumentan la elegancia del sistema. Para su comodidad de manejo, Bose ha creado un nuevo mando a distancia, que le permite dirigir fácilmente el sistema desde cualquier punto de su hogar, incluso a través de las paredes y desde el exterior.

Para recibir más información, simplemente envíe por correo o por fax el cupón adjunto.

Para experimentar lo mejor de ambos mundos,



visite a nuestro distribuidor más cercano en el Escenario de Demostración Interactiva de Bose. Sólo tiene que llamar al teléfono (91) 329 03 53.

Sí, deseo obtener más información.

Por favor, envíenme más información sobre el sistema de audio Lifestyle® 12 de entretenimiento doméstico de Bose.

Nombre: _____

_____

Teléfono: _____

Dirección: _____

_____

Código Postal: _____

Envíe este cupón en un sobre a:
Apartado de correos 62096, 28080 Madrid
O enviélo por fax a: 91 329 16 75

BOSE®
Better sound through research.

cuestión de gusto, de elección. No quiero dejar de tocar Bach, Mozart, Beethoven con el pretexto de que existen enfoques diferentes a los míos. Lo que yo no comparto es la actitud de los que quieren hacerme creer que lo que han hecho con ese repertorio artistas como Walter o Karajan es absurdo. Es como los que quieren hacer creer que fueron los músicos barrocos quienes descubrieron la articulación. ¡Eso es completamente falso! Cualquier buen músico se preocupa toda su vida por la articulación. Los que dicen lo contrario es que no saben nada. Todos los músicos hablan el mismo lenguaje. Si alguien quiere escuchar la *Sinfonía en sol menor* de Mozart *en la sostenido menor*, allá él. ¿Por qué no? Hay poca gente dotada de oído absoluto y que por ello sea capaz de diferenciar entre dos tonalidades. Eso me molesta terriblemente. Si hoy tengo que dirigir la *Misa en si menor* de Bach o el *Requiem* de Mozart no veo por ninguna parte el interés de hacerlo con un coro de tercera clase. Estéticamente no es aceptable. Todos podemos aprovechar los enfoques y las búsquedas de otros. Es muy enriquecedor.

Un buen músico se preocupa toda la vida por la articulación

S.—*Hablemos de sus relaciones con la Orquesta de París. Su contrato vence en 1998. ¿No quiere renovarlo?*

S.B.—1998: serán casi diez años de trabajo con la Orquesta de París. El tiempo pasa rápidamente. Quisiera dedicarme sobre todo a la ópera. Creo que hay que saber cambiar de dirección en la vida. Depende de lo que se siente en cuanto al trabajo realizado. Por mi parte me siento muy contento de lo que hemos conseguido juntos. Por ello creo que en adelante puedo dedicarme a otras actividades. Cuando hay dificultades, uno desea marcharse, cuando todo va bien, se querría quedar. Eso no siempre es una buena idea. Ya que, en este caso, como los músicos tocan magníficamente, creo que es el momento de irse.

S.—*¿Si se marcha de París, se dedicará sobre todo a Florencia?*

S.B.—No solamente. Por eso quiero dirigir en la Scala de Milán, en la Opera de Munich, en Amsterdam...

S.—*¿Qué le ha dado la Orquesta de París? ¿Cuántas obras tiene actualmente usted en su repertorio?*

S.B.—No las cuento...evidentemente muchas. La Orquesta de París no ha sido mi primera orquesta. Damos más de cien conciertos sinfónicos, es decir una treintena de programas anuales y yo dirijo más de la mitad, pero desearía hacer menos.

En cuanto a su primera pregunta ya hablaremos dentro de dos años, cuando llegue al final de mi tercer mandato. Habré pasado nueve años al frente de esta orquesta y podré hacer balance.

S.—*¿Por qué quisiera dirigir menos conciertos con la Orquesta de París?*

S.B.—En principio por causa de mis obligaciones contractuales. Cada año debo dirigir un mínimo de programas, tarea que cumplo largamente, por cuanto que hay giras. Al iniciar mi colaboración con la Orquesta de París fue muy importante para mí dedicarle mucho tiempo, porque en aquel entonces tenía que construir cosas. Ahora ya no es así. Creo que las experiencias con directores invitados son muy importantes tanto para la orquesta como para el público. Porque tener siempre la misma visión de las cosas es peligroso y agotador, incluso asfixiante. Creo que esta orquesta se encuentra muy bien situada en lo que a la competencia concierne. Por ejemplo, la Filarmónica de Munich se enfrenta ahora con una enorme dificultad, porque durante años no ha hecho ningún esfuerzo por establecer relaciones con grandes directores. De golpe, hoy, en una situación de transición se encuentra que es la otra orquesta, la de la Radio Bávara, la que tiene una reputación internacional. Así, pues, pienso que es importante para mí hacerme atrás y más aún cuando los músicos pueden encontrar entre los directores que invitamos a mi sucesor. Cuando le anuncié al ministro de Cultura mi intención de marcharme al expirar mi contrato le dije que deseaba ante todo garantizar la transición más armoniosa posible. Así que es importante que la orquesta mantenga relaciones interesantes con varios directores, lo que finalmente permitirá encontrar a un director musical perfectamente adaptado a la orquesta. No quiero imponer mi punto de vista.


RICHARD HOLT

S.—*Le encuentro a usted más sereno que hace cinco años. Entonces parecía no nervioso, pero sí más inquieto...*

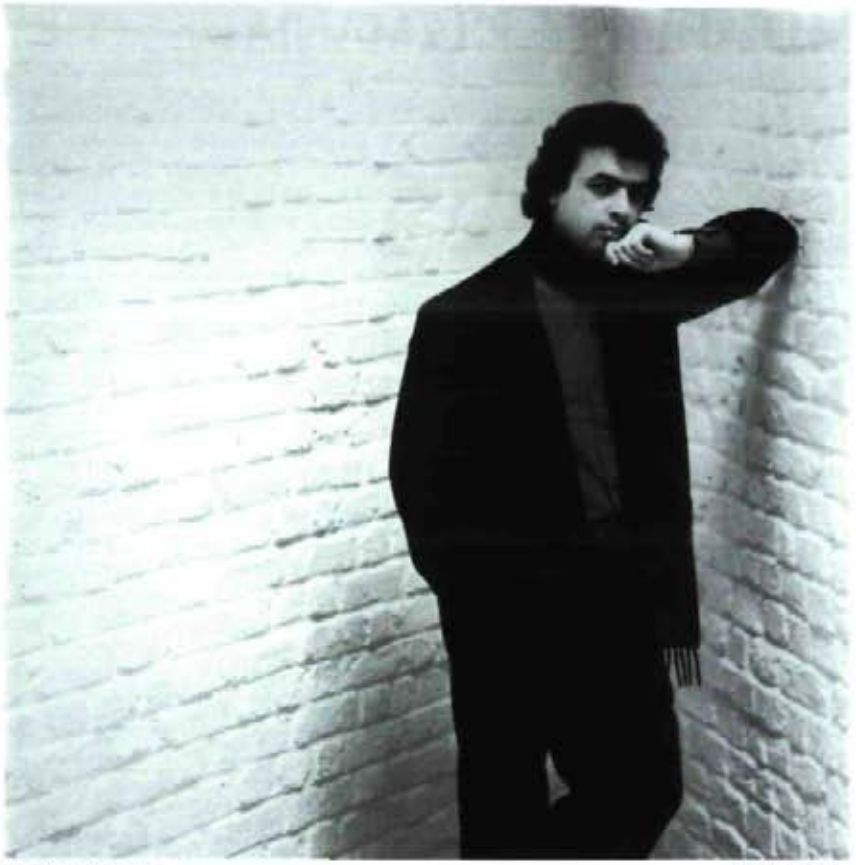
S.B.—Hoy creo que los resultados están ahí... La gente puede observar, analizar, juzgar. Objetivamente, subjetivamente, positivamente, negativamente, como cada cual quiera, pero los resultados están ahí. Puedo retirarme, no tengo necesidad de promocionar lo que hacemos juntos. Tengo la tranquilidad del trabajo bien hecho. Me siento muy orgulloso de esta orquesta.

S.—*¿Cree usted que la Orquesta de París se dedica lo suficiente a la música contemporánea?*

S.B.—Se hace lo que se puede. No hemos decidido que se hagan tres, cinco o veinte obras contemporáneas al año. Pero cada vez que nos encontramos con alguien que nos interesa le hacemos un encargo. Hace dos temporadas estrenamos una partitura de Gilbert Amy, el año que viene estrenaremos el *Concierto para violín* de Eric Tanguy, Philippe Manoury estrenará su ópera. Es el primer compositor en residencia en la Orquesta de París. Este tipo de relaciones con un compositor es tan importante para la orquesta como para el compositor.

S.—*¿Cree usted que en un director de orquesta es suficiente con un conocimiento profundo del piano o es necesario que practique con otros instrumentos de la orquesta?*

S.B.—Se debe conocer la mayoría de los instrumentos, pero no es necesario tocarlos todos. Un director debe poder tocar al menos uno de cada dos. El piano está muy bien porque



Semion Bichkov RICHARD HOLT

enfrenta de modo inmediato con la polifonía, permite trabajar con más de una voz, al contrario de lo que sucede con otros instrumentos que no tienen más que una línea a la vez. Pero no hay reglas. Se puede ser un pianista muy bueno y un director muy malo, un mal violinista y un director muy bueno... Dejé de tocar el piano en público hacia los 20 ó 21 años porque quise dedicarme a la dirección orquestal, lo que absorbe mucho tiempo. Y antes de tocar mal, prefiero no tocar en público. Eso ha durado varios años. Hasta que hace seis o siete años me volví a presentar en público después de que me pidieran grabar el *Concierto para tres pianos* de Mozart con Katia y Marielle Labèque. Toqué el tercer piano al tiempo que dirigía, lo que me produjo un enorme placer. Pero tengo tantas responsabilidades y semejante repertorio para preparar que prefiero no tocar mal en público. Tal vez un día cambie de opinión y pueda hacer música de cámara, lo que me interesa muchísimo.

S.—*¿Cómo era la vida en Rusia? ¿Cómo un niño de diez años se daba cuenta del ambiente que reinaba entonces? ¿Sufría usted una especie de encierro, de imposibilidad de escuchar todas las músicas?*

S.B.—Dependía de la edad que se tuviera. Cuando se es muy joven uno no se da cuenta de que está aislado. Pero gracias a la Escuela Glinka, a su tradición, a la calidad de sus pedagogos, se entraba enseguida en el mundo de la cultura. No se trataba únicamente de música sino también de literatura, de filosofía, de cuestiones sociales. Mi profesora de literatura, por ejemplo, era una mujer extraordinaria y a pesar de todas las dificultades políticas –la sociedad era tan represiva que casi nunca se mencionaba el nombre de Mandelstam– esa mujer consiguió comunicarnos la curiosidad y nos enseñó a apreciar a los artistas y al arte no conformista. Sin que fuera disidente nos enseñó a abrir las ventanas. Nuestra profesora de literatura musical era directora de una sala de conciertos en la que se presentaban habitualmente músicos como Richter, Gilels, Shostakovich, del cual era muy amiga. Nos hablaba mucho de Shostakovich, de su vida totalmente vinculada a la vida cultural y política de la Rusia del siglo XX. Lo cual ayudó mucho a los que querían abrir los ojos. Estábamos al mismo tiempo limitados en nuestra información, no podíamos comprar toda la producción discográfica publicada en el mundo pero podíamos hacernos con viejos discos de Furtwängler, Karajan, Knappertsbucsh y otros grandes músicos. Teníamos, pues, relaciones con Occidente. Realmente no teníamos muchos contactos con la música occidental contemporánea, pero en la URSS había personas con el espíritu muy puro en el mundo artístico. Nadie era rico y así lo que contaba para muchos era la expresión artística, la expresión humana. Y cuando se es muy joven se asimila fácilmente ese tipo de comportamiento de los adultos. Queda grabada para siempre. Nuestros profesores, por ejemplo, nos hablaban siempre del comportamiento de los escritores rusos del siglo XIX. Se comenzaba por Puchkin. Se nos decía que no sólo eran grandes artistas sino gente que llevaba en el corazón el destino de su país, que no vivían al margen de la sociedad, sino que por el contrario trataban siempre de enfrentarse con sus problemas. El artista tenía un deber cívico.

Quisiera dedicarme sobre todo a la ópera

S.—*En Leningrado tenía usted por lo menos dos grandes instituciones a su disposición cuando era un joven músico, la Filarmónica y el Kirov. Eso debía ser como una bendición para un joven...*

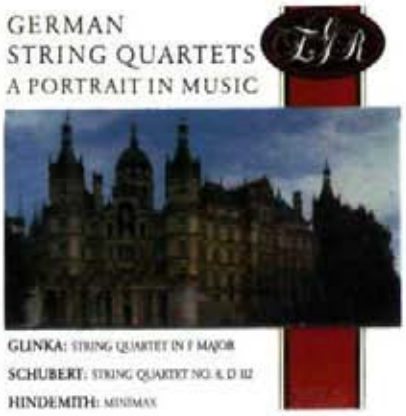
S.B.—Asistía a los conciertos de Mravinski. Es algo extraordinario pensar que ese hombre dedicó su vida entera a una sola orquesta. Desde principios de los cincuenta no había dirigido otra. Y en los últimos decenios de su vida se dedicó a un repertorio muy limitado. Por ejemplo, la *Quinta Sinfonía* de Chaikovski, después de haberla tocado tres o cuatro veces al año, cada vez con ocho ensayos como mínimo. Nunca era perfecto, nunca era igual, era una escuela formidable. Para asistir a esos ensayos había que tener una autorización casi imposible de obtener. Pero siempre había posibilidades de entrar: cuando se quiere, se puede. Cuando volví a Rusia, unos años después de la muerte de Mravinski, sentí una gran emoción dirigiendo esa orquesta a cuya sombra yo había crecido. Dirigí la *Octava Sinfonía* de Shostakovich, una obra escrita y estrenada por esos músicos. Mravinski había muerto pero esa música llegó a la Orquesta como si él mismo la dirigiera.

Bruno Serrou

¿DE LA PILZTRAFA A LA PILZMANÍA?

Al paso que vamos va a parecer que a este Baratillo lo patrocina la casa Pilz, y no me extrañaría que don Antonio Moral, director de *SCHERZO* y por muchos años, me llamara la atención por sacar tanto a la susodicha. Pero es que quienes se encargan de traer a España esos discos no paran y en los últimos tiempos se han hecho los amos del saldo. Empezaron por una colección malísima –salvo las excepciones aquí puntualmente reseñadas–, que es la llamada Vienna Master Series. Siguieron con la también aquí presentada en su día History, con cosas excelentes que uno ha seguido encontrando por ahí y que les digo: tres cantatas de Bach por Günther Ramin con Karl Richter al clave –lagarto, lagarto dirán muchos, pero a por ello– y una selección de arias de ópera que recogen unos cuantos años –antes de y durante la Segunda Guerra Mundial– de la Semperoper de Dresde.

Don Alberto Fontané Pagani, de Madrid, me envía primorosamente mecanografiada una lista de lo que ha encontrado, en los supermercados Continente, de la serie que Pilz, asociada a una empresa llamada Magma que hace honor a su nombre, tituló en su día –con un sentido de la historia que venga Dios y lo vea– East German Revolution. A los discos –que, nobleza con uno mismo obliga, ya estaban preparados para aparecer en este Baratillo– no les acompaña ninguna nota explicativa acerca de su contenido, pero sí un larguísimo y pesadísimo artículo sobre los méritos de la política cultural de la República Democrática Alemana y de sus orquestas a cargo del doctor Günther Pohlenz, a la sazón director del Departamento de Música de la Radio de Berlín, que hasta nos da amablemente su dirección, de la que a estas alturas, supongo yo, le habrán mandado mudar. De la larga lista que me envía el señor Fontané hay cosas muy destacables y que piden su compra, por otra parte nada onerosa: 295 pesetas. De ellas, el disco del Kreuzchor de Dresde con obras de Gabrieli, Durante, Schütz, Bach y otros. La *Heroica* de Beethoven por Blomstedt es muy interesante, como su *Sinfonía «Praga»* mozartiana que con la *Obertura de «Euryanthe»* de Weber compone un programa brevísimo que se perdona por el precio. La Filarmónica de Dresde nos da un concierto estupendo al mando de Kurt Masur con obras de Schubert, Liszt y Beethoven. Los solistas de la Gewandhaus hacen lo propio con Messiaen –*Pájaros exóticos*–, Bach y Saint-Saëns. El eficacísimo Herbert Kegel nos mete la *Octava* de Bruckner en un solo disco, y con él y otro en el que incluye el *Te Deum* del mismo Bruckner y la *Misa D. 167* de Schubert nos recuerda que era un director que mereció mejor carrera. No está nada mal tampoco el que Rolf Kleinert dirige a la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín con el *Doble Concierto de Brahms* –con nuestro viejo conocido Radu Aldulescu al violonchelo– y la *Renana* de Schumann. Excepcional el *Requiem* de Cherubini de Heinz Rögner en un disco también un poco cortito de duración. El mismo Rögner nos ofrece otro con tres oberturas de Schubert y las *Sinfonías Segunda* y *Sexta*. Para los amantes de la música contemporánea sin complicaciones, los estudiosos de la historia, los brechtianos y los que buscan siempre, están los discos dedicados a Paul Dessau y Hanns Eisler, las joyas de la colección sin duda alguna, plagados de buena música nacida de buenas intenciones. Ya se sabe que lo que queda en estos casos es siempre la música... Como la que hay, a raudales, en otro formidable disco de esta serie, el que distintos cuartetos de las orquestas de la extinta RDA dedican a obras de Glinka, Schubert y Hindemith –de éste su interesantísima *Minimax -Repertorio de música militar para cuarteto de cuerda-*. Y para terminar una preciosidad con música de la escuela de Mannheim y aledaños, a base de obras de Kirnberger, Krebs, Carl Stamitz y Scheinpflug por la Orquesta de Cámara de Mannheim.



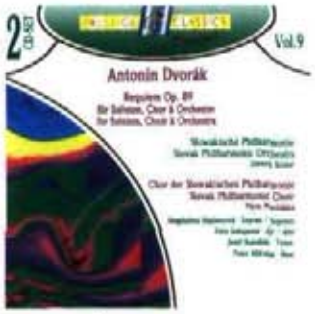
Me dice don Alberto que dónde puede encontrar los discos de la firma Virtuoso. Pues bien, en las tiendas que él, buen buscador de gangas, ya conoce, pero un poco de higos a brevas, y teniendo en cuenta que hace tiempo que no se ve nada nuevo de ella.

Nadir Madriles

La ganga del mes

EL BUEN DVORÁK DE KOSLER

La Europa del Este sigue siendo carne de cañón para las gangas y no hay emprendedor que comience un negocio de discos baratos que no se vaya a por lo que ahí está para quien quiera cogerlo. Ahora ha aparecido una serie de discos dobles, feísima por cierto, que se llama Prestige Classics –*a saber lo que entienden por* Prestige– y que se vende en los VIPS a 795 pesetas. Sólo he encontrado de todo lo que ofrece y que sea nuevo un álbum con el *Requiem* de Dvorák a cargo de un experto como Zdenek Kosler, quien, por cierto, se murió, todavía joven, el año pasado, y del que los compradores con posibles tienen ahora todas las *Sinfonías* de Prokofiev en Supraphon. Su versión del *Requiem* –que no se puede comparar con las de Ancerl y Sawallisch, claro está–, es digna de su buena reputación, y se beneficia de un buen coro y unos solistas que han hecho por ahí ya sus carreritas, aunque la contralto posea un vibrato excesivo. El precio, desde luego, es imbatible, pero la calidad es lo suficientemente alta como para que lo compremos con la seguridad de su disfrute.



N.M.

DVORAK: *Requiem*. Magdalêna Hajóssyóva, soprano; Vera Sokupová, contralto; Jozef Kundlák, tenor; Peter Mikulás, bajo. Coro y Orquesta Filarmónica Eslovaca. Director: Zdenek Kosler. PRESTIGE CLASSICS 5122. DDD. 102'25". 795 pesetas.

Guías scherzo

PENÍNSULA

LA COLECCIÓN DE LA QUE NINGÚN MELÓMANO PODRÁ PRESCINDIR



P.V.P. 1.990 pts.
(IVA incluido)



P.V.P. 2.690 pts.
(IVA incluido)



P.V.P. 2.900 pts.
(IVA incluido)

EN CADA LIBRO, LA VIDA, LA OBRA COMPLETA Y
LA DISCOGRAFÍA RECOMENDADA DE UN GRAN COMPOSITOR.

MONOGRAFIAS ESCRITAS POR ARTURO REVERTER,
CON EL CATÁLOGO COMPLETO DE CADA AUTOR,
CLASIFICADO POR NÚMERO DE OPUS Y POR AÑO DE COMPOSICIÓN, Y
UNA CRONOLOGÍA DE LOS MÁS EXCEPCIONALES MOMENTOS
DE LA OBRA DEL COMPOSITOR.

NOMBRE Y APELLIDOS.....

CALLE O PLAZA..... NÚMERO.....

POBLACIÓN..... C.P.....

FECHA..... FIRMA.....

DESEO RECIBIR EN MI DOMICILIO, CONTRA REEMBOLSO Y SIN CARGO ALGUNO POR GASTOS DE ENVÍO, LOS EJEMPLARES: ☐ BEETHOVEN ☐ MOZART ☐ BRAHMS (marcar con una X)

Enviar a: SCHERZO EDITORIAL, S.A. c/ Marqués de Mondéjar, 11, 2º D. 28028 - Madrid

CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

scherzo
REVISTA DE MUSICA

FUNDACION REY ALFONSO XIII

Previsión Sanitaria Nacional



CONCIERTO 1

Sábado, 8 de junio (22:30 horas)

IVO POGORELICH

M. MUSSORGSKI:
Cuadros de una exposición
F. CHOPIN:
Scherzo n.º 1 en Si menor, Op. 20
Scherzo n.º 2 en Si bemol, Op. 31
Scherzo n.º 3 en Do sostenido menor, Op. 39
Scherzo n.º 4 en Mi mayor, Op. 54

Serán válidas las localidades del 21 de febrero de 1996



CONCIERTO 4

Martes, 18 de junio (19:30 horas)

ALICIA DE LARROCHA
CUARTETO DE TOKIO

F. MENDELSSOHN:
Cuatro romanas sin palabras
Capriccio op. 33, n.º 1 en la menor
F. SCHUBERT:
Cuarteto n.º 14 D. 810 "La muerte y la doncella"
R. SCHUMANN:
Quinteto para piano op. 44



CONCIERTO 2

Viernes, 21 de junio (19:30 horas)

VLADIMIR ASHKENAZY

L. VAN BEETHOVEN:
Sonata n.º 16 op. 31, n.º 1 y n.º 17 op. 31, n.º 2
F. CHOPIN:
2 Nocturnos op. 27. Barcarola op. 60
2 Mazurkas op. 56, n.º 3 y op. 59 n.º 1
Balada n.º 4, op. 52

Serán válidas las localidades del 14 de marzo de 1996

COLABORAN:

MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

SB
SmithKline Beecham

AUDITORIO NACIONAL DE MUSICA
SALA SINFÓNICA
Madrid, 1996

DISEÑO: S. ALARCO & B. GIRIAZA