

schörzo

REVISTA DE MUSICA

Año XII - N.º 111 - Enero / Febrero 1997 - 800 pts.

97

DOSIER

FRANZ SCHUBERT

Un genio por descubrir

ENTREVISTA

RICCARDO CHAILLY

Vivir aquí y ahora

DISCOS

CANNES CLASSICAL AWARDS

Discos premiados en 1997

50 años del Cuarteto Juilliard

Melodram rescata *El Anillo* de Bayreuth de 1956

Todo Brahms en DG

Las Goyescas del Año Goya

Emil Gilels reeditado

DIMITRI HVOROSTOVSKI

TEMPERAMENTO RUSSO



9 778402 134807

SONY

El pensador, Rodin

¿Piensa?

¿O escucha?



PVP estimado 455.000 Ptas.


Nuevo Compact Disc CDP-XA7ES.

ES

Con Pick Up Jijo. El sonido en estado puro

sch^{erzo}erzo

Año XII - Nº 111 Enero-Febrero 1996 - 800 Pts

4	OPINIÓN		Un trozo de eternidad, <i>Christian Zacharias</i>	134
	ACTUALIDAD:		Dos certezas y una premonición, <i>Luis Carlos Gago</i>	139
10	Nacional		Sinfonismo concluso e inconcluso, <i>José Luis Pérez de Arteaga</i>	146
30	Internacional		Del Olimpo bajaron, <i>Arturo Reverter</i>	148
	ENTREVISTA:		ENCUENTROS:	
43	Riccardo Chailly: vivir aquí y ahora, <i>José Luis Pérez de Arteaga</i>		Dimitri Hvorostovski, temperamento ruso <i>Rafael Banús</i>	153
51	SCHERZO DISCOS		MÚSICA CONTEM- PORÁNEA	160
	Sumario		EL BARATILLO	162
	DOSIER:		<i>Nadir Madriles</i>	
123	Franz Schubert, un genio por descubrir			
124	Schubert en Viena, <i>Ruth Zauner</i>			
126	El camino interior, <i>Dietrich Fischer-Dieskau</i>			

Colaboran en este número:

Daniel Álvarez Vázquez, Roberto Andrade Malde, Rafael Banús Irusta, Alfredo Brotons Muñoz, Napoleón Cabrera, Juan José Carreras, Blas Cortés, Jacobo Cortines, Dietrich Fischer-Dieskau, Carmelo Di Gennaro, Fernando Fraga, Luis Carlos Gago, Manuel García Franco, Francisco García-Rosado, José Guerrero Martín, Leopoldo Hontañón, Antonio Lasierna, Kenneth Loveland, Nadir Madriles, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarminaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Angel Fernando Mayo, Andrea Merli, Rafael Ortega Basagoiti, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Javier Pérez Senz, Pablo Queipo de Llano Ocaña, Arturo Reverter, Javier Roca, Bruno Serrou, Jeffrey C. Smith, Luis Suñén, José Luis Vidal, Albert Vilardell, Carlos Vilchez Negrín, Christian Zacharias, Ruth Zauner.

Coordina el Dossier de este número:

Rafael Banús Irusta

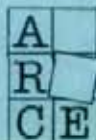
PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN:

por un año (10 números)

España (incluido Canarias)	7.200 Pts
Europa: —Vía terrestre	9.500 Pts
—Vía aérea	11.500 Pts
América: —Vía marítima	11.000 Pts
—Vía aérea	15.500 Pts

PRECIO DE SCHERZO

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



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

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

ESTO NO ES SERIO

Los despropósitos acerca del futuro del Teatro Real no cesan. Las últimas semanas han servido de escenario para una secuencia de acontecimientos que ponen a prueba la seriedad con que se está abordando la puesta en marcha de este teatro que para algunos de sus propulsores más entusiastas e informados debería convertirse en una institución tan indiscutible de nuestra cultura como lo es, pongamos por caso, el Museo del Prado.

Para nadie es un secreto que Stéphane Lissner, el director artístico del real, no disfruta de las simpatías de algunos de los representantes más conspicuos del Ministerio de Cultura. Nombrado en tiempos de la administración socialista, poco afortunado en sus declaraciones públicas, pese a su indudable prestigio internacional, Lissner ha provocado la enemistad de tirios y troyanos. Pero Lissner, probablemente, sólo es un pretexto, lo que realmente ocurre por debajo de las tensiones provocadas por sus declaraciones es un enfrentamiento no tanto entre concepciones distintas acerca de cómo gestionar el Teatro Real como entre personas y grupos de presión que representan intereses muy concretos. Todo lo cual ha llevado a una situación en la que lo que menos parece importar es que el teatro debe abrir sus puertas dentro de nueve meses -¡nueve!- y que hay infinidad de aspectos prácticos de su funcionamiento que están sin resolver.

Por ejemplo, nadie sabe cuál va a ser la orquesta titular del foso del teatro, ni tampoco el coro. Se sabe que el Patronato de la Fundación que rige el Teatro Real aprobó por unanimidad que Lissner iniciara negociaciones con la Orquesta Sinfónica de Madrid -la más veterana de las españolas y con una considerable experiencia por su trabajo de catorce años en el Teatro de la Zarzuela- con vistas a que este conjunto asumiera la titularidad del foso. Como se sabe, esas negociaciones han sido conflictivas y todavía están por resolver aspectos tales como la remodelación de la OSM para adaptarla a su nuevo papel.

Sin embargo, de pronto ha surgido un elemento nuevo que vino a enredar aún más el embrollo del Real. De todo el mundo era sabido que el Ministerio de Cultura estaba en conversaciones con Rafael Frühbeck de Burgos para que volviera a ser titular de la Orquesta Nacional. Lo que muy pocos sabían, aunque algunos lo adivinaban, es que en las negociaciones entre Frühbeck y la administración había algo más en juego y eso era la propuesta de éste de convertir a la ONE en titular del Teatro Real y de paso asumir él su dirección musical. Muy hábilmente Frühbeck utilizó un argumento que ni pintado para oídos ávidos de escuchar palabras tan mágicas como -recortes presupuestarios- en un momento como el que vivimos, bajo la sombra ominosa de Maastricht: si la ONE va al Real los mil quinientos millones de pesetas que le cuesta al Erario Público serán mejor aprovechados, pues podrá simultanear su temporada de conciertos y su trabajo en el foso del teatro. Así la ONE -que ha pasado de ser la primera orquesta del país a la categoría de una más entre las veintidós orquestas sinfónicas que trabajan en el territorio del Estado- se reciclaría y justificaría su elevado costo. Con todo lo cual la gran sacrificada sería la OSM, una orquesta privada que sobrevive gracias a sus acuerdos anuales con el Ministerio de Cultura para cumplir su función en el Teatro de la Zarzuela, y que sin duda precisa de una remodelación y sobre todo de un nivel artístico más que aceptable, amén de ser el más veterano de nuestros conjuntos sinfónicos.

A todo lo cual hay que añadir el poco claro futuro que le aguarda al Teatro de la Zarzuela, del que nadie habla. Hay quien piensa que una solución, un tanto salomónica, del actual embrollo, sería que la OSM conservara la titularidad de este teatro, que se dedicaría no al gran repertorio sino a la ópera del barroco, a la producción contemporánea y, por supuesto, a la zarzuela, y que la ONE se fuera al Real. Pero tal y como están las cosas, con presupuestos tan menguados, eso parece más bien pedir peras al olmo.

Mientras tanto las espadas permanecen en alto y las soluciones siguen sin apuntarse. Tal vez cuando este número de SCHERZO salga a la calle tendremos novedades. Quien sabe. Lo que sí se sabe es que estamos asistiendo a un espectáculo escasamente edificante y que, en resumen, esto no es serio.

schERZO



Diseño
de portada
Salvador
Alarcó
y Belén
González

Foto
de portada:
Bettina
Rheims

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 Allaya

Redactor jefe

Enrique Martínez Miura

Edición y publicidad

Arantza Quintanilla

Redactor gráfico

Raía Martín

Secciones:

Actualidad: Javier Allaya y Arturo Revetter.

Discos: José Luis Pérez de Artega.

Libros: Antonio Gallego.

Alta fidelidad: Eduardo Casanueva Pedraja.

Música contemporánea:

Leopoldo Hontañón.

Consejo de Redacción

Javier Allaya, Roberto Andrade Malde,
Domingo del Campo Castel,
Santiago Martín Bermúdez,
Antonio Moral, José Luis Pérez de Artega,
Arturo Revetter y José Luis Tóñez

Contabilidad

José Antonio Andújar

Relaciones externas

Ana Matero

Distribución y administración

Cristina García Ramos

Suscripciones

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

GRÁFICAS AGA S.A.

Encuadernación

CAVETANO S.L.

Depósito Legal

M-41872-1985

ISSN
0213-4802

Rataplán

UN CENTENARIO INCOMPLETO

El próximo 3 de abril se cumplirán cien años, un largo siglo del fallecimiento en Viena del compositor alemán Johannes Brahms. En una España que, entre otras cosas, se iba a quedar muy pronto sin colonias ultramarinas, sin pulso y sin pantalones, el luctuoso acontecimiento era comentado por José María Esperanza y Sola, notabilísimo crítico del arte sonoro durante la segunda mitad del siglo XIX, quien dedicaba encendidos elogios y también algunas reservas a la obra del finado (mejor será decir a lo que conocía de ésta, que tampoco era tanto) en *La Ilustración Española y Americana*. «El tiempo, gran escultor», frase que tomo prestada de Marguerite Yourcenar, nos muestra hoy la colosal efígie de Brahms en su radiante plenitud, y solamente algún pelafustán se permite berrear por la abusiva frecuencia con que se programa en nuestros pagos la música del genial hamburgués, en detrimento de autores contemporáneos. Pero, señores, si con el ingente número de conciertos que se ofrecen a lo largo del año hay espacio hasta para Luis Cobos. Espacio, sobre todo, si entendemos como tal las localidades vacías, huecos plenamente garantizados cuando sobre los atriles se espadanán las partituras de la Escuela del Sentimiento. Por ahora, hasta donde yo sé, celebraremos la efemérides sin grandes alharacas: disfrutando de su música en vivo, como ya veníamos haciéndolo, y con la obra completa enlatada que, en 46 compactos a precio medio, el sello discográfico Deutsche Grammophon acaba de situar en el mercado. Afortunadamente no hay película ni proyecto de la misma en relación con el amado caballero, y así nos evitamos, por ejemplo, ver al genial barbudo y a doña Clara frotando la bestia de dos espaldas. No obstante, el centenario es incompleto. No hay en las librerías una biografía de Brahms en castellano, ni buena ni mala. Dos libritos, uno de Madeleine Goss en la colección Austral, y otro de no recuerdo quién, editado por Espasa-Calpe, han desaparecido hace bastantes años. Y el extraordinario *Brahms, su vida y su obra*, escrito por Karl Geiringer y publicado por Altalena en la colección Contrapunto que dirige mi amigo Arnoldo Liberman, se encuentra también fuera de combate. ¿A qué está esperando Alianza Música para remediar esta vergüenza?

Javier Roca

En mi menor

LA VUELTA DEL VINILO

Vuelven los discos de vinilo. En el número de diciembre de la revista francesa *Diapason* leemos que Testament, la firma que trabaja con los fondos antiguos del catálogo EMI se lanza, tras Decca y RCA, al mercado de la recuperación del viejo soporte cuya posible superioridad sobre el compacto se discute de nuevo. Curiosamente se utilizan las bandas originales leídas por magnetófonos de la época. Jean-Marie Piel, autor de la información, subraya que así podremos comprobar las virtudes de aquellos discos —color sonoro, emoción— maltratados en «reediciones mediocres en CD». Ciertamente, los caminos del marketing se abren por donde menos se espera aunque, si se piensa, sólo en apariencia son caprichosos. Cuando parecía liquidada la cuestión, ésta sobreviene y comprobar de parte de quién está la verdad cuesta en el país vecino 200 francos, es decir cinco mil pesetas. Así, pues, lo que no servía ya ahora es la referencia y aquello que regalamos a quién sabe resulta que era la flor de la maravilla. ¿Habrá desaparecido las frituras, los pre-ecos, los abarquillamientos, todas esas cosas que nos irritaron un día y que, no sólo en los prensados españoles, hacían de la escucha de tantos y tantos discos un ejercicio aflitivo abocado a una comprensión sólo aproximativa? El autor del suelto llega a dudar que María Callas nos guste, al escucharla en estos vinilos, tanto como en sus reediciones digitalizadas. No se habla, sin embargo, de un invento inglés cuyo prototipo sí que nos hacía sonar despiertos: el lector láser para discos negros, del que nunca más se supo. Eso sí que era poner una pica en Flandes:

no tener que limpiar la aguja, ni que buscarla como una en un pajar cuando se gasta y hay que ir a por otra al comercio del ramo. Claro que para que los nuevos discos negros suenen como es debido la inversión en un plato adecuado deberá ser —no se nos dice, pero se adivina— digna de algo más que la petición de un crédito al consumo. Ahora que hasta la reticente Rega fabrica un lector de CD resulta que lo mejor es el vinilo, qué cosas. Seguramente hubiera sido más barato —y no sé si más rentable— vender la idea por el lado sentimental. Los discos negros, simplemente, son más bonitos, la ilustración es más grande y, cuando se trataba de álbumes, las notas eran más extensas y siempre se incluían las letras cuando se cantaba algo. Y además éramos más jóvenes. Cuando se acabó el vinilo algo nuestro se murió con esa muerte que se llama olvido, y que en muchos casos llegó de la mano de una nueva colocación, ya en desorden, en ese rincón en el que nunca se mira, al lado de las maletas vacías o de la ropa de invierno. Peor lo tienen los fetichistas que se dejaban la hijuela comprando a precio de orillo grabaciones en vinilo raras o simplemente viejas. En fin, esto es lo que hay. A mí, desde luego, me parece comodísimo entrar directamente en la parte de la obra que me apetezca, ir hacia delante, hacia atrás, no estar en vilo por si acaso está rayado, no tener que pasar el pañito antiestático ni el agua jabonosa al 10%. Pero qué quiere que le diga, si hay que volver se vuelve y aquí paz y después gloria.

Luis Suñén

CARTAS

CORRECCIÓN

Sr. Director:

Espero haya llegado mi carta al comentarista de la sección *Reediciones de Discos*, que firma F.F. (supongo será Fernando Fraga), pues he leído su crítica al CD de Decca (+44 391-2 y +44 392-2) en la que, refiriéndose al Sr. Pavarotti dice textualmente, «el de Módena, que nunca cantó en escena ni Turiddu ni Canio (éste lo hizo en concierto con Muti, con grabación incluida, en 1992)...», debo informar a este Sr. que en la apertura de la temporada de ópera en el MET, de Nueva York, el día 26 de septiembre de 1994, representó *Ipagliacci* junto a Juan Pons y Teresa Stratas, por cierto extraordinariamente, ya que ade-

más de las virtudes vocales por el comentadas, le añadió el dramatismo que en el disco parece ser que falta a su juicio (obvio decir que para mí la versión es perfecta y que la recomiendo a quien no la tenga).

Por otra parte, estoy totalmente de acuerdo con el Sr. Medem Sanjuán, en que la programación para el Real no es la más apropiada. Si quieren inaugurarla con una ópera española, cosa natural, hacerlo con una tan corta, parece que sabe a poco. Allí tienen *El Gato Montés* de Penella, por ejemplo, que puede ser interpretada por Plácido Domingo, Teresa Berganza (los dos madrileños) y un maravilloso barítono español, como Juan Pons. El Sr. Verdi tiene unas cuantas óperas con mucho *trón* y ambientadas en España (*Don Carlo*, *La fuerza del destino*, *Il trovatore*), *El barbero*

El disparate musical

LOS FALLOS DE FALLA

Debo empezar agradeciendo a los habituales de esta sección su permanente, siempre atenta y a menudo jugosísima contribución. El último mes de 1996 se ha saldado con una buena cantidad de dislates que merecen sin duda aparecer en estas líneas. Del maestro Falla, objeto del último dossier de SCHERZO en el año que acaba de terminar cuando estas líneas lleguen al lector, lo más disparatado que se haya dicho nunca fue aquello de que había inventado la tradicional fiesta valenciana, que mencioné en mi última columna. Pero el año falleció no podía terminar, valga el juego de palabras, sin más fallos de Falla. Hemos sabido así que, según una popular emisora de radio, el devoto don Manuel, en alguno de sus raptos filosófico-místicos, nos obsequió en su obra operística con un título que, de puro agudo, ha contribuido al general conocimiento de algo que hasta ahora se nos había escapado a los mortales de a pie: *La vida es breve*. Total, nada. Si no llega a ser por don Manuel, igual alguno todavía pensaba en la inmortalidad y todas esas cosas. Tan sesuda reflexión igual se extiende a otra de sus obras, que la susodicha emisora rebautizó recientemente. Me refiero, claro, al *Caballito de Mause Pedro*. Mause, según parece, gustaba de imitar a Velázquez y Goya, y antes del retablo estuvo en el caballete, como corresponde. De estos y otros asuntos me

imagino irá a tratar el congreso que se anunciaba hace no mucho sobre nuestro más internacional compositor. Claro que al estricto maestro, de tan rígido sentido moral, le escandalizaría, y con razón, comprobar que el congreso se iba a celebrar en una Universidad abiertamente pervertida: *La Soborna*, centro en el que a no dudar han estudiado con evidente provecho todos esos que se han llevado los millones a espaldas. El autor de *El amor brujo* sin duda hubiera despachurado a más de uno de estos malos bichos antes de espiacharla del disgusto por celebrar un congreso en esa suerte de gomorra universitaria. Otro tanto haría sin duda el maestro Jiménez de enterarse que su zarzuela ha sido mencionada por un ilustre columnista en un diario madrileño como *Las Bodas*, de Luis Alonso, compositor ignoto para el firmante y, supongo, para el difunto maestro Jiménez, que ve desde el más allá cómo a su zarzuela le pasaba lo que a *Los Cuentos*, de Hoffmann, protagonista en su día de esta columna. Claro que a don Jerónimo Jiménez le cabe el socorrido recurso de: "Todos a la hoguera, y a hacer unas buenas fallas". Al fin y al cabo, para eso las inventó don Manuel, un buen día, mientras le daba al pincel en el caballete, para inspirarse.

Rafael Ortega Basagoiti

de Sevilla (Rossini), las *Bodas de Figaro* (Mozart), *Carmen* (Bizet)... ¿Es necesario recordar que Sevilla es la ciudad más representada en la ópera?... y está en España.

Respecto a Alfredo Kraus, nuestro mejor tenor, ¿no sería un escarmiento dejarle fuera de la programación sin representar un *Werther* de J. Massenet, en cuya interpretación es reconocido mundialmente como un gran maestro. No nos descuidemos, los años no perdonan.

Atentamente,

Rosa M^a Suero de la Sierra
Madrid

OTRAS MUJERES

Sr. Director,

Me alegra encontrar en su revista un dossier sobre *Mujeres y música*; ¡al fin algo tan necesario!

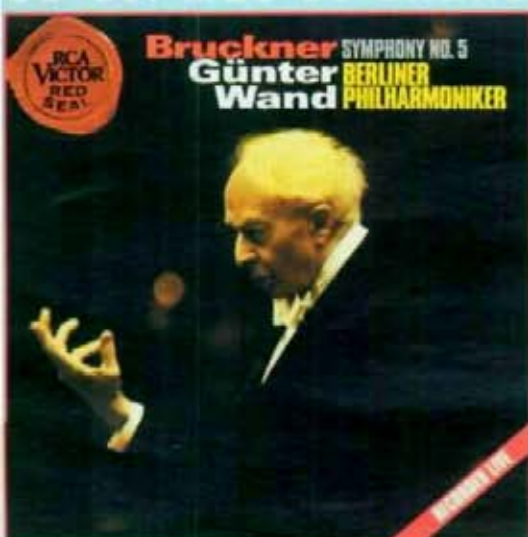
Me alegra también que se destaque el hecho de que muchas de las mujeres-compositoras de la España de hoy sean punteras y tengan un amplio catálogo en la llamada música electroacústica.

Me fastidia por el contrario el hecho de que el concepto de «compositora» quede acortado y anacrónicamente encorsetado en el

límite algo decimonónico y académico que envuelve nuestro «actual» pensar lo musical así desde cualquier instancia. Solo así explico el ninguneo al que se somete, también aquí, a toda esa rica suerte de *compositoras «otras»* que entre nosotros representan, sea la actividad puntillosa y febril de María de Alvear (músicas ceremoniales) o Fátima Miranda (componer para la propia voz), sea la actividad más circunstancial pero igualmente notable de Eugenia Balcells («sound works»), Inmaculada Cárdenas o Belma Mufior entre otras que también a mí se me escapan.

¿Tan difícil resulta extender el concepto de *compositora* entre nosotros a la comple-

CD del MES de ENERO

RCA
VICTOR
RED
SEAL

Bruckner: Sinfonía núm. 5
Orquesta Filarmónica de Berlín
Günter Wand

EL ÚNICO
CD
DEL MES
A
PRECIO
MEDIO

BMG
CLASSICSOTRAS
NOVEDADES

Leontyne Price
Regreso al Carnegie Hall
David Garvey, piano
canciones, arias y espirituales

James Galway: A Portrait - recopilación de sus mejores interpretaciones incluye un corte interactivo accesible por CD ROM



Rachmaninov: Concierto para piano núm. 3
Preludios, Sonata - David Helfgott
Orquesta Filarmónica de Copenhague
Milan Horvat



AUDITORIO
PALACIO DE CONGRESOS ZARAGOZA

III TEMPORADA DE GRANDES CONCIERTOS DEL AUDITORIO

FEBRERO 1997 MAYO

JUEVES 6 DE FEBRERO • 20.15 HORAS

ORCHESTRA DELLA MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

ZUBIN MEHTA, DIRECTOR
Sinfonía en Do mayor «La grande», F. SCHUBERT, La consagración
de la primavera, F. STRAVINSKY

MARTES 18 DE FEBRERO • 20.15 HORAS

MARTA ALMAJANO, SOPRANO JOSÉ MIGUEL MORENO, GUITARRA CLÁSICO-ROMÁNTICA

Música en tiempos de Goya

MIÉRCOLES 5 DE MARZO • 20.15 HORAS

JUILLIARD QUARTET

Programa a determinar

MIÉRCOLES 12 DE MARZO • 20.15 HORAS

RADIO SINFONIE ORCHESTER FRANKFURT

PINCHAS ZUKERMAN, DIRECTOR
Medias de Figaro (obertura), KV. 492, W. A. MOZART, Concerto
para violín, OP. 61, L. V. BEETHOVEN, Sinfonía n.º 6, OP. 68, A.
DVORAK

LUNES 17 DE MARZO • 20.15 HORAS

ORQUESTA Y COROS DE BONN

HERBERT BEISEL, DIRECTOR
Cantata "Christ lag in Todesbanden" n.º 4, J. S. BACH, Cantata
"Ich hatte viel Bekümmernis", J. S. BACH, Dattinger Te Deum,
G. F. HANDEL

VIERNES 11 DE ABRIL • 20.15 HORAS

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

JOSÉ COLLADO, DIRECTOR • GRIGORY SOKOLOV, PIANO
Suite de Bellini, M. A. CORIA, Concerto para piano n.º 2,
S. RACHMANINOV, Sinfonía n.º 3, Op. 56 en La menor
«Escocesa», F. MENDELSSOHN

LUNES 28 DE ABRIL • 20.15 HORAS

DIMITRI BASHKIROV, PIANO

Programa a determinar

LUNES 5 DE MAYO • 20.15 HORAS

THE ROYAL PHILARMONIC ORCHESTRA

DANIELE GATTI, DIRECTOR • SHLOMO MINTZ, VIOLÍN
Concerto para violín, J. BRAHMS, Sinfonía n.º 5, G. MAHLER

JUEVES 8 DE MAYO • 20.15 HORAS

ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE BERLÍN

RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS, DIRECTOR
Suite española, F. ALBENIZ, Sinfonía n.º 1, J. BRAHMS

JUEVES 22 DE MAYO • 20.15 HORAS

ORQUESTA NACIONAL DE LA RADIO BULGARA

MILEN NATCHIEV, DIRECTOR • STEFKA MINEVA, MEZOSOPRANO
El aprendiz de brujo, P. DUKAS, Siete últimas canciones,
M. MUSORGSKY, Sinfonía fantástica, H. BERLIOZ

Patrocina



iberCaja

SALA MOZART

AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

ja, móvil y mestiza realidad en el que nuestra (artística?) actividad se desenvuelve?

Gracias.

Llorenç Barber. Música
Madrid

UNA EXTRAÑA OMISIÓN

Sr. Director:

¿Cabe la posibilidad de que los dueños hayan deseado divertirse un poco a costa de un ser tan extraordinariamente dotado y concentrado como es José Luis Pérez de Arteaga? Atendiendo a lo que dice en la pág. 53 del nº 109 (noviembre) de SCHERZO, he quedado irremediabilmente congelado y quiero creer que ha debido de sucederle algo muy raro durante la redacción de su artículo.

Si existe alguien que verdaderamente merece ser protagonista de una iniciativa semejante (se refiere al proyecto de grabación de toda la obra orquestal de Cristóbal Halffter, por parte del sello francés Montaigne) «es, en la opinión de quien esto suscribe, el madrileño Cristóbal Halffter, puesto que su corpus sinfónico constituye la más serena aportación a la música orquestal española desde los tiempos de Roberto Gerhard». Bien. Esto es, como él mismo afirma, su opinión, que comunica abiertamente. Lo insólito no radica ahí, sino en la coda del artículo (titulado *La montaña va a Cristóbal Halffter*): «Por estos pagos, ni aunque el músico —u otros de su categoría, promínciese de Pablo, Bernaola, Olavide, Marco— hubiera peregrinado a la montaña, le(s) habría(n) montado una edición homónima. ¿O no?».

La pregunta es: ¿cómo es posible que P. Arteaga, cuya prodigiosa memoria es reconocida incluso por quienes le quieren menos, haya omitido a su respetado y admirado compositor Josep Soler en esa última lista de otros de su categoría? ¿Ha sido por falta de espacio? No, porque en la línea final, queda un huequcito donde entran las cinco letras de Soler.

Recuerda, José Luis, cómo en el 7º Festival de Música Contemporánea de Alicante (1991), asistiendo al estreno del poema orquestal de Soler *Le Christ dans la banlieue*, los últimos aplausos que sonaron en la sala fueron los suyos? Yo no me olvidé, ya que desde donde estaba sentado podía observar cómo esa música le hablaba y le emocionaba. Lamentablemente, numerosos lectores de SCHERZO no saben lo que están perdiendo al no poder disponer en CD del fantástico mundo orquestal de Josep Soler, porque este maravilloso compositor, cuyos pentagramas, evidentemente, no son para cualquiera, padece en silencio la desilusión de no poder entregar su trabajo a los demás, a quienes de verdad necesitan oírle, siendo triste víctima, como la mayoría de los autores españoles, de la más agobiante y feroz ignorancia, desidia y mediocridad. Que a estas alturas históricas no exista en España un sello discográfico serio que se ocupe de lo que hablamos, es algo que sólo provoca asco. Si J. L. P. de Arteaga ha omitido conscientemente (atención, en la lista final) el nombre del gran artista catalán, del compositor por él «venerado» (según palabra textual que a mí mismo me dijo), entonces comuníqueme claramente mi decepción y mi pérdida de fe en la revista. Anocheciendo, vislumbro unos hilos de esperanza: los dueños. Los trastos traviesos que han jugueteado en su laberinto memorístico.

Juan Vara. La Coruña

Orquesta Sinfónica de Tenerife

Director Titular y Artístico: Víctor Pablo Pérez

Se convoca concurso público para la provisión de las siguientes plazas vacantes en la Orquesta Sinfónica de Tenerife a partir de la temporada 1997/98:

1	Violín	Solista
1	Viola	Solista
1	Viola	Tutti
2	Violonchelo	Tutti
1	Contrabajo	Co-Solista
1	Contrabajo	Tutti
1	Trombón Bajo	Solista

Las solicitudes, junto con el currículum y una grabación reciente, que debe incluir un movimiento de un concierto y diversos fragmentos de repertorio orquestal, deberán ser enviadas hasta el 31 de enero de 1997, a:

Patronato Insular de Música
Plaza de España, 1 Edif. Cabildo Insular
38003 Santa Cruz de Tenerife
Tfno.: 922/60-58-01 Fax: 922/60-56-17

No se admitirán solicitudes sin currículum y cassette.

ABBADO EN BERLÍN

Sr. Director:

A mi regreso de una prolongada estancia en Berlín, me parece pertinente compartir con el conjunto de la melomanía española, a través de su autorizada tribuna, las reflexiones que la gestión del sr. Claudio Abbado al frente de la Filarmónica ha suscitado en mí persona.

Quede claro, ante todo, que no se podrá atribuir a mis opiniones la impaciencia del advenedizo: presencié los últimos conciertos de Furtwängler y Knappertsbusch, he seguido al detalle la era teocrática en la que Karajan ejerció su gloriosa tiranía, y, ahora, después del final, con-

templo desolado el advenimiento de la dispersión y la indiferencia canonizadas por el sr. Abbado. Vayamos ya al asunto.

Para los que tenemos la suerte de hallarnos justamente ahora en la vejez y compartimos el amor por la música, la Filarmónica de Berlín siempre ha sido mucho más que una orquesta. De hecho, siempre debería seguir siéndolo. ¿Símbolo? ¿de qué? De los aspectos gloriosos de Alemania, así como de los peligros que entraña el desbordamiento de esa pasión irracional que todo alemán lleva dentro; de una Europa ideal encarnada, en cada uno de los conciertos, en la argamasa volátil que constituye el esplendor de su inmenso legado: la música; de los terrores que genera una estricta sumisión al concepto, etc. Muchos otros equivalentes literarios podría proporcionar, si no fuera porque me interesa, con ellos, un hecho ante todo: ese Vaticano, esa república orquestal libre, esa Mecca de la música que da en llamarse Filarmónica de Berlín no puede, no debe perder el poso de ese anhelo de perfección y belleza que generaciones de hombres han visto como más alto ideal de civilización.

Se me objetará la aparente desproporción de mis afirmaciones. En absoluto. No puedo negar ciertos aciertos notables en los últimos trabajos discográficos del sr. Abbado (por ejemplo; excelentes *Quinta* de Mahler y sendos discos sobre Alban Berg), pero, sin duda, algo se está perdiendo.

No atino a hallar las causas. Grande es mi estupefacción, y hondo mi dolor. Terrible cuando sólo queda la nostalgia de unas veladas memorables reputadas por el recuerdo, irrepetibles. Ridículos y malentendidos ímpetus renovadores, carencia de ideas, mejor, de potencia anímica, de exuberancia espiritual; servil acoplamiento en moldes burgueses, la música es una gastronomía, todo empieza a ser lo mismo. La infame retórica que sustenta el opulento anonimato sonoro e idiosincrásico conatural a las orquestas americanas está emponzoñando la esencia del ser europeo. Profesionalismo propio de matarifes, negar las esencias históricas en nombre de un descerebrado progresismo inventado por la pueril credulidad norteamericana, esos esquemas quizá maestren su solvencia allí, pero no debe permitirse su incursión. Bien veía Adorno que, para bien o para mal, la música posee un carácter contrapuesto a la filosofía: ésta es la lechuza de Minerva; el atardecer es su hora de vuelo, asimila el mensaje del espíritu cuando ya holla nuevos caminos; la música, por el contrario, es el lucero del Alba del espíritu; una sutil alquimia muestra precozmente sus futuros caminos.

La Filarmónica de Viena aceptará mujeres. En nombre de la deconstrucción posmoderna: todo es igual, nada es importante, todo es diver, no hay criterio. La vejez, hoy, una suerte. La música debe cerrar su ciclo: hay que componer un requiem por la propia música. (Quizá Boulez, le maître avec marteau, sería tan amable). Al diablo con el progreso, al diablo con todo: hay que ser absolutamente antiguos.

Atentamente,

José María de Albamonte
y Elizalde-Seyn
Gerona

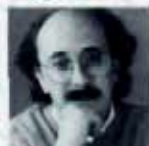


Agencia de Conciertos

Contrataciones para las temporadas 1997 - 1998

Ellos hacen la mejor música antigua. Nosotros la llevamos.

José Miguel Moreno



Vihuela, Tiorba, Guit.romántica

Concerto Italiano



Rinaldo Alessandrini

La Reverdie



Ensemble Música Medieval

Wilbert Hazelzet



Traverso

Ensemble La Romanesca



José Miguel Moreno

Musica Ficta



Raúl Mallavibarrena

La Real Cámara



Emilio Moreno

Labyrinth



Paolo Pandolfo

Fabrizio Cipriani



Violín

Rinaldo Alessandrini



Clave y Órgano

Al Ayre Español



Eduardo López Banzo

Capella Currende



Erik Van Nevel

Accademia Strumentale Italiana



Alberto Rasi

Sergio Ciomei



Pianoforte

Marta Almajano



Soprano

ARTE MÚSICA.

Producciones DISCANTUS S.L.

Gran Vía, 80. 28013 Madrid

INFORMACIÓN Y CONTRATACIÓN

Tel.: (34 1) 541 96 42

Fax (34 1) 541 84 70

EDGARDO EN SEVILLA

Desde hace muchos años, prácticamente tras la desaparición de Gigli o de Schipa –en medio hubo un hueco significativo– decir Edgardo es decir Alfredo Kraus. Toda la serenidad y tersura del canto donizettiano, junto con el belliniano el gran heredero, aunque ya a partir de una óptica claramente romántica, del belcantismo de Rossini, ha sido captada en su plenitud por el arte del tenor canario. Lleva muchos años dando lecciones de cómo se ha de decir esta parte protagonista de *Lucia de Lammermoor*: canto *sul libro*, emisión fácil, fraseo modelado, acentos viriles, regulación, media voz capaces de definir la nobleza y la elegancia de este personaje prototípico. Kraus, ese servidor de las mejores esencias del pasado aplicadas a unas técnicas modernas de expresión, encarna como nadie a esta figura y canta, por supuesto, pese a sus años, con la morosidad propia del caso, la escena final a tono. El artista estará presente en el escenario de La Maestranza de Sevilla los días 1, 5 y 9 de febrero en una producción de la Ópera de Roma firmada por Gian Carlo Menotti. Le acompañan la ya



Alfredo Kraus

RAFA MARTÍN

adiestrada Lucia de la norteamericana Kathleen Casello y el Enrico de José Fardilha, barítono que empieza ahora a darse a conocer en papeles de fuste. Junto a ellos Giovanni Furlanetto, Mabel Perelstein y los siempre eficaces Jericó y Ruiz. La Orquesta y el Coro de Sevilla serán dirigidos por el ignoto Fabrizio Maria Carminati.

A.R.

MUERE LA EXPERIENCIA

Hace pocas semanas murió Miguel Barrosa. A muchos les dirá poco o nada este nombre. Los buenos aficionados y muchos profesionales sabían, no obstante, que tras él se escondía una buena parte de la historia –de la mejor historia– del canto de este siglo. Tenía más de 90 años. Era hombre del norte, nacido en una localidad vecina a Gijón, una tierra que en su momento le negó el homenaje al que tenía derecho. Quizá pesaban sobre él las estúpidas secuelas derivadas de una gallarda actitud ante un régimen felizmente desaparecido. Fue tenor de cierta importancia y recorrió medio mundo compartiendo cartel con sopranos de talla apellidadas Albanese, Pampanini, Carosio, Cigna o Dal Monte. Luego fue empresario –en-

tre otros el postrer Tito Schipa– y finalmente maestro de canto. En su delicioso libro *El bel canto en la teoría y en la práctica* (Madrid, 1951) decía paladinamente: «Este no es mi método, es el método de todos. Tengo el suficiente criterio para no tratar de inventar nada en materia en la que todo está ya inventado». Sus clases eran extremadamente ilustrativas por los conocimientos que desplegaba, por la forma física que revelaba su pequeña figura, por sus dotes de amenisimo conversador. Entre sus discípulos españoles destacan Pedro Lavirgen y Toni Ordóñez, dos voces con problemas que él supo guiar a los mejores puertos.

A.R.



SEGUNDO LANZAMIENTO

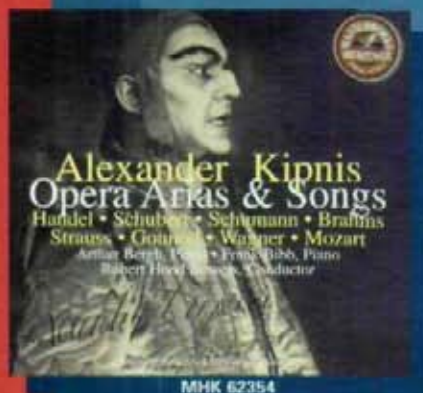
Los Artistas del Pasado con la Tecnología del Futuro



MHK 62342



MHK 62344



MHK 62354



MHK 62758



MHK 62357



MHK 62358



MHK 62352



MHK 62837

MANTENER LA LLAMA

El Gran Teatro del Liceo continúa su exilio en otras salas mientras se reconstruye el siniestrado e histórico de las Ramblas. Los inicios de esta temporada vienen marcados por el concierto final del XXXIV Concurso de canto Francisco Viñas que será dirigido por Javier Pérez Batista el día 19 de enero. El 29 se tendrá ocasión de escuchar el vozarrón del bajo-baritono norteamericano Simon Estes, cantante racial, a veces algo monolítico y rudo, pero de notable fuerza y vigor; sobre todo para partes como las del Holandés y Wotan, de las que interpreta fragmentos. Incluye también otros de *Simon Boccanegra*, *Visperas sicilianas*, *Ernani* y *Don Carlo*, todas de Verdi. La orquesta estará gobernada por la desconocida por estos pagos batuta de Veronica Scully. Será igualmente Pérez Batista quien acompañe, el 12 de febrero, a Jaime Aragall en otro recital de programa aún no revelado cuando se redacta este comentario. Y el 27 del mismo mes se anuncia un *Macbeth* de Verdi en versión de concierto dominado por dos de los grandes divos de hoy, el baritono Renato Bruson, ya muy veterano, pero siempre magnífico fraseador, y la mezzo Dolora Zajick, que acomete desde su cuerda una parte escrita realmente para soprano dramática de agilidad. Será interesante comprobar cómo se desenvuelve. No



Simon Estes

hay todavía nombre de director. Todos estos actos se desarrollan en el Palau de la Música. En él también tendrá lugar, el 6 de febrero, un concierto homenaje a Falla y Gerhard dirigido por Cristóbal Halffter, con *Pedrelliana* del primero y el *Concerto* (María Manuela Caro al piano), *Siete Canciones populares* en la instrumentación de Berio (Iñaxo Mentxaca) y Suite nº 2 de *El sombrero de tres picos* del segundo.

A.R.

PREMIO SGAE 1996

Por necesidades de cierre urgente no es posible comentar la noticia con detenimiento y extensión. Tras sesión de excelente nivel traductor —dirigida por Pedro Halffter-Caro al selecto Grupo de Cámara XXI, con Tomoka Mukai (flautín), Pilar Pujol (mezzo) y Miguel Ituarte (piano) de solistas y el LIEM como encargado de la parte electroacústica—, se dirimió la tarde del 16 de diciembre, en la sala de cámara del Auditorio, el que hace ya el número diez de los *Premios de composición para jóvenes compositores* de la SGAE.

Un jurado previo formado por José Luis Greco, Marisa Manchado y Valentín Ruíz había seleccionado cuatro de las setenta y una partituras presentadas. Otro jurado —integrado ahora por los también compositores Benet, Coria, García Román, González Acilu e Hidalgo—, después de escuchar el ensayo general y el propio concierto al que he aludido, determinaron este orden para los cuatro títulos elegidos: *Kantak*, para flautín y conjunto de cámara, de Gabriel Erkoreka (Premio SGAE 1996, por lo tanto); *Concierto para piano y grupo de cámara*, de José Zárate; *Libro para un quinteto y Sappho-fragmente*, para voz, seis instrumentos y electrónica, ambos de José María Sánchez-Verdú.

L.H.

CITA CON LOS GRANDES

Los astros confluyen en este comienzo de año para que se den cita en los principales escenarios sinfónicos algunos de los mejores conjuntos orquestales del orbe. Abre el fuego la Orquesta Filarmónica de Londres, que se presenta en Madrid, los días 27 y 28 de enero, de la mano de ese buen músico que es Mariss Jansons. Dos programas con obras de Beethoven (*Egmont*, *Concierto nº 3* para piano con Ax), Mahler (*Titán*) y Brahms (*Sinfonía nº 2*) servirán para contrastar sus firmes criterios. Un día más tarde será el Palau valenciano quien recibirá a orquesta y director con las partituras de los dos primeros autores. Hará luego su aparición en la Península —después de actuar en el Festival de Canarias— la Orquesta Filarmónica de Los Angeles con su titular, el brillante Esa-Pekka Salonen, que brinda magníficos programas: *El mar* de Debussy, *Sinfonía nº 4* de Mahler (con Joan Rodgers) (Barcelona, Palau,

4 de febrero); *Música para cuerda, percusión y celesta* de Bartók, *Sinfonía nº 4* de Mahler (Valencia, Palau, 5 de febrero; Madrid, Auditorio, 8 de febrero); *Noche en el Monte Pelado* de Musorgski, *El mar* de Debussy, *Oedipus Rex* de Stravinski (con Orfeón Donostiarra) (Madrid, Auditorio, 7 de febrero). A no menor nivel nos movemos en la capital, el 25 del mismo mes, con la Orquesta del Concertgebouw y Riccardo Chailly. Programa variado: *Juego de cartas* de Stravinski, *Guillermo Tell* de Rossini, *Mandarín maravilloso* de Bartók y *Danza de Salomé* de Strauss. Cierran la lista de afamadas agrupaciones y directores la Orquesta del Mayo Florentino y Zubin Mehta, que actúan en Zaragoza el 6 de febrero y en Barcelona el 8 con un programa de bigote: *La Grande* de Schubert y *La con-*



Mariss Jansons

TIM RICHMOND

sagración de la primavera de Stravinski.

A.R.

HERMENÉUTICA DE MAHLER

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 26-XI-96. XIII temporada de Ibèrica. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Lorin Maazel. Mahler, *Novena Sinfonía*.

Un monumento de las dimensiones, físicas y espirituales, de la *Novena Sinfonía* de Mahler, dice la doctrina «artísticamente correcta», es susceptible de diversas lecturas o recreaciones. No digo que no. Pero lo que expuso Maazel, al menos durante el tiempo aislado e intenso de la audición, antes de que fuera posible el ejercicio retrospectivo de la memoria, lo que nos *impuso* Maazel, parecía no una *versión*, sino la obra en sí. Eso supone unas operaciones espirituales teóricamente imposibles en su sentido pleno: la comprensión total de la obra, la transmisión total de lo comprendido. Si eso no es posible, Maazel se aproximó a ello en el grado máximo. La Sinfónica de la Radiodifusión Bávara no diré que se lo pusiera fácil, pero sí que le proporcionó, nada más y nada menos, que el material adecuado, a la altura de la obra escrita. Y Maazel lo modeló con refinamiento y al mismo tiempo con transcendencia para conseguir una versión *congenial* con la escritura de Mahler. Re-creó la obra apoyándola audazmente, pero sabiamente, en la altísima tensión mantenida entre los tiempos extremos de la misma, de cuya

angustiosa profundidad se enseñoreó, y los centrales, interpretados estos últimos con una energía lujosa y precisa a la vez. Condujo a la orquesta de una forma describable para que condensara toda su potencia expresiva en un final austero y denso; pero nos condujo a todos, de una forma no describable, para que participáramos de aquella tensión. Y vaya si lo consiguió. Vivimos todos un *finale* auténticamente pasmoso, un extinguirse indefinible y, cuando ya se había acabado del todo la materia del sonido, Maazel mantuvo tensa sobre el silencio, mas sobre el espíritu del sonido, la batuta. Cuando al fin la resignó, después de unos segundos inacabables, todavía tardamos algunos más en reaccionar. Llevándonos hacia la luz agónica de la sinfonía y de su creador, Maazel nos hizo, hasta al más limitado de nosotros, «congeniales» durante un



Lorin Maazel

RAFA MARTÍN

tiempo con Mahler. Nos lo hizo comprender.

José Luis Vidal

CASALS COMPOSITOR

Barcelona. 29-XI-96. Temporada de la Orquesta Sinfónica de Barcelona (OBC). Palau de la Música. Dutilleux, *Timbres, espace et mouvement*. Mozart, *Concierto para piano n.º 25*. Bonet, *Le Cimetière Marin*. Chaikovski, *Tema y Variaciones de la Suite n.º 3*. Peter Frankl, piano; Didier Henry, narrador. Director: Lawrence Foster. 14-XII-96. Casals, *El pessebre*. Ana María Sánchez, Mercè Obiol, Joan Cabero, Enric Serra, Stefano Palatchi. Orfeo Català. Director: Lawrence Foster. 21-XII-96. Lalo, *Sinfonía española*, Berlioz, *Sinfonía fantástica*. Silvia Marcowici, violín. Director: Eliahu Inbal.

Lawrence Foster terminó el año con dos conciertos de signo bien distinto. En el primero brindó una metódica y cuidada versión de *Timbres, espace et mouvement*, la exquisita y refinada partitura de Dutilleux. También acertó con el estreno barcelonés de *Le cimetière marin*, la última y muy interesante obra sinfónica de Narcís Bonet, sobre texto de Paul Valéry. La partitura, encargo del Príncipe Rainiero de Mónaco para conmemorar el centenario del nacimiento de su padre el Príncipe Pierre, se estrenó en Monte-Carlo el 26 de noviembre de 1995 bajo la batuta de Foster. El titular de la OBC realizó una versión precisa que resultó admirablemente el perfecto equilibrio conseguido por Bonet entre música y palabra, intensamente narrada por el barítono Di-

der Henry, que también participó en el estreno monegasco. Tristemente, Foster defraudó en las dos obras más populares del programa con un mortecino acompañamiento del *Concierto para piano n.º 25* de Mozart y una ruidosa ejecución de la ya cargante *Polacca* final de la *Suite* de Chaikovski.

El Pessebre es una obra irregular que se salva por la emotividad y sinceridad que Pau Casals puso a la hora de poner música al texto del poeta Joan Alavedra, de cuyo nacimiento se conmemoraba el centenario. Y Lawrence Foster, con una lectura directa, flexible y maravillosamente matizada, consiguió un éxito rotundo. Su versión de *El Pessebre*, lejos de grandilocuencias de corte patriótico, entusiasmó por el lirismo, la intensidad poética y la transpa-

rencia sonora. El Orfeo Català estuvo magnífico y, en el irregular equipo vocal, brillaron especialmente el tenor Joan Cabero, el bajo Stefano Palatchi. Aunque tuvo momentos memorables, Ana María Sánchez no pudo ocultar la incomodidad en una parte alejada de sus características.

La OBC cerró el año con otra fabulosa actuación a las órdenes de Eliahu Inbal. La versión de la siempre difícil *Sinfonía fantástica* fue de las que dejan huella y debe inscribirse entre las mejores actuaciones ofrecidas por el conjunto catalán en toda su historia. Huyendo de los contrastes violentos, Inbal mostró de nuevo su rigor musical y su coherencia, planificando la obra con pulso magistral y explorando el portentoso colorido del universo berlioziano con una expresividad y brillantez admirables. Los encendidos aplausos demostraron una vez más que Inbal es, hoy por hoy, la batuta favorita del público que sigue la temporada de la OBC.

Javier Pérez Senz

Nueva visión del Romanticismo inspirada en las búsquedas musicológicas

¡Ignorar las recopilaciones y reediciones!
Descubrid la nueva y sorprendente grabación
de una obra maestra olvidada:

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

La Guerra doméstica
ópera en 1 acto

Chorus Musica/Das Neue Orchester/Christoph Spöck
con instrumentación de la época



La gracia irresistible de una guerra de sexos



BRAHMS: Sonatas para violonchelo
Peter Bruns - Olga Tverdaya



SCHUBERT: Sonatas para piano
en sol mayor y en si bemol mayor
Grigory Sokolov

solicite nuestro catálogo gratuito

distribuidor Harmonia mundi Iberica S.A.
Avda. Pla del Vent, 24 08970 Sant Joan de Espora - Barcelona

OPUS III - 37 rue Blomet - 75013 Paris - France

ACTUALIDAD

Barcelona

SENZA SENTIMENTO

Barcelona. Palau de la Música, 22-XI-96. Orquesta Sinfónica de Barcelona. Director: Lawrence Foster. Pinchas Zukerman, violín. Obras de Bach y Brahms.

Palau de la Música, 23 y 24-XI-96. XIII temporada de Ibercámara. Pinchas Zukerman, violín/viola; Marc Neikrug, piano. Sonatas para violín y piano y para viola y piano de Brahms.



Pinchas Zukerman

SUSECH BAYAT / DG

Vaya por delante celebrar el sentido de la oportunidad del director titular de la Orquesta barcelonesa, Lawrence Foster, que felizmente cogió al vuelo, casi literalmente hablando, a Zukerman, cuyos dos conciertos para ofrecer monográficamente las *Sonatas* para violín y piano y viola y piano de Brahms habían sido programados por Ibercámara, y consiguió su colaboración con la orquesta de que es titular. La feliz iniciativa de Orquesta y Director fue acompañada por el éxito: colaboraron francamente bien con Zukerman en una espléndida versión del *Concierto para violín* de Brahms, que fue, sorprendentemente, lo mejor de todo el ciclo. Casi estoy por decir que sobraba el *Concierto para violín en la menor*, de Bach que precedió al de Brahms, porque cabía la tentación de oírlo como un añadido para redondear, pero tuvo la virtud de anticiparnos que Zukerman, en este caso solista y director, es un gran violinista y un músico cabal, y de recordarnos que Bach no debe ser secuestrado en exclusiva por los oficinistas de la respetable liturgia de la música antigua; es un placer en vías de extinción oírlo honestamente interpretado por una orquesta convencional.

¿Es demasiado duro programar una integral de la obra completa para violín —y viola— y piano de Brahms? En la versión de Zukerman y Neikrug (sobre todo del primero), desde luego que sí. A despecho de muchas bondades de compositor y de intérprete oímos una especie de *continuo* brahmsiano, más que cinco so-

natas —y un movimiento de sonata, *opus* póstumo— diferentes. Puede parecernos —a mí me lo parece, francamente— que las sonatas de Brahms en su, por otra parte, redonda forma no tienen la individualidad que presentan, por ejemplo, las de Beethoven; pero es que, además, Zukerman las sometió a un elegante tratamiento de enfriamiento uniformizador. Se trata de algo así: todo suena bien, de la afinación y rotundidad del sonido no hay ni que hablar, de la perfección técnica menos todavía, hay una dinámica contrastada y ni siquiera echamos de menos el fraseo (no le vamos a pedir *rubato*, se trata del puro Brahms!). Pero una finísima y elegante capa de hielo ha sido mágicamente tendida en la boca del escenario y, no se sabe cómo, todas esas bondades, incluso la pasión misma, la contenida pasión brahmsiana —percibida, pero no comunicada—, no llega hasta nosotros en ningún momento: o casi en ningún momento: el hielo se quebró en el *Concierto* y lo quebró —no se piense otra cosa— el propio Zukerman, que se dejó llevar, que no se resistió al lirismo expansivo que también es puro Brahms; el hielo se quebró en la *Tercera Sonata para violín* —incitante piqueta, la de Neikrug, que pareció decidir a Zukerman—, por fin interpretada «con sentimiento»; el hielo se quebró aquí y allá en las *Sonatas para viola*, para dejar entrever la profunda, pura melancolía del último Brahms. Y pensar que hubiera podido ser todo así...

José Luis Vidal

DIGNO ANIVERSARIO

Sabadell. Teatre La Faràndula. 13-XII-1996. Falla, *La vida breve*. Carme Hernández, Rosa María Ysàs, Josep Ruiz, Josep Pieres, Carles Cosiàs. *El amor brujo*. Marisa Martins. Orquestra Philharmonia de Cambra de Barcelona. Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell. Director: Albert Argudo. Dirección de escena y escenografía: Francesc Ventura. Companyia Color Dansa Espanyola. Coreografía: Rosa María Grau.

La segunda ciudad operística de Catalunya también ha querido recordar el cincuenta aniversario de la muerte de Manuel de Falla y lo ha hecho de la mejor forma posible: poniendo en escena dos de sus obras más notables.

Es una pena que las demás localidades que integran el circuito *Òpera a Catalunya* no hayan secundado la justa iniciativa. Este homenaje contó con una puesta en escena de Francesc Ventura, aparentemente sencilla, pero que mediante un uso inteligente de las luces y la utilización de un fondo transparente que reflejaba aspectos puntuales, como la fragua, consigue enmarcar con adecuado carácter tanto *La vida breve* como *El amor brujo*. La dirección musical estuvo a cargo de Albert Argudo, que al frente de la Orquestra Philharmonia de Cambra de Barcelona, consiguió un correcto nivel de cohesión y volúmenes, con un aceptable nivel de matización. También mantuvo una línea correcta el Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell.

Entre los intérpretes destacó la buena línea expresiva y musicalidad de Carme Hernández, la profesionalidad de Josep Ruiz, la corrección de Rosa María Ysàs y Josep Pieres, sorprendiendo Carles Cosiàs en «Una voz en la fragua» por la belleza e intensidad del timbre, con buenas posibilidades futuras, si persevera. Para conseguir un aire más granadino intervino el cantautor Miguel Poveda, con buen estilo. La coreografía, tanto en las danzas de *La vida breve*, como en el ballet *El amor brujo* estuvo a cargo de Rosa María Grau, que dio el aire gitano, subrayando el carácter andaluz del baile, sin caer en exageraciones, contando con la interesante colaboración de la Companyia Color Dansa Espanyola, y la discreta actuación de la mezzosoprano Marisa Martins.

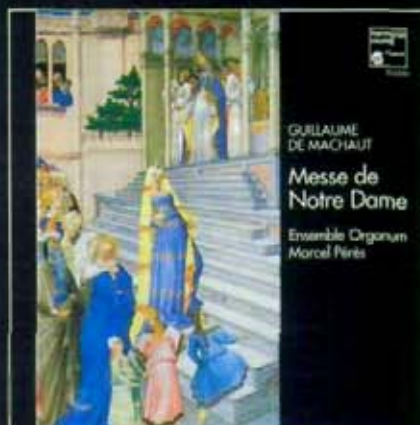
Albert Vilardell

EUROPA EN CONCIERTO

Parece que en los últimos tiempos, Barcelona está despertando en aquellas especialidades que tienen representación limitada en las programaciones habituales. Si no hace mucho fue el lied, en esta ocasión es la música de cámara, verdadero patito feo de las audiciones en vivo. El ciclo denominado *Europa en Concert*, con el eslogan *Una nueva generación de músicos para el futuro*, ha sido promovido por los Institutos Francés e Italiano y la Escuela de música Juan Pedro Carrero, con el soporte de otras embajadas y consulados. Se desarrolla del cinco de diciembre al veintiséis de junio, en el Casal del Metge, local de buena acústica y adecuado para este tipo de conciertos, y tiene unos precios muy ajustados que se mejoran por el sistema de abonos. Entre los intérpretes hay que destacar a Jordi Savall, que lo inaugura, el flautista suizo Aurèle Nicolat, el viola italiano Bruno Giuranna y el pianista francés Jean-François Heisser, que completarán su presencia con clases magistrales, cerrando la temporada el pianista Albert Guinovart.

A.V.

El mayor monumento del Ars Nova

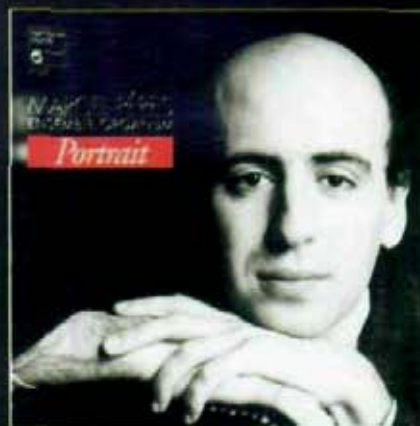


GUILAUME DE MACHAUT

Messe de Notre Dame

Ensemble Organum
Marcel Pérès

Y de regalo 1 CD gratuito con los más bellos fragmentos de una discografía ejemplar - edición limitada -



harmonia mundi ibèrica, s.a.

Av. Pla del Vent, 24
08970 SANT JOAN DESPI (BARCELONA)



FALLA EN GALICIA

Santiago de Compostela. Auditorio de Galicia, 28-XI-1996. Esperanza Fernández, cantadora; Alfonso Echeverría, bajo; Josep Ruiz, tenor; Daniel Arredondo, niño soprano. Real Filharmonía de Galicia. Director: Maximino Zumalave. Falla: *El amor brujo. El retablo de Maese Pedro*. Vigo. Centro Cultural Caixavigo, 29-XI-1996. Rosa Torres-Pardo, piano. Isabel Monar, soprano. Francesc Garrigosa, tenor. Luis Álvarez, barítono. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: Víctor Pablo Pérez. Falla: *Noches en los jardines de España. El retablo de Maese Pedro*.

Apurando los últimos instantes del cincuentenario de la muerte de Manuel de Falla, la música de nuestro genial compatriota se ha interpretado en Santiago de Compostela y en Vigo con un solo día de por medio, coincidiendo los programas en una de las obras, *El retablo de Maese Pedro*.

Abrió el concierto de la Real Filharmonía *El amor brujo*, con notable acierto en la orquesta, destacando el excelente nivel de las maderas, y la dirección intensa y atenta al detalle de Zumalave. En la parte vocal, intervino la cantadora Esperanza Fernández, expresión gitana en el canto, sobrada de recursos artísticos, con el único inconveniente de una voz de escaso volumen. El *Retablo* se ofreció en una versión escenificada, correspondiendo la



Víctor Pablo Pérez

RAFA MARTÍN

dirección escénica a Ariel García Valdés, mientras el diseño de escenografía, vestuario y proyecciones, estuvo a cargo de Javier Maniscal. Respecto a la puesta en escena, es la misma que Jacobo Cortines ha comentado acertadamente en el número 110, correspondiente al mes de diciembre de la revista SCHERZO, con motivo de un concierto en Sevilla; musicalmente hay que

resaltar el correcto entendimiento de la partitura por parte de la Real Filharmonía, sin caer en excesos, mientras los cantantes cumplieron su cometido, con mayor pena que gloria en el caso del niño soprano Daniel Arredondo (dicción ininteligible), y con unas intervenciones sobrias y suficientes en el caso de Alfonso Echeverría y de Josep Ruiz.

El concierto de Vigo contó con la impagable presencia de Rosa Torres-Pardo, pianista de talento excepcional que mostró en las *Noches* de Falla una técnica perfecta y una madurez interpretativa sobresaliente. Hubo nostalgia, evocación, ensueño, toda esa variedad de aromas andaluces y claroscuros que perfuman tan magnífica obra; el acompañamiento de la OSG fue estupendo: equilibrado, atento a la solista y muy poético. En el *Retablo*, la solvencia de los cantantes y la seguridad de una orquesta cada día más sorprendente, fueron las notas dominantes.

Daniel Álvarez Vázquez

LA DUALIDAD AMOR-ODIO

Santa Cruz de Tenerife. 13-XII-1996. Wagner: *La waldquiria* (tercer acto en versión concierto). Simon Estes (Wotan), Leslie Morgan (Brünnhilde), Rebecca Moore (Gerhilde y Sieglinde), Fanny Mari Torres (Helmwige), Veronique Chevillard (Waltraute), Elana Polin (Schwertleite), Gina Poulos (Ortlinde), Jenifer Diamond (Siegrune), Florence Rouselle (Grimgerde), Mary Phillips (Rosswisse). Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Víctor Pablo Pérez.

Tras el éxito de *La clemencia de Tito* en versión de concierto, la Orquesta Sinfónica de Tenerife y su director titular, Víctor Pablo Pérez, abordaron el tercer acto de *La waldquiria* con un reperto en el que brilló por encima de los demás el Wotan de Simon Estes. El director burgalés planteó su interpretación acentuando la dualidad amor-odio existente entre Wotan y Brünnhilde mediante contrastes temáticos y un lirismo exacerbado. Más allá de un análisis excesivamente intelectualizado, Víctor Pablo Pérez se dejó llevar por los sentimientos de todo cariz que afloran constantemente a lo largo de este acto. Su

Wagner se cimienta sobre un agudo sentido de lo sinfónico aunque no descuida lo teatral, pese a algunas aristas que necesitan pulir. La Sinfónica tinerfeña, poco habituada a este tipo de aventuras, mantuvo su excelente tono habitual.

El reparto estuvo encabezado por un magnífico Simon Estes en el papel de Wotan. El bajo-barítono norteamericano exhibió unos imponentes medios vocales aunque haya perdido parte de frescura en un instrumento que todavía le responde, si bien es cierto que se trataba de un solo acto, a sus demandas en todos los registros. Gracias a una gran presencia escénica y a sus dotes

como actor pudo transmitir sin problemas el concepto de un Wotan herido en el alma ante la decisión que tiene que tomar. Leslie Morgan se mostró irregular en muchos pasajes de su papel. La soprano posee una voz habituada a otro tipo de repertorio donde se mezcla Verdi, Puccini y algo de Strauss. Las exigencias de Brünnhilde tendían a superarla y su interpretación flaqueaba en intensidad con alguna frecuencia. No obstante, el retrato psicológico de la heroína fue una de las bazas más sólidas para un personaje endiablado. Por último, el resto de las waldquirias alcanzó un nivel óptimo en sus cortas intervenciones, en especial Rebecca Moore en su doble cometido y Veronique Chevillard como Waltraute.

Carlos Vilchez Negrín

LA RECUPERACIÓN DE UN TEATRO

Jerez de la Frontera. Teatro Villamarta. 24-XI-96. Bizet, *Carmen*. Cynthia Clarey (Carmen), Daniel Muñoz (Don José), Claudio Otelli (Escamillo), Ana Rodrigo (Micaela). Orquesta de Córdoba y Coro del Gran Teatro de Córdoba. Director musical: David Parry. Director de escena: Jaime Martorell. Nueva producción del Palau de la Música de Valencia en coproducción con el Teatro Villamarta.

30-XII-96. Sorozábal, *La del manojo de rosas*. Milagros Martín, Federico Gallar, Luis Valera, Victoria Manso, Javier Ferrer, Concepción Leza, Tomás Álvarez, José A. Ferrer, Mario Rodrigo. Orquesta de Córdoba. Director musical: Miguel Roa. Dirección escénica: Emilio Sagi. Producción del Teatro de La Zarzuela de Madrid.

Pasaron ya los tiempos de la desventura de Carmen, aquellos en los que el feroz individualismo de la cigarrera provocaba el rechazo de buena parte de la castiza sociedad española. Hoy la situación ha cambiado radicalmente; Carmen ya no es un ser marginado, sino reclamado como un signo de identidad por quienes ven en el personaje la expresión del alma del Sur. De ahí que se la llame para inaugurar lugares de encuentro. De la mano de Salvador Távora, empeñado en hacerla trianera, al son de cornetas, tambores y zapateados, ha abierto las puertas del recién creado Teatro Juan Bernabé de la localidad sevillana de Lebrija. Semanas más tarde, como heroína de Bizet, lo ha hecho en el resucitado Teatro Villamarta de Jerez, que contó como apertura con un recital de Alfredo Kraus el pasado 21 de noviembre.

Construido por iniciativa y a expensas del Marqués de Villamarta a finales de los años veinte, el teatro jerezano es una joya, en el corazón mismo de la ciudad, de inmejorable acústica y elegante arquitectura en su peculiar asimilación de rasgos de la Sección vienesa. La recuperación, tras permanecer cerrado por espacio de diez años, ha sido respetuosa con el exterior y de notables transformaciones en el interior. Ha perdido en opinión de una espectadora que antaño lo frecuentaba, su original «poderío»: el oro de los palcos, las nobles maderas y el esplendor de las lámparas, pero se mostraba satisfecha por la presente funcionalidad que permite una perfecta visibilidad desde todo el aforo: 1.200 localidades.

Carmen ha sido el primer título de una andadura que se promete feliz. Afición no falta y posiblemente desbor-

de las previsiones más optimistas. Un público cálido y ávido de emociones había agotado las entradas desde el primer momento. En la flamante sala —desde cuándo no había ópera en Jerez— se palpaba la lógica expectación por la vuelta del género a su escenario. No ha decepcionado esta *Carmen* que, a pesar de las limitaciones escénicas, alcanzó en lo musical momentos de gran intensidad. La estrella fue, sin duda, la protagonista: la norteamericana Cynthia Clarey, poseedora de un sugestivo timbre vocal y unas dotes como actriz excepcionales. Hasta que ella no apareció sobre las tablas el espectáculo no acabó de arrancar. Resultaba al principio un tanto hierático y artificioso, todo demasiado abigarrado, por exceso de gente y colorido y por falta de espacio. En un escenario de dimensio-

mientos, y en esta tierra se entiende mucho de esos tres aspectos tan unidos en la expresión cantada. No fue el caso del Don José de Daniel Muñoz que tardó en gustar y en convencer. Sólo en el último acto estuvo a la altura de las circunstancias. Su dúo con Carmen se insufló de pasión y dramatismo. Contribuyó a ello el que los personajes estuviesen solos en un escenario casi vacío, sin elementos que perturbasen la acción, como ocurrió en otros muchos momentos. Mucho gusto también la Micaela de Ana Rodrigo, por su limpio lirismo, y muy en su papel, arrollador y triunfante, estuvo el Escamillo de Claudio Otelli. Cumplieron su cometido los restantes personajes, gitanas y contrabandistas, aunque un tanto plomizo resultó el Zúñiga de Jonathan Barreto. Orquesta y coros respondieron con ductilidad a la ágil batuta de David Parry que mantuvo sus ideas claras sin dejarse llevar por extremismos. La ovación de un público entregado acabó con palmas por bulerías. El mejor tributo a una *Carmen* que esa noche se había vuelto jerezana.

Al sábado siguiente el Villamarta abrió sus puertas de nuevo para acoger

a *La del manojo de rosas*. La espléndida producción de La Zarzuela, esa calle madrileña tan llena de vida, con su floristería, su taller, su café, gente que vive en ella o la cruza a pie o en bicicleta, cautivó al auditorio por la sabia combinación entre tradición y modernidad. La música de Sorozábal es deliciosa; el texto, sentimental, divertido a veces, como en el caso de Espasa, de una comicidad delirante. Los cantantes actuaron con una profesionalidad a todas

luces admirable, bajo una dirección musical, la de Miguel Roa, que no necesita elogios en su campo. Con esta producción Emilio Sagi ha dado una lección de cómo abordar un género que, al presentarse con tanta dignidad, inteligencia y gracia, puede competir sin complejos con las más renombradas muestras del teatro musical.



Fachada del Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera

nes limitadas, aunque no pequeño, es preferible optar por la simplificación, por la abstracción incluso, antes que por el exhibicionismo. Sobraba costumbrismo y faltaba vida, pero cuando la Carmencita hizo su aparición y cantó su célebre *Habanera* la seducción y el hechizo se apoderaron de los espectadores. Ella supo ya retenerlos en todo momento, por su voz, cada vez más honda, por sus gestos y por sus movi-



TEMPORADA DE INVIERNO 1996 Orquesta Sinfónica de Galicia • Grandes Conciertos de Palacio

Consorcio para la Promoción de la Música • Glorieta de América s/n • 15004 La Coruña • Tel: 981-25 20 21 • Fax: 981-27 74 99 • e-Mail: osg@lcp.servicom.es

10

Eldar Nebolsin
Piano

Antoni Wit
Director

ENERO 97
Viernes 10

Pereiro
Sinfonía nº 1
Chopin
Concierto nº 1 para piano
Lutoslawski
Concierto para orquesta

13

Gerard Poulet
Violín

Edmon Colomer
Director

ENERO 97
Jueves 30

Berg
Suite lírica: tres piezas
Concierto para violín
Stravinski
El beso del hada (divertimento)
Chalkovski
Cascanueces

16

Casey Hill
Oboe

Yoav Talmi
Director

FEBRERO 97
Viernes 21

Vaughan-Williams
Fantasía Thomas Tallis
R. Strauss
Concierto para oboe
Dvorak
Sinfonía nº 7

11

Gary Hoffman
Violonchelo

Victor Pablo
Director

ENERO 97
Jueves 16

Larrauri
Maritxu
Shostakovich
Concierto nº 1 para violonchelo
Prokofiev
Sinfonía nº 3

14

Ingrid Haebler (*Piano*)
Paul Badura Skoda (*Piano*)
Joaquín Achúcarro (*Piano*)
Victor Pablo (*Director*)

FEBRERO 97
Jueves 6

Beethoven
Concierto nº 1 para piano
Beethoven
Concierto nº 2 para piano
Beethoven
Concierto nº 3 para piano

17

GRANDES CONCIERTOS DE PALACIO
Orquesta Fil. Gran Canaria
Artur Pizarro (*Piano*)
Adrian Leaper (*Director*)

FEBRERO 97
Lunes 24

Britten
Cuatro interludios marinos
Ravel
Concierto para piano en Sol
Shostakovich
Sinfonía nº 10

12

GRANDES CONCIERTOS DE PALACIO
Niños Cantores de Viena

ENERO 97
Viernes 24 Obras de su repertorio

15

Jorge F. Osorio (*Piano*)
Valentin Gheorghiu (*Piano*)
Victor Pablo (*Director*)

FEBRERO 97
Viernes 7

Beethoven
Concierto nº 4 para piano
Beethoven
Concierto nº 5 para piano

18

Mireia Pintó
Mezzosoprano
Antoni Ros-Marbà
Director

FEBRERO 97
Jueves 27

Marco
Campo de estrellas
Montsalvatge
Cinco canciones negras
Brahms
Sinfonía nº 3

SCHUBERT MANDA

La edición de este año del ciclo Grandes intérpretes, centrado, como en las anteriores, en el instrumento rey, es decir, el piano, tiene un interés especial. Tanto por sus protagonistas como por el contenido de los programas. Podría decirse que lo más significativo es la inclusión de la serie completa de las *Sonatas* de Schubert (las 11 totalmente terminadas). Una excelente idea que puede festejar cumplidamente el 200 aniversario del nacimiento del compositor vienés. Máxime si para adentrarse en su complejo y emocional mundo se cuenta con un pianista como Christian Zacharias, un auténtico recreador de estas partituras, que ha llevado triunfalmente al disco no hace mucho. El depurado estilo del artista alemán (nacido en la India en 1950), nervioso, nítido, moderno, inflamado, es muy adecuado a la hora de poner en pie este *totum*. Se requieren para ello cualidades que pocos poseen en este grado. Las luces y sombras de esta literatura, el juego de repeticiones, las modulaciones expresivas, el singular equilibrio constructivo, el latido romántico que hay tras sus pentagramas son aspectos que Zacharias ha demostrado conocer y calibrar con un sentido vitalista del fraseo y un sonido incisivo inigualables. El suyo es, frente al más *cantabile* y elegante de Kempff o al más concentrado y humanista de Brendel, un Schubert dotado de un espíritu, de una agresividad y de un sabor trágico muy convincentes. Las 11 obras se reparten en cuatro conciertos —que tendrán lugar, como todos los del ciclo, en el Auditorio Nacional— fijados para los días 4 y 5 de febrero, 22 y 23 de abril.

El día 14 de enero se ha desarrollado, antes por tanto de que este comentario salga a la luz, el primer acto de la serie, con la intervención del pianista húngaro Zoltán Kocsis (1952), que últimamente nos visita poco, lo que es lamentable considerando la alta categoría de su técnica y su limpieza de mecanismo. Es sin duda uno de

los grandes especialistas bartokianos de la actualidad y sigue las ilustres sendas de los Sandor, Foldes o Ranki. No ha incluido en esta ocasión música del autor del *Microcosmos*, pero sí de Schubert, con obras que complementaban el ciclo sonatístico de Zacharias: los *Impromptus op. 90, n.º 1 y n.º 2* y la *Pieza D. 846, n.º 2*. Tocó también la maravillosa *Fantasia en do menor* de Mozart y cerró con el *Cuaderno 1* de los *Preludios* de Debussy.

El 12 de marzo se anuncia a Maurizio Pollini, uno de los grandes fenómenos del piano de hoy; uno de esos artistas que determinan —y Zacharias circula por una onda similar— la imposición de nuevas normas expresivas y un acercamiento de distinto rango a la música del pasado. La férrea concentración del pianista milanés, su equilibrio y control de energías, su limpia y amplísima dinámica han marca-

todas las *Sonatas* del genial sordo en Londres, París y Viena). Del segundo, del que tiene grabada la totalidad de la obra pianística, es artífice reconocido y se ha convertido en el mejor de los intérpretes de las dificultosas *Klavierstücke* del tercero (en el Teatro Real de Madrid ya diera hace años una completa demostración de tal cosa).

Continúa esta edición del ciclo Grandes intérpretes, que como se sabe organiza esta publicación y patrocinan la Fundación Alfonso XIII y Previsión Sanitaria Nacional, la portuguesa María João Pires, ya una veterana en estas actividades madrileñas y una pianista de raros méritos. El calor efusivo que nace de su fraseo, la belleza de su sonoridad, la imaginación que despliega y su riquísima gama de matices han descubierto insólitas facetas en las tan trilladas partituras chopinianas. Su reciente versión de los *Nocturnos* posee un altísimo nivel y una originalidad que algunos han confundido con

la adopción de clichés manieristas, y su Beethoven, de órbita tan diversa a la de Pollini,

muestra un lirismo de la mejor ley no reñida con los valores constructivos. Ambos compositores figuran en su concierto del 3 de octubre.

El ciclo lo cierra la estupenda Alicia de Larrocha con su toque colorista y ágil y su estilo lleno de vida y animación, actualmente pasado por el tamiz de los años y de la experiencia que todo lo posa y lo embellece. A su lado el impresionante Cuarteto de Tokio. Una y otro ya colaboraron muy positivamente en la edición anterior a pesar de la diferencia de estilos. En esta ocasión construyen un programa similar: tres *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn para la pianista, el *Cuarteto Rosamunda* de Schubert para el conjunto y el poderoso *Quinteto op. 34* de Brahms para ambos. Se quiere que el concierto sirva de conmemoración a los aniversarios de los tres compositores.

Arturo Reverter



harmonia mundi



FRANCE



CATEGORÍA MÚSICA SACRA, HASTA 1600

Ecole Notre Dame, Ensemble Organum, Marcel Pères

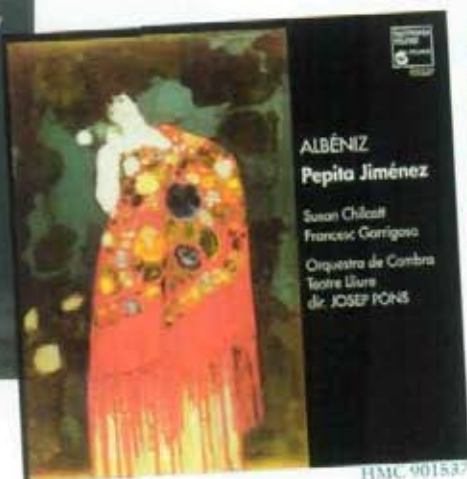
HMC 901528

CATEGORÍA MÚSICA CORAL, SIGLOS XIX Y XX

Brahms:
Música sacra coral,
Rias Kammerchor
M. Creed



HMC 901591



EL MEJOR DISCO SELECCIONADO POR LA REVISTA SCHERZO

Albéniz, Pepita Jiménez, Josep Pons OCTLL

HMC 901587

3ª edición de los premios entregados durante el MIDEM, feria internacional del disco y la edición musical. El jurado está integrado por nueve de las más prestigiosas revistas de todo el mundo: Classic CD del Reino Unido, Fono Forum de Alemania, In Tune de Japón, Luister de Holanda, Música de Italia, Répertoire de Francia, Scherzo de España, Soundscapes de Australia y FI de Estados Unidos.

harmonia mundi
DISTRIBUCIÓN

CATEGORÍA SOLISTA
DE TECLADO,
SIGLOS XVII AL XX



ALKAN:
Grandes Sonatas,
M.A. Hamelin

EL MEJOR DISCO
SELECCIONADO POR LA
REVISTA CLASSIC CD:



SCHUBERT
Vol. 25
La bella molinera,
*I. Bostridge,
G. Johnson*

hyperion



AL ARTISTA MÁS
COMPLETO
Galardón Especial
GRAHAM JOHNSON
Hyperion

CATEGORÍA MÚSICA CORAL.
SIGLOS XVII Y XVIII



MONTEVERDI:
Música Sacra
Concerto Italiano
R. Alessandrini

EL MEJOR DISCO SELECCIONADO
POR LA REVISTA REPERTOIRE.



**BANCHIERI,
STRIGGIO**
Concerto Italiano
R. Alessandrini

Opus 111

MAAZEL COMPOSITOR Y UN VALOR EN ALZA

Madrid. Auditorio Nacional. 24-XI-96. Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Wen Sinn Yang, violonchelo. Director: Lorin Maazel. Obras de Prokofiev y Maazel. 27-XI-96. Orquesta Nacional de la BBC de Gales. Director: Mark Wigglesworth. Obras de Chaikovski, Britten y Shostakovich.

La música nos ha dado en Madrid dos conciertos muy interesantes por razones distintas, si bien unidos ambos por la novedad: la presentación (salvo error por mi parte) ante el público madrileño de Lorin Maazel como compositor y el debut español del joven y prometedor director británico Mark Wigglesworth. El Maazel creador ha recibido del grandísimo director de orquesta que lo sustenta una muy especial capacidad para la tímbrica que se muestra quizá como lo más sobresaliente de su *Música para violonchelo y orquesta, Op. 10*, subtitulada *Paisajes del sueño*. Una pieza muy bien construida en la que solista y orquesta dialogan siguiendo un argumento que se explicita en un texto del propio autor que lleva al oyente a una escucha demasiado unívoca, aunque también la haga más llevadera en su media hora de recorrido un poco largo. El lenguaje no es demasiado arriesgado y el resultado grato y punto. Wen Sinn Yang fue excelente solista y compartió triunfo con el compositor. En la primera parte, Maazel y la Orquesta de la Radio de Baviera dieron una versión sencillamente antológica de la *Quinta* de Prokofiev. La formación ale-



Mark Wigglesworth

mana pasa por un momento extraordinario y el maestro lo aprovechó al máximo, construyendo una traducción de una brillantez casi insultante, de un virtuosismo sin mácula, de una apabullante energía, literalmente ejemplar.

Mark Wigglesworth se presentó con la orquesta de la que es titular: la Nacional de la BBC de Gales. Se trata de una formación muy aseada —en la que se evidencia el buen trabajo de su an-

terior titular, el japonés Tadaaki Otaka—, con una poderosa cuerda que es lo mejor de ella. A Wigglesworth, maestro de corta estatura pero que irradiaba concentración, le quedó un poco gruesa una *Obertura-fantasia «Romeo y Julieta»* de Chaikovski en la que la urgencia de mostrar su trasfondo literario jugó alguna mala pasada a la claridad del discurso. Excelente de todo punto la *Sinfonía da Requiem* de Britten, no menos intensa que la de Chailly con la Sinfónica de Londres escuchada en sesión anterior de Ibermúsica aunque la realización no pudiera ser igual dada la diferencia cualitativa entre las orquestas. Muy bien las flautas en el precioso final de la obra. En la *Quinta* de Shostakovich el maestro británico arriesgó de verdad en un primer movimiento en el que el *tempo* se retuvo hasta casi el límite sin nunca perder la necesaria tensión. No deja Wigglesworth de ser un buen diseccionador del tejido sinfónico y a la postre incidió más en los valores intrínsecos de una sinfonía bien abrochada en su forma, como es esta, que en su pretexto tan indudable como, hoy por hoy, en trance de diluirse por mor del curso de los tiempos y la sucesión natural de sus intérpretes. Un valor a seguir de cerca.

L.S.

HARNONCOURT Y EL ESPLENDOR DEL RENACIMIENTO

Madrid. Auditorio Nacional. 11-XII-1996. Sala Sinfónica. Ciclo Orquestas del Mundo. Marjana Lipovsek. Concentus musicus Wien. Director: Nikolaus Harnoncourt. Obras de Brade, G. Gabrieli y Monteverdi.

Harnoncourt volvió a Madrid con el repertorio que le dio muy justamente el reconocimiento mundial: Monteverdi y Gabrieli, más la *Suite a 5* de Brade. Desde el mismo comienzo pudieron apreciarse dos cosas: la asombrosa perfección que el Concentus musicus ha conseguido en la ejecución, con un empaste y afinación literalmente perfectos, y el absoluto dominio que su fundador tiene de este repertorio. Algún colega, evidente desconocedor de la materia, tildó luego en un diario madrileño de «barullo en la colocación de atriles» la disposición de los instrumentos adaptada a la estructura polifónica de cada pieza, en sabia reproducción de la «organización por coros enfrentados antifonalmente» característica de estas obras, muy acertadamente señalada por Domingo del

Campo en sus excelentes notas, evidentemente no exploradas por el mencionado colega. Harnoncourt consiguió, en efecto, la riqueza, colorido y transparencia deseados en las *Canzonas* y *Sonatas* ofrecidas de Gabrieli, en las que brillaron unos trombones y unas cornetas de impresionante perfección y belleza tímbrica. Esto, unido a la cuidadísima matización y acentuación, al profundo conocimiento del mundo de la danza —en la *Suite* de Brade— y a la espeluznante expresividad con la que traduce el mundo lírico de Monteverdi, resultó en una experiencia musical de primera magnitud, de las que uno no olvida con facilidad. A ello contribuyó la perfecta compenetración con la conmovedora expresividad de Lipovsek, una artista sobresaliente antes que una voz de cautivadora belleza.

La tarde musical no pudo ser, pues, más redonda. Lamentablemente, el público amante de los decibelios, adoptó un comportamiento impenetrable, con gélidas acogidas a las interpretaciones, sólo mitigadas por el caluroso entusiasmo de una minoría, y deserciones —incluso en pleno curso de las obras; un ejercicio de grosería como uno no recuerda— que se hicieron masivas en el soberbio *Lamento de Arianna* que cerraba el programa, e incluso el teléfono de algún hortera en la tercera de las arias de *L'Incoronazione di Poppea*. Ilustrativo todo ello de penosa ignorancia, sólo paralela a la del citado crítico que encontró razonable la falta de propinas porque «ya había habido suficientes». Nadie se merece un comportamiento tan deplorable. Mucho menos alguien de la categoría de Harnoncourt. Perdón, maestro, y gracias por tan inolvidable velada.

R.O.B.

DOS DE LOS GRANDES

Madrid. Teatro de La Zarzuela, III Ciclo de Lied, 9-XII-96. Ann Murray, mezzosoprano. Graham Johnson, piano. Páginas de Caldara, Lotti, Gluck, Haendel, Mayr, Beethoven, Schubert, Schumann, Wolf, Fauré, Hahn, Poldowski, Borden y Granados. 20-XII-96: Thomas Hampson, baritono; Wolfram Rieger, piano. Lieder de Loewe, Mahler, Zemlinsky, Webern, Strauss, A. Mahler, Schoenberg.

inaugurado el sabroso tercer ciclo de lied, la mezzo dublinesa agrupó el programa en cuatro capítulos (barroco-clásico, lieder sobre Goethe, melodías sobre Verlaine, canción española), suficientes para demostrar posibilidades. Su voz no es relevante, ni por material ni por extensión (el grave pareció apurado en Granados, algunos agudos sonaron tirantes), pero está manejada con maestría que se apoya en musicalidad, dicción, fraseo y regulación. La primera parte tuvo los momentos más elevados en las variaciones sobre *Nel cor più non mi sento*, tanto por exhibición de recursos técnicos como por el humor y la ironía del planteamiento, y en los dos lieder de Wolf sobre Goethe, donde el mundo de Philine y de Mignon surgieron certeramente contrastados. Atrás quedaron también otras modélicas lecturas, como un intenso *Meeres Stille* de Schubert. En las *melodies* sobre textos de Verlaine, combinó Hahn con Fauré, Borden con la Poldowski, adaptándose impecable a

las sutilezas del canto francés, para terminar en un perfecto castellano con varios ejemplos (impecables de textura y expresión) de Granados. El último bloque fue el de las propinas, tres canciones populares anglosajonas, un quinto idioma escuchado en la velada, símbolo de la amplitud artística de tan excelente cantante. Encontró la voz en el pianista el oportuno y experimentado cortejo. Thomas Hampson volvió a Madrid con programa íntegramente construido en torno al lied alemán, del romanticismo de Loewe al más cercano ejemplo de la escuela vienesa. La voz de Hampson ha ganado en volumen sin merma en su



Thomas Hampson

RAFA MARTÍN

ductilidad. Artista en el apogeo de su temprana madurez, su recital fue un auténtico prodigio, que alcanzó sus más altas expresiones en *Aublick* de Webern y en *Traum durch die Dämmerung* de Strauss, dentro de un programa donde nada resultó banal ni descuidado. Bastaría la vocalización final de *Himmelsboten* de Strauss en la frase *die Brüstlein rund* para dar fe de la categoría de este excepcional cantante que en las propinas (además de continuar con Mahler y Strauss para no romper el clima), regaló una *Sicilienne* de Meyerbeer sencillamente prodigiosa. Tuvo a su lado un pianista también extraordinario, en entusiasta simbiosis con el cantante.

F.F.

NUEVOS CAMINOS

Madrid. Auditorio Nacional, 10-XII-96. V Liceo de Cámara. Anne Sofie von Otter, mezzosoprano. Cuarteto Brodsky. Obras de Grainger, Sculthorpe, Britten, Costello, Stravinski y Respighi. 12 y 13-XII-96. Cuarteto Lindsay, Schubert, *Cuartetos n.ºs 2, 3, 7, 8, 9, 13.*

El concierto de Anne Sofie von Otter y el Cuarteto Brodsky propuso una experiencia musical por completo atípica; el mismo punto de partida de mezclar la voz humana con el cuarteto de cuerda es algo muy poco habitual, que en realidad sólo puede aducir a su favor una única obra maestra, el *Op. 10* de Schoenberg. El empobrecimiento de una formación tan rica en posibilidades como los cuatro arcos fue especialmente patente en las *Canciones populares* de Grainger, arregladas para esta plantilla por manos ajenas. Sin embargo, la composición de Sculthorpe, *Island Dreaming*, encargo de los intérpretes de la sesión, sí que supuso una buena prueba de las capacidades inherentes al canto y las cuerdas por medio de una página fascinante y misteriosa, en su aprovechamiento de tradiciones ajenas a la europea. Mundos distintos son los mezclados por Costello en su *Three Distracted Women*, ecuidistante de varios estilos, el ca-

haret, la música de cine, la canción ligera y puede que muchos más. Von Otter comunicó las canciones de manera sugerente y teatral. Más definido, en su decadentismo, es el *Poemetto* de Respighi, del que los músicos limaron grandemente sus excesos. Dos piezas para cuarteto de cuerda, tampoco muy acostumbradas en la programación, completaron el concierto: los *Divertimenti* de Britten, frescos, irónicos y con interesantes efectos instrumentales conseguidos por el Brodsky, y el *Concertino* de Stravinski, que según fue expuesto vino a imponer su permanente modernidad, en especial por la incisividad rítmica.

El interesante ciclo de los cuartetos de Schubert, a cargo de tres formaciones diferentes —la presente, Borodin y Melos—, inició su andadura con dos sesiones protagonizadas por el Lindsay. El conjunto británico tuvo que enfrentarse con algunas de las partituras más endebles de la colección, singularmen-

te los *Cuartetos n.º 2 D. 32* y *n.º 3 D. 36*, aunque incluso en estas piezas despegaron elementos atractivos, como una cierta orientación beethoveniana del último citado, sin que se incurriese en dramatizaciones ajenas al estilo primerizo del autor. Es conocido el impulso que este cuarteto imprime a sus versiones, aun a costa de roces ocasionales —tiempo final del *D. 173*— o breves momentos de confusión (comienzo de la misma obra). Una composición traducida de manera muy significativa fue el *Cuarteto n.º 8*, por las tintas oscuras, el gran aliento y el nerviosismo del final. El mayor contraste entre los temas, el desarrollo más lógico del *Allegro ma non troppo* del *Cuarteto n.º 13* fueron aprovechados por los miembros del Lindsay para obtener una recreación de marcado conflicto; en el *Andante*, eludieron los peligros de la melifluididad y dieron a los dos tiempos de cierre un enfoque que extrajo gran parte de su contenido ambiguo (*Minueto*) y hasta contradictorio (*Allegro moderato*).

E.M.M.

ENCANTAMIENTO

Madrid. Teatro de la Zarzuela, 19-XII-1996. Richard Strauss: *Capriccio*. Pamela Coburn, David Pittman-Jennings, Marek Torzewski, Christian Rudik, Claire Powell, Ernst Gutstein, Waldemar Kmentt, María Teresa González, Antoni Comas, Luis Álvarez. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director musical: Antoni Ros Marbà. Director de escena: John Cox. Escenografía y figurines: Jack Notman. Producción de la Scottish Opera (1991).

Esta conversación en música, una de las últimas obras escénicas de Strauss, es un prodigio de esteticismo, un encaje perfecto de elementos teatrales y musicales; una divagación sobre temas íntimamente ligados a la razón de la ópera como género; una brillante metáfora sobre la indecisión humana y sobre la misma vida. Una obra realizada —como apunta en su revelador comentario en el programa de mano Miguel Vega— de espaldas a su tiempo —con las bombas cayendo sobre Munich la misma noche del estreno el 28 de octubre de 1942—; un producto sin duda poco ético; pero ¡qué importante! La habilidad del compositor para tejer y destejer, para trabajar rítmica y temáticamente el rico material, en gran parte concentrado en ese sexteto de cuerda inicial, y para trazar magistralmente los puntos básicos de las psicologías de los personajes, muy de carne y hueso, que pululan por la concreta acción, está fuera de discusión.

La coherencia del espectáculo, que guarda unidad de espacio y de tiempo, quedó asegurada merced a la dirección muy fluida, cadenciosa y medida de Ros Marbà, cuya batuta desentrañó de manera luminosa la complejidad fraseológica de la partitura, que tuvo en sus manos claridad y cálida expresividad (hasta en el complejo y contrapuntístico octeto). La carencia de sentido del humor se contrarrestó por la finura de trazo y la pátina soñadora de los acentos y la sonoridad orquestal. La Sinfónica colaboró desde el foso para que esta delicada impostación tuviera efecto y para que se produjera la siempre deseada fusión con las líneas vocales. Un magnífico trabajo que pone en cuestión las reticencias que respecto a la formación madrileña se tienen en el Teatro Real.

La labor de los solistas vocales —incluidos los ocho componentes del coro de la entidad personificando a los criados— ha sido muy meritoria; más que nada porque han constituido, bien atendidos por la batuta, un equipo sólido,

dialogante y de ágiles reflejos; aun cuando, en un examen individualizado quepa hacer algunos reproches. Por ejemplo a la calidad vocal de Claire Powell, de timbre agrio y metálico —fatalmente vestida además— o a la afinación de los cantantes italianos. La prestación de Torzewski y Rudik, Flamand y Olivier, con ser muy loable, no pudo disimular las destemplanzas y opacidades de aquél y la falta de nobleza en el decir de éste. Gutstein —inteligentemente caracterizado como Strauss— hizo un La Roche resultón pero tiene demasiados años y su voz se resquebraja con facilidad. Pulcro, quizá en exceso monolítico y de color inapropiadamente oscuro, el Conde de Pittman-Jennings. Estupendo el Taupe del veterano tenor Kmentt, toda una lección de saber estar y decir, y muy en su sitio, circunspecto y serio —no sin cierta ironía soterrada—, el Mayordomo de Álvarez. El máximo aplauso hay que dárselo en todo caso a Pamela Coburn, soprano lírica de apropiadas cualidades timbricas, que encarna una Madeleine delicada, llena de matices, soñadora, que calibra y ex-



Capriccio en el Teatro de la Zarzuela

J. ALCÁNTARA

presa a la perfección el dilema que la atenaza. Una caracterización en la estela de Schwarzkopf idóneamente servida por la dirección escénica. La acción se sitúa —en este caso la transposición si tiene razón de ser— en la época de composición de la obra. En el decorado realista y elegante todo estuvo perfectamente medido hasta en sus más mínimos detalles. Los cantantes actuaron como consumados actores. Miradas, gestos, movimientos aparecieron ensamblados en un todo armónico que subrayó el contenido del inteligente libreto y contribuyó a introducirnos en un suerte de encantamiento.

MUNDO AJENO

Madrid. Auditorio Nacional, 15-XII-1996. Lieder de Berg, Schumann, Wagner y Mahler. Waltraud Meier, soprano. Nicholas Carthy, piano.

Hay cantantes a los que es difícil clasificar. Como Waltraud Meier. Por su amplitud de los registros, densidad, potencia, volumen y mordiente vecino a lo dramático, se la podría tachar en la actualidad de soprano *falcon*. Voces entre dos aguas capaces de afrontar partes wagnerianas del calibre de Ortrud o Kundry. El timbre de Meier es levemente gutural, de color oscuro, dotado de un vibrato muy característico y de una resonancia muy intensa. El imponente caudal sonoro no se adapta del todo al mundo más intimista de la canción, que requiere una concentración, variedad de colores y contrastes, delicadeza expresiva, dominio del *pianissimo* y ductilidad que no están en su haber. Su gama de matices es bastante primaria, como se pudo ver en una pieza tan sugerente como *Die Nachtigall*, de las *Siete canciones de juventud* de Berg. La parte menos convincente del concierto se dio, no obstante, en *Amor y vida de mujer* de Schumann: falta de efusión y diferenciación dinámica, escasa emoción, legato imperfecto. En la número 6 de la serie se pudo percibir lo lejos que está del tono recogido y confidencial, de la levedad y agilidad de dicción que requieren estas piezas. La nula convicción con la que expuso ese emocionante «dein Bildnis» (tu imagen) final, clave en el significado de la canción, reveló mejor que nada estos defectos.

Todo mejoró en los wagnerianos *Lieder Wesendonck*, cuyo juego declamatorio, más próximo a lo operístico, y cuya línea melódica se adaptan mucho mejor al estilo de la artista. La voz se abrió como una gloria en *Schmerzen*, dicha con poder y casi arrebatado. Las canciones del *Wunderhorn* de Mahler evidenciaron esa falta de sentido del claroscuro y un estilo en exceso monolítico. Las dificultades para dar con la línea poética y lírica de las partes más efusivas de *Wo die schönen Trompeten blasen* se hicieron patentes.

Según se nos informó —y sirva esto como parcial atenuante— Waltraud Meier salió a cantar cansada y tocada de una afección laríngea. El pianista, Carthy, mostró un notable sentido de la colaboración, una escrupulosa dicción y, en orden inverso, escasa temperatura, poca imaginación y gris expresividad.

A.R.

UN GRAN ELÍAS

Madrid. Auditorio Nacional de Música. XI y XII-96. Temporada de la Orquesta Nacional de España.

Un magnífico *Elías* de Mendelssohn cerró con broche de oro, el 22 de diciembre, el primer trimestre de la temporada de la Orquesta y el Coro Nacionales de España. A su frente, Uriel —antes Uri— Segal, aquel prometedor maestro que luego cayó en el olvido, demostraba que las famas y las fortunas no son siempre demasiado justas ofreciendo una versión del bello oratorio en la que no decayó jamás la tensión narrativa, las partes se sucedieron con lógica y se matizaron convenientemente los numerosos momentos de especial expresividad instrumental y vocal. Se respetó muy bien el equilibrio entre coro y orquesta y la sensación de seguridad reinante no estuvo reñida con la emoción. Pero el gran protagonista de la sesión dominical fue el bajo David Pittman-Jennings, anunciado en principio, sustituido después por Alan Opie y luego sustituto de éste, indisputado tras el concierto del sábado. Pittman-Jennings, que acababa de cantar *Capriccio* de Strauss en La Zarzuela la noche anterior y habría de hacerlo de nuevo el lunes, accedió a ocupar el puesto de Opie y dio en el papel del profeta no ya una lección de pundonor sino de puro canto, de expresividad, de capacidad de comunicación y hasta de simple saber estar. El público agradeció al elegantísimo cantante su gesto con ovaciones clamorosas. El resto del cuarteto solista —Rostorf, Finnie y Bladin— cumplió con extraordinaria solvencia. El Coro Nacional mostró una vez más su clara superación —hay que destacar de nuevo a Rosa de Segovia como el Muchacho— y la ONE se entregó como sólo hace cuando está verdaderamente a gusto.

No le debió ocurrir, por cierto, en el concierto conmemorativo del Año Goya en el que un entusiasta José Luis Temes nada pudo hacer frente a la apatía del conjunto. Obras prácticamente ignotas de Moreno, Rodríguez de Ledesma, Pons, Gomis y Carnicer, es decir, un buen repaso a nuestros siglos XVIII y XIX, dieron ocasión a la ONE de brindarnos una de las peores actuaciones que la afición le recuerda. Desinterés, inexactitudes, entradas a destiempo, sonido paupérrimo, fueron sus aportaciones a un programa en el que se trataba de recordar tanta música española por descubrir. Como para animarse a repetir la experiencia. Tampoco el Coro Na-

cional tuvo su mejor día. La vergüenza torera la pusieron María José Sánchez, Flavio Oliver, Joan Cabero y José Antonio Carril, solistas en la muy animada *Misa en re mayor* de Carnicer.

El resto de los programas de las últimas semanas alcanzaron un buen nivel. Destaquemos las excelentes *Kikimora* de Liadov y *Segunda Sinfonía* de Rachmaninov —sin las repeticiones del primer movimiento— por Temirkanov; la primera interpretación por la ONE de *Turbas*, esa obra maestra de Cristóbal Halffter, quien dirigió además una notable *La canción de la tierra* con una muy sensible Monica Groop; el buen hacer de Michel Plasson que nos dio unos estupendos *Preludio a la siesta de un fauno* y *El mar* de Debussy... Y un aviso para quien corresponda: los programas de mano de los conciertos de la ONE están muy mal confeccionados. No es sólo lo feo de su diseño sino la abundancia de erratas y, en el caso del correspondiente a *Elías*, el descuido que revela el que las versiones original y castellana del texto no se dieran en páginas enfrentadas, lo



Cristóbal Halffter

M. PÉREZ

que hacía penoso su seguimiento.

L.S.

FALTÓ METAFÍSICA

Madrid. Teatro Monumental, 21-XI-96. Orquesta de RTVE. Director: Franz-Paul Decker. Obras de Beethoven y Schoenberg. 28-XI-96. Miguel Ángel Gómez Martínez. Obras de Gómez Martínez y Bruckner.

Franz-Paul Decker es un maestro sólido, a la antigua usanza, a quien debemos magníficos conciertos (sobre todo por los solistas invitados), al frente de la OCB. Con la RIVE se portó cumplidamente en el *Pelléas y Mélisande* de Schönberg, ordenando y dotando de coherencia el esfuerzo de una plantilla colosal de más de cien profesores, dominada por una omnipresente cuerda con 8 contrabajos, una decena de chelos y 40 miembros más. Nunca, pues, se oyó un magna sonoro indiferenciado y, por el contrario, si una arquitectura organizada casi en bloques camerísticos, salvo en esos climas tendentes a quedar en suspensión, filtrándose además la densa sonoridad orquestal a través de tres arpas. Hubiera preferido tal vez una lectura de *Pelléas* más agónica y arcaica, sacada a flote con brazadas de náufrago, pero la versión fue coherente, el fraseo tuvo amplitud y, por momentos, serenidad. La compleja dotación obligó a Decker a largas *caminatas* de un lado al otro del podio.

Hablando muy en general, Gómez

Martínez enfocó la magna *Nocturno Sinfonía* de Bruckner hacia lo lírico, cuyos repliegues sirvieron al granadino para tomar impulso. Generalizando también, puede decirse que los *tempi* fueron vivos, los diseños melódicos perceptibles (muy bien el dibujo de las maderas en el Scherzo, previamente a la descarga de hornigón de los metales), se jugó poco la carta de una visión apocalíptica o tan siquiera mística y se aligeraron perceptiblemente las texturas de tan maciza edificación, sin desfueros. Ahora bien, esta es una obra ideal para ir *más allá*, propasando el umbral —como diría el recordado Sopena—, especialmente en el postrer Adagio, prefigurador, como ocurría en la *Sexta Sinfonía*, de esos malheridos adagios mahlerianos. En cambio las cuerdas cantaron los temas con escasa vibración, faltaba profundidad de campo y los silencios, cuyo valor Gómez Martínez marca tan perceptiblemente, quedaron también un poco ayunos de elocuencia.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

UNA FELIZ CONJUNCIÓN

Sevilla. Teatro de La Maestranza. 11-XII-96. Saint-Saëns, *Sansón y Dalila*. Sylvie Brunet (Dalila), Heikki Siukola (Sansón), Alain Vernhes (Sumo Sacerdote). Real Orquesta Sinfónica de Sevilla y Coro de Cámara de Praga. Director musical: Klaus Weise. Director de escena: Elijah Moshinsky. Producción del Teatro de La Maestranza en asociación con la Royal Opera House, Covent Garden.

Ya le advirtió el viejo hebreo a Sansón que a nada bueno le conduciría su unión con la filisteo Dalila, pero el héroe, débil para con las mujeres, según nos cuenta el *Libro de los Jueces*, se dejó fascinar una vez más por quien definitivamente le llevaría a la ruina. La historia de Sansón es una variante de la secuencia transgresión-castigo-expiación, un buen argumento para una gran ópera, como así lo vieron Ferdinand Lemaire y Camille Saint-Saëns. Lo que en la *Biblia* es tragedia por una unión inconveniente, en la representación operística presenciada en el escenario maestrante el día de su estreno fue una feliz conjunción. Tras un primer acto, más espectacular que perfecto, pero en el que ya aparecieron elementos positivos: buenas voces solistas, un magnífico coro, interesante movimiento escénico y una orquesta seria y vivaz, se llegó en el segundo a uno de los episodios mejor conjuntado de cuantos se han visto en la corta historia de este teatro. Allí, en ese segundo acto, funcionó todo: voces, foso y puesta en escena. Sylvie Brunet cantó extraordinariamente bien, aunque su voz no sea la de una mezzosoprano profunda, como parece requerir el personaje; Alain Vernhes bordó su papel de Sumo Sacerdote, y Heikki Siukola transmitió con expresividad, a pesar de apreciarse ciertas indisposiciones en la emisión, sus dramáticas contradicciones entre la carnalidad y el deber. El discurso musical se alió con una sugestiva atmósfera recreada por continuos juegos lumínicos que, por encima de gustos, resultaron de una eficacia indiscutible. Aisladamente podrían ponerse reparos a cada elemento, pero lo importante es que el conjunto se mostraba coherente y esa coherencia anulaba toda imperfección. Eso es precisamente lo que el espectador espera de un espectáculo como la ópera en el que intervienen tantos factores. Por experiencia sabe que la suma de bondades individuales no da siempre un producto de calidad. Con este segundo acto el público se mostró más que satisfecho. Después se divirtió con la bacanal, muy bien resuelta por el cuerpo de baile de los zaragozanos, se compadeció de un Sansón ciego y pelado, y se alegró de que su Dios le devolviese la fuerza para aplastar a los adoradores

de Dagón, aunque el derrumbamiento del templo no fuese en verdad lo más conseguido. Algo, con todo, secundario, pues lo importante fue un título

que en principio no despertó mucha expectativa, lo que no indica que no se agotasen las entradas como viene siendo habitual, se haya convertido por ese segundo acto e incluso por el conjunto de todos ellos en un punto de referencia para el aficionado sevillano.

Jacobo Cortines

EL CANTO DE LOS DEDOS

Sevilla. Teatro de La Maestranza. 1-XII-96. María João Pires, piano. Obras de Beethoven y Chopin.



María João Pires

parece increíble que de un mismo instrumento, el Steinway propiedad del teatro, puedan unos mismos dedos arrancar sonidos tan distintos. El Beethoven de María João Pires sonaba como si se estuviese interpretando en un piano de principios del XIX, el Chopin en otro mucho más evolucionado. La capacidad de la pianista para cantar en modos tan diferentes la revela como una intérprete milagrosa. Su *Appassionata* poseía dramatismo, fantasía y violencia en el Allegro, profundidad y dulzura en el Andante, y tempestuoso apasionamiento en el movimiento final, pero todo ello absolutamente controlado, expuesto con un rigor y una objetividad que no dejaban resquicio para

personalismos, por muy exquisitos que pudieran ser éstos. Sus dedos buscaban el sonido de lo escrito, la tragedia del sentimiento que cuenta y canta esta sonata tan representativa del segundo estilo beethoveniano. Hubo verdadera música porque, como diría Chopin, se llegó al fondo del pensamiento secreto. Como también la hubo, no más sino distinta, en la segunda parte del recital con los diez primeros *Nocturnos*. Sus dedos cantaron una música en cuya tradición subyace, como en ninguna otra manifestación del teclado, el elemento vocal. Y para cantar bien es imprescindible saber respirar, no en este caso con los pulmones sino con las muñecas. Sus manos se posaban, recorrían o se levantaban del teclado con la respiración adecuada

para recrear atmósferas y texturas. El resultado era un diálogo armónico entre melodías y recitativos, entre vaporosidades y frases cortas y secas que transportaban al oyente a las secretas regiones del pensamiento y sentimiento de su creador y de su intérprete. Sevilla ha sido afortunada con este nuevo recital de la pianista lisboeta. En los anteriores, uno en el Teatro Álvarez Quintero y otro en la Sala Apolo, las circunstancias los hicieron minoritarios. Esta vez los dedos de María João Pires han cantado en olor de multitud, de una multitud que desea apasionadamente volver a oír su inolvidable canto.

J.C.

UN INTÉRPRETE IDEAL

Valencia. Palau de la Música. 14-XII-96. Obras de Debussy, Ligeti, Ravel y Stravinski. Philharmonia Orchestra. David Geringas, violonchelo. Director: Esa-Pekka Salonen.

Esa-Pekka Salonen es ya sin discusión uno de los directores actuales más interesantes y puede ser excepcional por sus cualidades musicales. Tiene un sentido musical que se manifiesta en todas sus interpretaciones con una facilidad que parece instintiva, sin ningún esfuerzo aparente. Sus versiones tienen equilibrio, transparencia y una forma de exponer ordenada y precisa. Bajo esta magnífica naturalidad hay una fuerte personalidad expresiva. Su dominio del repertorio del siglo XX, la inteligente selección de obras y la calidad de la Philharmonia Orchestra consiguieron fascinar a lo largo de todo el concierto. En *Prélude à l'après-midi d'un faune* recreó magistralmente la atmósfera ensoñada y sensual, supo cantar las líneas más melódicas y encantar en las texturas tímbricas. En las obras de Ligeti destacó su calidad esencialmente tímbrica, en gran parte deudora de Debussy, y la expansión polifónica que definen los espacios sonoros del compositor. Esta comprensión musical consiguió

conquistar a un público todavía ajeno, en gran parte, al lenguaje de Ligeti. Así ocurrió en las partes polifónicas y en los climas estáticos de *San Francisco Polyphony*, y más intensamente en el *Concierto para violonchelo*, en el que estuvo impecable David Geringas. En



Esa-Pekka Salonen

CLIVE BARDA

este *Concierto Salonen* expresó con una transparencia y un encanto extraordinarios la expresión suspendida del primer movimiento y el movimiento sutil del segundo, más enérgico por las sonoridades y por la voz del violonchelo. Y mantuvo ese difícil pulso dinámico de la obra en el que domina el «piano», los extremos pianísticos, y el valor del silencio, de procedencia weberiana. La versión de *Ma Mère l'Oye* no sólo tradujo toda la riqueza de la orquestación de Ravel; también estuvo llena de matices y hallazgos en el fraseo de algunos de los pasajes más decisivos de la obra. En la *Sinfonía en tres movimientos* se mostró Salonen como un intérprete ideal para la música de Stravinski. Su dominio en todas las secciones de la obra, en la expresión agresiva y tajante del primer movimiento, la suavidad radiante del Andante y la exaltación temperamental del último movimiento, demostró su dominio y entusiasmo por Stravinski, al que Salonen valoró como el primer compositor de nuestro siglo.

Blas Cortés

MAGISTRAL SOLTI

Valencia. Palau de la Música. 2-XII-96. Richard Strauss: *Don Juan*, op. 20; *Till Eulenspiegel lustige Streiche*, op. 28; *Also sprach Zarathustra*, op. 30. Orquesta de la Ópera de Baviera. Director: Georg Solti.

Solti volvió a manifestar lo mejor de su talento en esta su cuarta visita al Palau, sólo en conjunto superada en su anterior del pasado mes de marzo con la *Décima* de Mahler y la *Tercera* de Brahms. En muchos momentos de este concierto dedicado a Strauss, consiguió Solti transmitir al máximo sus mejores cualidades: la permanente claridad de las texturas tímbricas, la vitalidad rítmica y la riqueza dinámica sostenidas con asombrosa naturalidad, y el sentido dramático siempre presente, nunca enfático, en su exposición de cualquier obra. En la interpretación de los tres poemas sinfónicos se percibía además una calidad añadida, esa sensación de complicidad que sentimos por la identificación que determina la directa relación histórica de Solti y de la orquesta múniquesa con Strauss.

En *Don Juan* destacó Solti por la maestría con la que movió la alternancia expresiva entre los pasajes más pu-

jantes y los más líricos y camerísticos, con excelentes intervenciones del primer violín, el clarinete, oboe, y flauta, con un pulso siempre elocuente a lo largo de toda la obra y con una gama dinámica variada y una gran nitidez y refinamiento en el colorido orquestal. La interpretación musical de Solti —su característica concepción objetivista unida a un temperamento entusiasta— puede resultar distante en la expresión de algunos afectos, pues su naturaleza nunca es sombría ni sentimental. Pero en los poemas straussianos la interpretación de Solti fue excepcional por su potencia pasional y su capacidad para traducir la resplandeciente orquestación de Strauss. Así fue magistral en *Till Eulenspiegel*



Sir Georg Solti

RAFA MARTÍN

por su variedad de registros, tratando el juego dichoso e irónico de la obra con un gran sentido narrativo o teatral. En *Zarathustra*, Solti transmitió toda la grandiosidad sonora de la obra, con la retórica solemne y efectista en exceso que contiene la partitura. En la danza final Solti transmitió con emoción su propia vitalidad que conserva intacta a sus 84 años.

B.C.

CICLOS EN ZARAGOZA

Con el Auditorio, la vida musical zaragozana ha ganado en calidad y cantidad: Semana de Música Contemporánea; Concursos del Pilar; sesiones de la Sociedad Filarmónica, de Juventudes Musicales, del Grupo Enigma-Orquesta del Auditorio; actos extraordinarios —homenajes a Lorengar y Del Pueyo—; matinales invernales; y los dos grandes ciclos en que se divide el curso: el de Otoño, y la Temporada de Grandes Concursos.

Inauguró el II Ciclo de Otoño la Filarmónica Janáček con Strauss, Falla y Elgar (*Concierto para violonchelo*, con un estupendo solista). La Filarmónica de Roma acompañó a Uto Ughi en conciertos de Mozart y Paganini. Michel Beroff rechazó la vulgaridad con las *Escenas infantiles* de Schumann, dos *Armonías poéticas y religiosas* de Liszt, y un interesantísimo libro de *Preludios* de Debussy. La Orquesta de Cámara de San Petersburgo negoció con aséptica belleza obras barrocas, Mozart y el *Apolo musageta* de Stravinski. El ciego del Moncayo hirió la voz de Victoria de los Angeles, que sin embargo lució su madurez de artista excepcional. Cierran la tanda Ne-



Zubin Mehta

RAFA MARTÍN

bolsin y la Filarmónica de Gran Canaria, y un *Requiem alemán* de Brahms por el Orfeón Donostiarra y un conjunto letón, conciertos aún no celebrados a la hora de escribir estas líneas.

De febrero a mayo, la III Temporada de Grandes Concursos constituye la cima del curso. Un plato fuerte para empezar: Zubin Mehta y la Orquesta del Mayo Florentino con un programa importante: *Novena* de Schubert y *La consagración de la primavera* de Stravinski. Desfila después un grupo de interesantes centurias: la Sinfónica de la Radio de Frankfurt con Zukerman en el doblete de solista de un concierto mozartiano y director de la *Octava* de Beethoven; Or-

questa y Coros de Bonn con cantatas de Bach y el *Dettingen Te Deum* de Handel; Collado y la Nacional de España con obras de Coria, Mendelssohn (*Escocesa*) y Rachmaninov (el agradecido *Segundo*, con el admirable Sokolov); la Royal Philharmonic Orchestra con Gatti dirigiendo la *Quinta* de Mahler y Mintz empuñando el arco en el concierto de Brahms; Frühbeck y la Sinfónica de la Radio de Berlín con páginas de Albéniz y Brahms (*Tercera*); y la Nacional de

la Radio Búlgara que hace unos años brilló en uno de los ciclos menores y ahora se codea con las grandes con un programa seductor (Dukas, Musorgski, y *Fantástica* de Berlioz). No falta la música camerística (Cuarteto de Tokio), el piano (Dimitri Bashkirov), y la voz, con la subrayable presencia de una zaragozana figura indiscutible en su especialidad: la soprano Marta Almajano, acompañada por José Miguel Moreno en un programa de música del tiempo de Goya. Ciclo, por tanto, de notable categoría, llamado sin duda a gozar de la respuesta favorable del público.

Antonio Lasiera

ZIMERMAN Y ALGO MÁS

Zaragoza. Auditorio. 28-XI-96. Rossini: *La italiana en Argel*. Mendelssohn: *Sinfonía italiana*. Brahms: *Concierto para piano y orquesta n.º 1*. Krystian Zimerman, piano. Sinfónica Helvética. Director: G. Nowak.

No se colgó el cartel de lleno pero fue la cima en lo que va de temporada. Junto al pianista, la Sinfónica Helvética fue una revelación, acaso por usar el método Zimerman: el trabajo serio e intensivo que, sin dejar nada al azar, no pierde la frescura. Con una plantilla corta, la orquesta responde a la batuta de Nowak con precisión e inmediatez y exhibe una dinámica muy flexible, un fraseo bien modelado, equilibrio y calidad tímbrica, y ganas de dar lo mejor, tanto en la chispeante obertura de Rossini como en Mendelssohn, cálido y exultante.

Zimerman acertó una vez más. Su Brahms, una pugna prometeica en que el piano lucha por desasirse de

las cadenas de la orquesta hasta alcanzar el equilibrio final, sigue pautas beethovenianas y es sin embargo puro Brahms, noble y arrojado, sin asomo de grisura, visión certera de una obra juvenil que tantas veces se interpreta como crepuscular. La técnica, superior, evita el virtuosismo y sirve a la riqueza de las ideas, expuestas con claridad y autoridad; y con sensibilidad conmovedora en el Adagio central, dicho con unción y densidad. Perfecta en todo momento la simbiosis entre batuta y solista, verdadero conductor de la obra, y veredicto general unánime: una velada memorable.



A.L.

Krystian Zimerman

MARCO CASELLI

CANNES CLASSICAL AWARDS



1CD 446 082-2
Mejor grabación solista con orquesta
siglos XIX y XX



3CD 445 853-2
Mejor grabación de ópera
siglos XVII y XVIII



2CD 444 630-2
Mejor primera grabación mundial de
una ópera



1CD 447 453-2
Mejor reedición histórica en mono

EN TORNO A MITRIDATE

Del 24 de enero al 2 de febrero se vivirá en Salzburgo la tradicional *Mozartwoche*, una manifestación en la que la música del compositor de la localidad, por sí no estuviera ya poco cuidada y servida a lo largo del año en la ciudad, accede de nuevo a un espectacular primer plano. Este año los 27 actos programados giran en torno a una de las obras líricas de niñez, la dificultosa *Mitridate, re di Ponto K 87*, uno de esos productos escritos sobre las pautas inamovibles de la ópera seria; pero una partitura de Mozart es siempre otra cosa. Sobre todo si se cuenta con un equipo tan preparado y solvente como el que se encarga en esta ocasión de ponerla en marcha, con Roger Norrington y Jonathan Miller, director musical y de escena respectivamente, a la cabeza de una compañía de canto formada por especialistas como Bruce Ford, Cyndia Sieden, Christiane Oelze o Vesselina Kasarova, y de la Camerata Academica. Tres veces sube al escenario del Kleines Festspielhaus, los días 26 y 29 de enero y 1 de febrero. La programación, como se ha dicho basada en la música del salzburgués, aunque incorporando novedades, en algún caso contemporáneas, de otros autores —Prokofiev, Eder, Bialas—, está a cargo de excelentes orquestas y directores:



Roger Norrington

T. LEIGHTON

Filarmónica de Viena, a la que dirigen Marriner, Eliot Gardiner, Stein, Concertgebouw con Harmoncourt, Mozarteum con Soudant, Camerata con Végh, Academia de Música Antigua con Hogwood; y de magníficos conjuntos de cámara: Cuartetos Vogler, Skampa, Ensemble Viena-Berlin; y estupendos instrumentistas: Pires, Vladoj, Vengerov, Schulz, Brendel, Levin, Roocroft...

A.R.

50 ANIVERSARIO

Este año el Covent Garden quiere celebrar como se merece el 50 aniversario de la fundación de la compañía de ópera que lleva tal nombre. Y, entre otras cosas más o menos apetitosas, ha preparado (está preparando) una revisión de la monumental leyenda musical de Hans Pfitzner *Palestrina*, no representada nunca hasta ahora completa en el escenario del teatro. En Londres se estrenó, en la Abbey Opera, en 1981. No se han regateado medios para que el acontecimiento adquiriera el máximo brillo y por eso se ha confiado la producción a Nikolaus Lehnhoff, uno de los directores de escena más originales y emprendedores del presente, que contará con la colaboración del escenógrafo Tobias Hoheisel, la figurinista Bettina Walter y el iluminador Mark Henderson. En el foso estará uno de los más competentes y

sólidos jóvenes músicos de esta hora, especialista en ópera de este siglo —singularmente la de Strauss—, Christian Thielemann, que dispone de un equipo de voces verdaderamente regio. Pío IV será en este épico fresco operístico de 1917 el cada vez más seguro bajo cantante René Pape. A su lado el Morone de Thomas Allen y el Novaggerio de Kim Begley. Los tres cardenales, Madruscht, Borromeo y Lorraine son, respectivamente, Kurt Rydl, Alan Held y Peter Rose. Thomas Moser es Palestrina, Ruth Ziesak es Ighino y Catherine Wyn-Rogers es Lucretia. En el extenso reparto cabe señalar la presencia de un veterano como Nicolai Gedda (*Abdusto*). El 28 de enero se levanta el telón por primera vez. Se volverá a alzar los días 1, 6, 10, 15 y 19 de febrero.

A.R.

D^a FRANCISQUITA SALIÓ A CONQUISTAR

Buenos Aires. Teatro Colón. 17-XI-96. Vives, *Doña Francisquita*. Bayo, Giménez, Sánchez Jericó, Díaz. Director musical: Antoni Ros Marbà. Director de escena: Emilio Sagi.

Hace un siglo, en varios teatros de Buenos Aires se cantaban *La Gran Vía*, *La verbena de la Paloma*, *El rey que rabió*, *Jugar con fuego*, *Cádiz*, *La Dolores*, *Gigantes y Cabezudos*. Hasta en cinco teatros a la vez se podía ver *La verbena de la Paloma*. La orientación italiana del Teatro Colón, eje de las temporadas desde 1908, y el peso cultural de la colectividad italiana, volcó el gusto general y dejó en la tiniebla los géneros españoles, menos espectaculares. Por eso, revivir con dignidad y riqueza *Doña Francisquita* es memorable no sólo para el Teatro Colón. Se volvió a la fuente rica y descuidada, y miles de oyentes tuvieron la revelación súbita del arte lírico español, que aquí se tiene por inferior al italiano, el fran-

asunto, Wagner elaboró otra comedia lírica, *Los maestros cantores de Nuremberg*, llevándola al terreno del mensaje patriótico y casi racial, y alejándola del disfrute de espectadores que no se interesen por su cuadro histórico y su moraleja estética.

Romero y Fernández Shaw, identificados con la tradición del teatro español y de la zarzuela, entregaron a Vives un plan y un texto que solamente pedía música grata, y la tuvo. No sólo grata: magistral como pocas obras de su época. Pero todo lo imaginado por los autores cobró vida escénica porque Emilio Sagi la sintió de veras y dejó de lado tradiciones y costumbres que son el sarro del que no se libra el arte lírico sino con un esfuerzo de imaginación. Evocó el Madrid de 1840 sin sofisticación ni

cisquita fue elaborado para Mary Isaura, amante de Amadeu Vives. Por eso cuenta con lucimiento insuperable, si es que lo encarna una soprano como María Bayo (físico, carácter, verdad, técnica e inteligencia musical). Para Aurora la Beltrana se exige casi una Carmen, y es admirable que Cecilia Díaz, convincente y veraz se haya desdoblado en heroínas muy diversas y arduas. En un segundo elenco, Marcela Pichot fue víctima de la vastísima sala que apagó su caudal vocal. Dos tenores fueron Fernandos válidos; Raúl Giménez con sutilezas mozartianas y Oscar Imhoff con recia pasión. Santiago Sánchez Jericó, casi belcantista, y Aldo Moroni, actor sutil y elocuente, fueron sucesivamente ese Cardona entremetido y eficaz, en tanto Marta Cullerés y Marta Lombardi dieron vida a una Francisca matronal y coquetona, según su enfoque sucesivo. El actor más eficaz fue el barítono argentino Luis María Bragato, dueño de la escena cuando estuvo en ella y un creíble Don Matías, a su vez suplido por Bruno Tomaselli, sobrio y cabal. Juan Rodó, Rubén Darío Martínez, Juan Barrile y Rocco Lisotto merecen buena mención.

El Coro del Colón, muy bien preparado por Jorge M. Carciofolo, se sometió a la batuta y el compás algunas veces, y otras no, y el breve bailable diseñado por José Zartmann con Mabel Espert recibió merecidos bravos. El maestro catalán Antoni Ros Marbà navegó por las escolleras del vasto elenco como un lobo de mar, y Enrique Ricci, concertador suplente, al llegar la quinta representación pudo lograr el majo resultado sonoro previsto por Vives.

Se puede discutir si el Madrid del escenógrafo Ezio Frigerio es fiel a la historia. Pero es bello y podrá lucir en esta producción, destinada a pasar de Buenos Aires a San Francisco y a Los Angeles, luego a Madrid y más adelante quizá a Sevilla, Niza y alguna sede itálica. Lúcida y corajuda, la gente del Teatro de la Zarzuela no sólo tiene ganas de volar: también las alas necesarias para cruzar océanos y poner a España en el globo del que nunca debió haber salido.



Doña Francisquita en el Teatro Colón de Buenos Aires

cés, el alemán y hasta el ruso.

Doña Francisquita no es aldeana, sino urbana; no se basa en pasiones, sino en amorfos; nadie en ella es malvado, sino vanidoso en el peor de los personajes. No es bufonada a la italiana, sino una comedia de caracteres, no de fantoches. Es menos convencional que casi todas las comedias líricas de antes y después. Su romanticismo es sano, feliz y verdadero; podemos identificarnos con sus criaturas burguesas y barriales. Con el mismo

documentalismo, para que nos sintiéramos en él. Entre sus rasgos más felices, cuenta el sugerente nocturno de los enamorados, la imagen del macho cabrío en el carnaval y cómo equilibró lo cómico con lo sentimental. Sin apelar a nada excéntrico ni bizarro, dejó su marca en todas las escenas, aun en las menos convincentes.

Contó con un elenco desigual al que dio unidad y estilo parejos. La desigualdad está planteada por la partitura. Se sabe que el papel de Fran-

UN GOLPE DE FORTUNA

A apoyado en una columna, frente a la puerta de acceso a la Staatsoper, apenas podía creer lo que estaba leyendo en el cartel que anunciaba la primera representación de *Andrea Chénier*: la inesperada sustitución de Paolo Gavanelli por Renato Bruson en el papel de Gérard. Alborozado pensé que merecía la pena peregrinar un año entero por diversos teatros que ofrecen la clásica representación con un divo en el vértice del reparto y el resto relleno de garrafa para, al fin, topar con un elenco de esta talla. Y fue Bruson, realmente, el auténtico artífice del triunfo del espectáculo por su encarnación de un Gérard sobrio, cantado con voz de barítono genuino y sonidos auténticamente teatrales —que nadie crea lo contrario— por

la suprema concentración del timbre, oscuro, granuloso, que se expande a sus anchas propulsado por la magnífica acústica de la sala. ¿Y Pavarotti, el gran cancelador? Destinado a escamotearse en las funciones 3ª y 4ª, aquí mostró su voz luminosa y balsámica, sin vestigios seniles aún, pero el canto es un poco ausente, el divo se metamorfosea poco en el poeta Chénier. Atendiendo sobre todo a la calidad tímbrica, como hizo él mismo, cabe calificar como inteligente la perspectiva acabadamente lírica desde la que afrontó este difícil papel, llevándolo del todo a su terreno. Digna Nina Rautio, de voz algo descontrolada en Madalena, y excelentes algunos secundarios. A la dirección de Armiliato no cabe negarle cierta plasticidad, en algún punto ayuna de calor, así como una aceptable cuadratura rítmica. El montaje de esa fiera teatral que es Otto Schenk se sirvió de un hermoso primer acto de corte palaciego, pero el resto no alcanzaba ni de lejos la belleza y la densidad visual de otros trabajos suyos (*Caballero*, *Walkiria*).

La producción de *Stiffelio* firmada por Elijah Moshinsky y estrenada en Londres hace un lustro, se confirma como excelente. Al margen de la simbología un poco obvia de un omnipresente y luctuoso telón en

blanco y negro, el espacio escénico es un ámbito por completo verosímil, el decorado austero, como sobrio es el mobiliario de interiores. La escena del púlpito puede evocar incluso algún plano de un *film* de Dreyer. Fabio Luisi captó desde el podio los perfiles sumarisimos de la obra, y dirigió con pulso esquemático una creación que, en lo orquestal, es casi todo osamenta. José Carreras, por su parte, se enfrentó al

en el fondo barruntada, la Musikverein fue testigo de la actuación del pianista Mikhail Pletnev que abrió fuego con Bach. El peligro de la *Chacona* de este autor es no encontrar el hilo conductor tendente a la unificación de una obra que suena con frecuencia —y sucedió con Pletnev— como una sucesión algo borrosa de episodios aislados, sorprendiendo también la corpulencia de los bajos. Más interesante fue la *Tercera Sonata* de Chopin, muy personal, con un movimiento de apertura de *tempi* relajados, un Scherzo de sonoridades fulgurantes, un lento algo premioso y un Finale quizá poco incisivo en su latido rítmico. Magníficas propinas, con un extático *solo* del *Orfeo* gluckiano y una sonata de Scarlatti bien fraseada, con su matiz profético prerromántico. El concierto de abono de Georg Solti se inició con el *Divertimento* de Bartók, cuyo nombre cabe tomar menos al pie de la letra que ninguno. Más allá de la portentosa exhibición de las cuerdas de la Filarmónica vienesa, en su

Molto adagio el desamparo metafísico sugerido por esta música es expuesto por Solti con gran sencillez, sin enfatizar demasiado la vertiente terrorífica. Más bien concedió voz a una escabadora corriente subterránea, siempre en gradual y amenazante progresión, mediante su característica definición sonora de trazos borrosos. En el restallante Allegro assai tuvimos al mejor Solti a la húngara, con el zigzag arrebatao de

los violines y una inesperada donosura de cisnes en el canto de los chelos. También para el *Mefisto-Vals* lisztiano es artífice ideal por su contagioso y mil veces plasmado derroche de energía, sin que, por otra parte, el enfoque apunte nunca hacia el histerismo o el histrionismo. Es más, extrae su mejor aliento de las frases largas y remansadas, de las metamorfosis donde la galopada de Belcebú deviene exquisita danza, aunque la coda supusiera una cesación demasiado brusca de la tensión a su vez acumulada.



AMEL ZEININGER



AMEL ZEININGER

Luciano Pavarotti y Nina Rautio en *Andrea Chénier*.
Abajo: José Carreras en *Stiffelio*

rol principal con la entrega y bravura en él habituales, pero también con un rosario de problemas vocales que desequilibró el resultado global. Bruson compuso admirablemente su Stankar en todas sus vertientes, siendo su *Lina, pensat che un angelo* una de las creaciones más bellas de los últimos años, por la nobleza del diseño, la calidez de la dicción, la blandura con que la voz es emitida. Frente a un público que es ave migratoria en sus gustos, ávido siempre de novedades, elijo y elogio la constancia del veterano Bruson.

Por cancelación de Weissenberg,

Joaquín Martín de Sagarmínaga

M I D E M ' 9 7

CANNES
CLASSICAL
AWARDS

Premio:
Música Antigua (hasta 1600)
Profana / Instrumental



AUVIDIS/ASTREE CD E 8547



DISTRIBUCIÓN:

AUVIDIS
IBÉRICA

OPERA VIVA

San Francisco. Orpheum Theatre. 13-XI-96. *Harvey Milk*, ópera en tres actos de Stewart Wallace. Libreto de Michael Korie. Robert Orth (Harvey Milk), Elizabeth Bishop (Mama), Gidon Jaks (Horst Brauer), Juliana Gondek (Beard), Raymond Very (Cop), Bradley Williams (Scott Smith), Jill Grove (Dyke), Randall Wong (Joe), etc. Coro y Orquesta de la Ópera de San Francisco. Director: Donald Runnicles. Producción: Christopher Alden. Escena: Paul Steinberg.

Harvey Milk, concejal del ayuntamiento de San Francisco en representación del distrito de Castro (el barrio homosexual de la ciudad) y asesinado en 1974 por un rival político, es la base que ha servido de tema al escritor Michael Korie y al músico Stewart Wallace para la composición de un espectáculo operístico de singular atractivo, una obra de ejemplar fluidez musical y teatral que da nuevos bríos al anquilosado y petrificado mundo de la ópera. Mediante un lenguaje musical ecléctico, una especie de mezcla entre Philip Glass y Leonard Bernstein en donde las disonancias conviven con un lirismo fuertemente romántico y con diversidad de estilos y músicas como el jazz, el rock y las melodías de Broadway, *Harvey Milk* supone una viva y original aportación a la ópera de nuestros días, una bocanada de aire fresco que insufla nueva savia a este género que, querá-

moslo o no, está prácticamente en plena decadencia. Alejado tanto de los intelectualismos europeos al uso como de citas culturalistas que casi nunca resultan afortunadas (recordemos la reciente producción de Luciano Berio para La Scala), el tándem Korie-Wallace ha concebido un espectáculo brioso, brillante y directo, donde se pone en primer plano la línea vocal como medio idóneo para expresar el contenido dramático y caracterizar a los personajes, además de contar con unos efectos corales importantes, una orquesta de más de medio centenar de profesores (sin violas, ya que la partitura no las requiere) y un sintetizador. La música, en resumidas cuentas, subraya adecuadamente el relato y asigna a los personajes caracteres bien definidos, dando como resultado una de las más interesantes partituras teatrales escritas en los últimos tiempos. La ópera contó

con una imaginativa puesta en escena y unos medios musicales y artísticos extraordinarios que precisamente cuando hacemos esta reseña a finales de noviembre, están poniéndose al servicio de la primera grabación mundial de la obra para la multinacional Teldec; o sea, que seguramente pronto volveremos sobre el tema.

El competente Donald Runnicles, director musical del centro, hizo alarde de naturalidad expositiva, notable claridad orquestal y permanente tensión rítmica, estando siempre presentes la fluidez, vivacidad y color necesarios para dar vida al conjunto; la orquesta, por su parte, es una agrupación espléndida y el coro, magníficamente preparado, de



Robert Orth y Bradley Williams en una escena de *Harvey Milk*

MARTY SOHL

equilibrio y afinación irreprochables, fue una de las cimas de la representación. Del extensísimo reparto (hay nada menos que 80 personajes, más el coro), todo él de un envidiable nivel musical y dramático, hay que destacar al dinámico y sobrio baritono Robert Orth en el papel que da nombre a la ópera, siempre con justeza de acento y expresión, sin limitaciones aparentes, con auténtica redondez y densidad en su color vocal; su intervención de sobresaliente cantante-actor completó su memorable noche, siendo saludado con estruendosas ovaciones. Bradley Williams está considerado desde su debut operístico en 1991 como uno de los más prometedores tenores de su generación y como un experto rossiniano, y efectivamente, como si se tratase de un genuino Rossini, enfocó adecuadamente su papel otorgándole brillo y convicción, con naturalidad y sin excesivos artificios. Del resto, que como hemos dicho rayó a un nivel de conjunto extraordinario, habría que subrayar el también cuidado, expresivo y matizado Gidon Jaks; el leve y ligero contratenor Randall Wong o la intensa y contundente mezzo Jill Grove.

En suma, una obra que, sin acudir a forzados vanguardismos y rozando los convencionalismos de la ópera tradicional de forma más aparente que real, resulta ser una partitura dramática extremadamente impactante y atractiva. Cualquiera lo podrá comprobar cuando salga la grabación, incluso los gestores de nuestro Teatro Real, que así podrán tomar nota y puede que hasta la traten de traer al escenario madrileño sin dejarse influir por ciertos tópicos hoy ya afortunadamente superados.

Enrique Pérez Adrián

IV Concurso Internacional de Canto Jaume Aragall (para voces de ópera)



Torroella de Montgrí - Costa Brava
Del 22 al 28 de junio de 1997

Límite de edad: 33 años
Plazo de inscripción: 30 de abril de 1997
Premios: Tres premios para voces masculinas y tres premios para voces femeninas, por un importe total de 6.500.000.- PTA.; actuación en el Festival Internacional de Música de Torroella de Montgrí y en otros auditorios; bolsas de estudios...
Próximo concurso: Junio-Julio 1998
Dirección: Jovenuts Musicals (Concurs Jaume Aragall)
Apartado 70. E-17257 Torroella de Montgrí
Tel. (9) 72-76 06 05 Fax. (9) 72-76 06 48
E-mail: jimmtdm@ddgi.es
Internet: <http://www.ddgi.es/tdm/fimtdm.html>

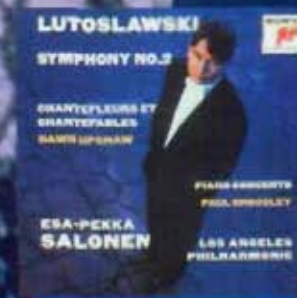
Organiza: JM TDM
Patrocina: FUNDACIÓ CARA DE CATALUNYA, Ajuntament de Torroella de Montgrí, Departament de Cultura, Govern de Catalunya, Departament de Cultura, Govern de Catalunya, Departament de Cultura, Govern de Catalunya

ESA-PEKKA SALONEN

Y LA

ORQUESTA FILARMONICA DE LOS ANGELES
EN GIRA POR ESPAÑA

SONY
CLASSICAL



TENERIFE
LAS PALMAS
BARCELONA
VALENCIA
MADRID

29 y 30 de Enero
1 y 2 de Febrero
4 de Febrero
5 de Febrero
7 y 8 de Febrero

SK 48380

SK 62599

SK 62598

SK 63100

DEMASIADOS ESTEREOTIPOS

Chicago. Lyric Opera House. Menotti: *The Consul*. Puccini: *Il trittico*. Verdi: *Don Carlo*.

Una vez en cada temporada se puede ver en un fin de semana tres de las ocho producciones de la Lyric Opera House de Chicago. Los decorados, intemporales y arquitectónicos de George Tsybin, otorgaban una correcta frialdad de la nueva producción de *The Consul* de Gian Carlo Menotti (compuesto en 1950). Barbara Daniels como Magda Sorel, cuya creciente desesperación para conseguir un visado para su familia se mostró teatralmente dramático y aterrador, mostró un insuficiente poder vocal y no se vio ayudada por la ruidosa dirección musical de Richard Buckley. La dirección escénica de Robert Fall consiguió intensas caracterizaciones de todos en un mundo sin esperanza, que en 1950 era probablemente la Europa Oriental comunista. Richard Cowan, como marido de Magda, se mostró intenso como John, el luchador por la democracia; Joseph Gayer como la madre de John, fue una convincente resignada ante la pérdida permanente de la libertad. Dale Travis se mostró aterrador como el ubico Agente de Policía; y Emily Golden fue una Secretaria, símbolo del entumecimiento burocrático hasta que los apuros de Magda provocan en ella una simpatía personal. Notables como los frustrados compañeros de Magda en la sala de espera del Cónsul fueron Elena Zilio, como la incoherente Mujer Extranjera y Barbara McCauley como el rimbombante Mago. Menotti estuvo presente en el estreno.

Catherine Malfitano cantó a las tres sopranos principales en *Il trittico*, con éxito decreciente. Su registro oscuro se ajustaba mejor a la represión y desesperación de Giorgetta en *Il tabarro*. Kristjan Johansson se adaptó mejor a la declamación de Luigi que a los papeles de Verdi que canta. Jean Pierre-LaFont fue un mediatibundo y voluminoso Michele, que cantó con un sonido oscuro y poderoso. Eugenia Greenwald fue una efervescente pero realista Frugola. El sentido melodramático

de Malfitano se volvió melodramatismo en *Suor Angelica*. Esta neurótica Angelica se oculta de las otras monjas en las sombras del convento y con frecuencia adopta estilizadas posturas. No cantó mal, pero ese no es su papel porque a su voz le falta suavidad. Su *Senza mama* careció de emoción. Bernadette Manca di Nisa hizo una vigorosa presentación en los EE.UU. como una aristocrática, insensible y grave Principessa.

En *Gianni Schicchi* el fraseo residió en la concepción. Mientras que los sencillos decorados de Tobias Hoheisel para *Tabarro* y *Angelica* evocaban las lóbrega atmósfera del Sena y la pureza de un convento. La casa de Bruno Donati era de vivos colores y nada florentina y la dirección escénica de Stein Winge fue exagerada. Únicamente el inicio en el que Buoso fuma un cigarrillo y luego cae muerto, fue eficaz. En una ópera de caracteres estereotipados, Winge no permitió sutilezas, excepto en el Schicchi de Rolando Panerai, en buena forma, pero que mostró más temura hacia su hija que astucia. Malfitano cantó Lauretta con precisión, pero una vez más a la voz le faltó suavidad e inocencia. Como Rinuccio, Roberto Aronica cantó bien pero un poco apurado. El director musical Bruno Bartoletti captó perfectamente los tres estilos.

Con Isabel en *Don Carlo*, Carol



The Consul, de Menotti, en Chicago

Vanness encontró un personaje de Verdi al que se ajusta bien. Cantó y actuó elegantemente, con belleza y sentido, e interpretó convincentemente a una Reina que vive el conflicto entre el amor y la lealtad. Michael Sylvester se mostró tenso como Carlo, la suntuosa voz y la técnica de Dolora Zajick hicieron de ella una brillante Eboli, pero su caracterización del personaje dejó que desear. Vladimir Chernov fue un escasamente dinámico Posa. Sam Ramey fue un Felipe poderoso e introspectivo, pero Eric Halfvarson fue un vocalmente anémico Gran Inquisidor. La antigua producción de Sonia Frisell y Gianni Quaranto es aburri-

MINIMALISMO

Opera de Dallas. Lee Hoiby: *The Tempest*

La Opera de Dallas, continuando con su ambicioso plan de presentar ópera del siglo XX a un público conservador, montó *The Tempest*, de Lee Hoiby, compuesta en 1986, como parte del Sun & Star Festival, una celebración de cien días de la herencia cultural japonesa. «El vigoroso contenido moral del drama», que resalta la purificación mediante el sufrimiento y el triunfo del bien sobre el mal, se ajusta al deber, moralidad y honor del temperamento japonés, así explicó el director general Plato Karayanis su contratación del equipo de diseño (decorados) de Setsu Asakura y de Sumio Yoshii (iluminación).

Las óperas de Hoiby se basan principalmente en la literatura, en especial de obras de Chejov, Maeterlink, Turgeniev y Tennessee Williams. Estudió con Gian Carlo Menotti y la influencia del lirismo neorromántico es clara, pero la música de Hoiby es más rica y hace recordar con frecuencia a Richard Strauss. El director Patrick Summers sacó lo que de shakespeareano hay en Hoiby y sus momentos musicales más estimulantes. Para evocar la isla mágica, Hoiby hizo un uso moderado del arpa, el xilófono, el vibráfono y las conchas marinas.

El vestuario y los decorados minimalistas no eran shakespeareanos. La isla era de un plexiglas transparente con escaleras de caracol de tres metros de alto. El vestuario era isabelino. Los decorados eran funcionales y el vestuario, atractivo, pero nada de ello nos transmitía lo mágico, la esencia de *The Tempest*. Los cantantes, bajo la dirección de Colin Graham, interpretaron bien el libreto conciso y respetuoso de Marek Shulgasser. Constance Haumann su parte de coloratura de Ariel (a veces volando por los aires) con agilidad; Julian Patrick fue un Próspero musical y noble; Joan Gibbons, una Miranda de voz suave; el barítono Gary Martin un Ferdinando de tonos claros; Jacques Trussell un espléndido y dimensionado Calibán.

J.C.S.

da, pero Arthur Fagen dirigió con un vital sentido verdiano.

Jeffrey C. Smith

CAPULETTI Y MONTECCHI EN LA BASTILLA

París. Opéra-Bastille. Bellini, *I Capuletti e i Montecchi*. Andreas Silvestrelli, Laura Claycomb, Vesselina Kasarova, Marcus Haddock, Dimitri Kavrakos. Orquesta y Coros de la Ópera Nacional de París. Dirección: Evelino Pido. Dirección escénica: Robert Carsen. Decorado y vestuario: Davy Cunningham.

Estrenada el 11 de marzo de 1830 durante el Festival de Venecia en el Teatro de La Fenice, *I Capuletti e i Montecchi* es una obra-bisagra en la creación de Vincenzo Bellini, que parece pasar una página, como si quisiera despedirse de sus partituras de juventud, entre *Il pirata* y *Norma*. Así reencontramos en *I Capuletti* un cierto número de pasajes de *Zaira*, cuyo fracaso en Palermo la temporada anterior había lastimado al autor, y hasta un aria de su primera ópera, *Adelson e Salvini*. El genio de Bellini resplandece en *I Capuletti* no en la orquesta sino en el dibujo de las curvas melódicas, la manera de tratar la voz, la pureza del canto, el arte de llevar la frase hasta en sus últimos recovecos expresivos. Por ello, a pesar de sus caídas (obertura y primer coro, en especial) *I Capuletti e i Montecchi* merecía reintegrarse al repertorio de la Ópera de París, en la que no había hecho más que una breve aparición en septiembre de 1859, en una traducción francesa cortada. Después de una tentativa abortada en junio pasado debido a movimientos sociales del personal de la Ópera, en la que no pudo darse más que una vez en concierto, la obra finalmente ha entrado en Bastilla en una producción propuesta hace dos años por el gran teatro de Ginebra, traída en el equipaje de Hugues Gall. En los sobrios decorados de un gusto seguro de Michael Levine, la puesta en escena de Robert Carsen se mostró a la vez sencilla y eficaz. El espectáculo concluyó con una sobriedad y una tensión realmente asombrosas, con la excepción de Andreas Silvestrelli, Cappello borroso, con voz espesa y con problemas de justeza, el reparto era muy equilibrado. Marcus Haddock interpretó un Tebaldo no muy refinado, pero de voz plena y segura, Dimitri Kavrakos fue un Lorenzo profundamente humano. Pero el impacto de la obra se consigue con las dos voces femeninas de la trágica pareja que alcanzan cimas que la mezcla de timbres sexualmente diferenciados no podría alcanzar. Y el milagro se hizo. La fusión de los timbres de las dos protagonistas centrales ha sido total. La tejana Laura Claycomb, voz ágil y matizada, fue una Julieta juvenil y emocionante. Frente a ella, la búlgara Vesselina Kasarova, amplia mezzo-soprano de graves impresionantes, de agudos sólidos

y poderosos, interpretó un Romeo de perfil felizmente masculino, intuitivo y

generoso. Finalmente hay que citar la dirección de Evelino Pido, de sólido oficio, que dio a la orquesta parisina la oportunidad de imponerse, a pesar de una partitura más bien convencional.

B.S.

UN EDIPO POCO CONVINCENTE

París. Théâtre du Châtelet. Stravinski, *Edipo rey*; Wilson, Prólogo silencioso. James O'Neal, Michelle De Young, Franz-Joseph Kapellmann, Willard White, Peter Keller, Cheyne Davidson, Laurent Terzieff. Coros de la Radio Checa y del Châtelet. Orquesta Philharmonia. Director: Christoph von Dohnányi. Dirección escénica y decorados: Robert Wilson. Vestuario: Susanne Raschig.



Prólogo silencioso, de Bob Wilson para *Edipo Rey*, de Stravinski

En ocasiones considerado un débil eslabón en la obra de Stravinski, *Edipo Rey* necesita de una atención especial y debe ser perfectamente ejecutado. Partitura neoclásica, tendencia subrayada por la traducción latina del Cardenal Jean Daniélou del texto de Jean Cocteau, a su vez adaptado de Sófocles, esta obra, que se sitúa entre el oratorio y la ópera, sigue siendo puro Stravinski y exige una orquesta tajante, un canto irreprochable, un director que maneje perfectamente rítmica y foso, masas corales y solistas. Lo extraño es que no lo haya podido conseguir Dohnányi. La Orquesta Philharmonia no estuvo exenta de debilidades, los vientos sonaron rudos y de manera desigual, los matices, toscos, los ritmos, pesantes, y en ocasiones, retrasados. Esenciales como son las masas corales se mostraron agobiantes, ya que Dohnányi, sin duda motivado por su suntuosidad, les exigió demasiado, con el peligro de avivar su potencia. Philip Langridge, que debía de cantar Edipo, canceló y tuvo que ser sustituido, lo cual se reveló imposible al parecer

porque su sustituto, James O'Neal, se mostró, por lo menos, desfalleciente. Sin poder resolver la situación, habida cuenta de la importancia del papel protagonista, el resto del reparto se mostró afortunadamente equilibrado, con una Yocasta (Michelle De Young) bien de voz, un Tiresias (Willard White) de impresionante presencia. White fue el único que realmente encarnó a su personaje, consiguiendo superar la escenografía de Bob Wilson, de un *Cibic* de conveniencia pero glacial, que no estorba a la obra de Stravinski, pero tampoco la sirve.

El prólogo que asestó el director de escena norteamericano, *Silent Prologue* (Prólogo silencioso) no convenció. En vez de silencio, ese prólogo resultó sonoro, punteado de ruido de insectos, de crujidos de pájaros, de rechinar de tizas sobre un tablero invisible en el cual un mimo hacía que escribía de espaldas al público. Tendida sobre una tabla inclinada, la actriz Dominique Sanda se estiraba lascivamente, sin que se comprendieran muy bien las razones de su presencia. Tal vez se esperaba demasiado de ese espectáculo en el Théâtre du Châtelet, que acumula los éxitos pero que, después de todo, tiene el derecho al error.

B.S.

LOUISE EN EL CAPITOLE RENOVADO

Toulouse. Théâtre du Capitole. Charpentier: *Louise*. Kathleen Cassello (Louise), Nadine Denize (la madre de Louise), Gregory Kunde (Julien), Alain Vernhes (padre de Louise), Christian Jean (el noctámbulo), Leonard Pezzino (el papa del los locos), Carole Chabry (Irma), etc. Coro del Capitole. Orquesta Nacional del Capitole de Toulouse. Dirección musical: Michel Plasson. Dirección escénica: Nicolas Joël. Decorados: Nicolas de Lajarte. Vestuario: Gérard Audier.

El Capitole de Toulouse escogió abrir las puertas de un teatro enteramente renovado con la *Louise* de Gustave Charpentier. «Utilizamos esta obra no sólo porque se trata de una obra maestra olvidada, después de haber sido celebrada en su tiempo, en especial por Mahler y R. Strauss, —nos confió Nicolas Joël, director artístico del teatro desde 1990— sino también porque exige un reparto impresionante. Esta obra nos permite, pues, reunir a todos los que cantan en Toulouse, desde los artistas más experimentados a los jóvenes que salen de las escuelas de canto tolosanas, el Conservatorio y la Academia internacional dirigida por José van Dam, y hasta corales infantiles».

Lugar mítico de la ópera francesa, inaugurado en 1736, destrozado a partir de sus sucesivas renovaciones. La última, en 1971, le había dado un aspecto de cine de los años cincuenta. «La sala era de una falsedad tremenda, admite Nicolas Joël. Es lo que ha terminado por reconocer el ayuntamiento, hasta el punto de decidir invertir 51 millones de francos en la reparación de este emblema de la ciudad. Encargada a Jean-Loup, arquitecto responsable de la Opera Garnier, a Richard Peduzzi, escenógrafo de Patrice Chéreau y director de la Escuela de Artes Decorativas, a los que se acaba de encargar la restauración del teatro del Arzobispado en Aix-en-Provence, y a dos arquitectos tolosanos, Ivonnick Corlouer y François Linares, la rehabilitación del lugar ha permitido darle el lustre de un teatro a la italiana, con estuco, ornamentación, *trompe-l'oeil* y motivos decorativos. Además de la sala,

universo de oros, pardos, grises y púrpuras de terciopelo de las butacas que inclinan un techo cuya araña ha sido sustituida por una vidriera, el proyecto incluye la creación de una sala de ensayos y la apertura a la plaza del Capitole, ya peatonal, de ocho ventanas y una puerta cochera. Con una cabida de 1.158 asientos, el teatro del Capitole recupera su régimen de crucero después de más de un año de trabajos. «Esta sala restaurada nos au-

conocido un destino fluctuante. Popular pero olvidada, esta ópera social, apología ingenua del amor libre cuyo marco es la colina de Montmartre y la heroína una humilde modistilla, es simbólica de una vida parisiense sublimada. Si la partitura sigue conservando interés, aunque a veces haya partes excesivamente largas, el libreto se ha quedado muy anticuado. Lo que, como resultado, hace lamentar una dicción generalmente clara de los cantantes, con la notable excepción de Nadine Denize, realmente ininteligible. Capitaneada por una pareja central seductora (Kathleen Cassello y Gregory Kunde), al reparto le faltó verdadera brillantez, con la excepción de Alain Vernhes que,

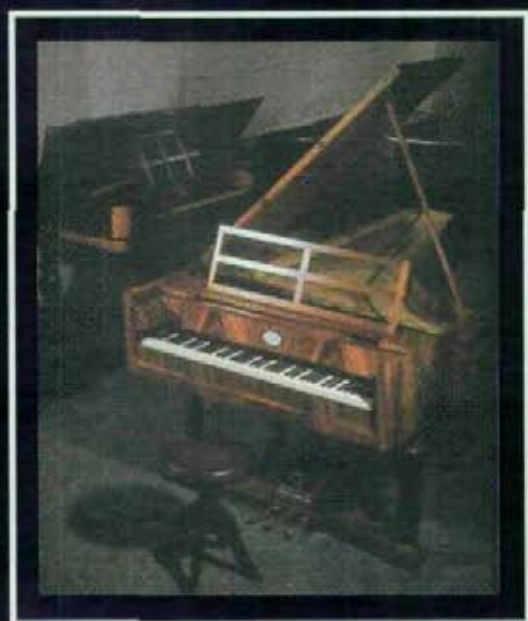


Kathleen Cassello y Gregory Kunde en *Louise* de Charpentier en Toulouse

toriza a pensar en cosas más grandes, se entusiasma Nicolas Joël. Subvencionados principalmente por el ayuntamiento (75% de los 117 millones de francos del presupuesto artístico) debemos responder a lo que espera el público de la ciudad ofreciéndole un amplio abanico de obras, desde las más populares hasta las más exigentes, desde el barroco hasta las creaciones contemporáneas. *Louise* de Charpentier es una de esas obras que han

aunque un tanto incómodo en la tesitura, encarnó a un padre de noble factura. Michel Plasson y su orquesta arroparon al conjunto con brío, haciendo relucir los colores internos de esta música hasta el punto de dejarse en ocasiones llegar a cubrir el escenario, tal vez todavía poco familiarizado con las fulguraciones acústicas del foso restaurado.

INMORTAL



Pianoforte

COLECCIÓN HAZEN DEL PIANO

EXPOSICIÓN PERMANENTE EN



Ctra. de la Coruña km. 17,200
vía de servicio, dirección Madrid
Tlf. (91) 639 55 48

DISCUTIBLE GLUCK

Milán. Teatro alla Scala. Gluck: *Armida*. Anna Catherina Antonacci (Armide), Vinson Cole (Renaud), Donnie Ray Albert (Hidraot), Violeta Urmana (La Haine), Gregory Kunde (Le Chevalier Danois). Dirección escénica: Pier Luigi Pizzi. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Director musical: Riccardo Muti.

Para la apertura de la temporada operística 1996/97 del Teatro alla Scala de Milán, el director musical Riccardo Muti ha decidido presentar un título poco frecuente, como lo es *Armida* de Christoph Willibald Gluck. La ópera, estrenada en París el 23 de septiembre de 1777, fue compuesta por Gluck utilizando el mismo libreto de Quinault sobre el cual se había basado hacia noventa años Jean-Baptiste Lully; como hombre Gluck no era más que un hábil negociante y como tal aceptaba musicar cualquier libreto, a condición de que fuera ventajoso para él. Pero es significativo el hecho que en *Armida* se haya servido del material derivado en gran parte de otras óperas: por ejemplo, la obertura está tomada casi íntegramente de *Telemaco*, ópera que también aporta la música de *Esprits de baine et rage* (Acto II) y *Plus on connaît l'amour* (Acto III). En suma, los momentos innovadores en una partitura semejante son pocos y aislados (el doble coro que reclama venganza al final del acto I, una escena dramática con el solo de oboe, los de los bajos pizzicati, los tresillos *staccatos* de los violines). La importancia de *Armida* reside más que nada en ser la mina de la cual se han aprovechado futuros creadores de óperas (Berlioz, ciertamente, y hasta Wagner). La interpretación de Riccardo Muti escoge una vía bien precisa y la recorre hasta las consecuencias extremas, por consiguiente: rechazo de una práctica de interpretación revisada a la luz de las recientes contribuciones filológicas, alejamiento del eje de la estética de Gluck hacia una sensibilidad romántica, refinamiento extremo de las posibilidades tímbricas de la partitura, en especial en los momentos más dramáticos. Es ciertamente una clave de lectura que Muti persigue con excelentes resultados, pero que no es la única posible en una ópera como ésta; el sentido de lo inefable que Muti confiere a muchas secciones líricas de la partitura parecen, sinceramente, lejanas de las ideas teatrales de Gluck, pragmático hombre del espectáculo que razonaba también y sobre todo con la barriga, muy poco con el espíritu. La dirección escénica de Pier Luigi Pizzi fue, a grandes rasgos, previsible: ya que Gluck realizó

una operación de retaguardia, musicando un libreto que tenía casi un siglo, Pizzi escogió ambientar la ópera ateniéndose al gusto barroco. El enorme espacio escénico de la Scala, inadaptable a una ópera similar, fue compuesto y recompuesto con una imponente pinacoteca cuya iconografía recuerda tanto a Caravaggio como a Artemisia Gentileschi. No faltaron los momentos menos felices, como el jardín de las delicias del Acto II, pero en conjunto Pizzi ha hecho lo posible por salvar una situación no fácil. Anna Caterina Antonacci



Riccardo Muti

SYLVIA LELLI

interpretó el papel de Armida; buena su prestación desde el punto de vista vocal, mucho menos buena desde el punto de vista escénico, aspecto en el cual la Antonacci ha demostrado una sustancial extrañeza con respecto a su personaje. Vinson Cole (Renaud) no fue creíble ni en el aspecto vocal (la carencia de técnica adecuada le impidió cantar a media voz; se limitó a un fastidioso cuchicheo), ni en el aspecto escénico. Casi inaudible fue Donnie Ray Albert (Hidraot), mientras que cantaron mucho mejor Violeta Urmana (La Haine) y Gregory Kunde (Le Chevalier Danois).

Carmelo di Gennaro

MODERNO Y MINIMALISTA

Cosenza. Teatro Rendano. Betta, *Bellini-Ultime luci*. Alessandro Safina, Liliana Marzano, Hermína May, Silvia Bossa, Yannis Yannissis, Vittorio Vitelli, Stefano Consolini, Giuliano De Filippo. Philharmonia Mediterranea. Dirección musical: Alberto Maria Giuri. Dirección escénica: Italo Nunziata.

Comisionada para el Festival Bellini de Catania 1994, que no se llegó a realizar por motivos económicos, la ópera en un acto *Bellini-Ultime luci*, libreto de Dario Oliveri, música de Marco Betta, ha visto por fin la luz de las candelas en el Teatro Rendano de Cosenza en Calabria, donde se realiza una breve, pero interesante, temporada operística. Director artístico del teatro de Palermo, compositor de piezas sinfónicas (entre otras, un *Concierto para arpa y orquesta* radiado por la RAD) Betta tiene apenas treinta y dos años. Sin embargo, no presume de niño prodigio: «Mi intento es transmitir emociones y considero estéril alardear crípticos academicismos cuyo resultado es la incomunicabilidad». *Bellini* refleja tal filosofía. Su léxico es moderno, con matices minimalistas y una pizca de *new age*, pero también repentinas honduras sinfónicas. Su música es romántica, respetuosa de la tradición italiana. Hay ecos de Puccini en la entrada de Giuditta Turina (la mez-

zosoprano Hermína May). La arquitectura de los concertantes es de matriz rossiniana, mientras que el papel de Ismena (la soprano Liliana Marzano) se arroja con melodías de color belliniano, Bellini es el apuesto y prometededor tenor lírico Alessandro Safina: titubea en dudas wertherianas, en tanto que Concetta (la soprano Silvia Bossa, ataviada como Joan Sutherland) canta *Dolente immagine di Filli mia*, aria original de Bellini para voz y piano, ahora subrayada por un estremecedor *frissonement* de la cuerda: la de la valerosa Philharmonia Mediterranea, bajo la batuta de Alberto Maria Giuri. El canto del arriero, con el que termina la ópera, es al mismo tiempo un obsequio a la Sicilia de Verga (*Cavalleria rusticana*) y otro motivo que queda grabado en la memoria. *Evento strano* hoy en día: éxito rotundo de crítica y público, también por la elegante puesta en escena de Italo Nunziata.

Andrea Merli

EN HONOR A THOMAS ALLEN

Londres. Covent Garden, Royal Opera House. Mozart: *Don Giovanni*. Thomas Allen (Don Giovanni), Ivonne Kenny (Donna Anna), Felicity Lott (Donna Elvira), Alison Hagley (Zerlina), Thomas Tomasson (Masetto), Anthony Rolfe Johnson (Don Ottavio), Lucio Gallo (Leporello), Robert Lloyd (Comendador). Director de escena: Patrick Young. Director musical: Dietfried Bernet.

Thomas Allen es incuestionablemente el más importante barítono británico surgido durante la segunda mitad del siglo XX y la Royal Opera ha celebrado sus veinticinco años de trabajo con él montando una serie de representaciones de *Don Giovanni*. Una elección apropiada, porque seguramente *Don Giovanni* es seguramente el mejor de sus papeles. A la memoria venían muchas soberbias interpretaciones de Allen. Un imponente Almaviva en *Le nozze di Figaro*, un radiantemente juvenil Billy Budd, un escalofriante Onegin, un cálidamente humano Papageno, un profundamente sensitivo Pelleas. Y podríamos seguir. Allen posee el don precioso de descubrir nuevos matices cada vez que ensaya un papel y parece como si la música sonara para él. Lo cual le da una dimensión extra de totalidad, de manera que lo que se ve es una exacta impresión de lo que se escucha.

Lo cual ocurre de modo especial en *Don Giovanni*. Su *Don Giovanni* no es perseguidor dedicado a la seducción por la seducción sino que también es perseguido. Se nota que sabe lo que le aguarda, porque hay una sombra que cada vez se le acerca más, de forma que debe alcanzar enseguida sus objetivos. Busca un ideal y no tiene tiempo de dejarse amedrentar por sus consecuencias. La voz está en su punto más alto, capaz de responder a la menor señal de emoción de Mozart. Así, en esta ocasión, reconocemos a *Don Giovanni* por lo que es, no exactamente un seductor a pleno rendimiento sino una figura compleja pero totalmente entregada, a la que se le acaba el tiempo.

Fue una velada de excelencia vocal, porque Covent Garden reunió un reparto de universal excelencia. Debo confesar que nunca me hubiera imaginado a Yvonne Kenny como Donna Anna, pero en este caso rozó la perfección, constante en su propósito, emocionalmente comprometida e impecable en su musicalidad. Como era de esperar Felicity Lott fue una emotiva Donna Elvira, cantando un magnífico *Mi tradi*, a la vez lleno de deseos de venganza e históricamente encapricha-



Thomas Allen como Don Giovanni

da. Alison Hagley fue una cautivadora Zerlina. En su presentación en el teatro Tomas Tomasson fue un Masetto apuesto e impresionante, instintivamente emparejado con ella.

Una buena parte del canto más estilizado nos lo ofreció Anthony Rolfe Johnson en las dos arias de Don Ottavio, con el verso cuidadosamente fraseado y la afinación imaculada. Su interpretación fue también imaginativa. Lucio Gallo fue un Leporello lleno de frescura juvenil, rápido en revolveirse contra las invectivas de *Don Giovanni*, y adornando su papel con numerosos toques originales. Un criado que fácilmente se puede convertir en amo. El Comendador de Robert Lloyd fue el producto de años de experiencia y de su seguridad en el oficio teatral.

La producción fue la lóbrega escenificación de Schaaf, de 1992, oscurecida por los abrumadores decorados de Pabst. Seguramente no todos los acontecimientos de *Don Giovanni* se producen en el corazón de la noche. Pero a lo mejor es que Sevilla padecía un eclipse. La dirección musical de Dietfried Bernet apoyó razonablemente a los cantantes y evidentemente fue respetuosa con Mozart, pero uno no quedó en verdad muy convencido de que le ame.

Kenneth Loveland

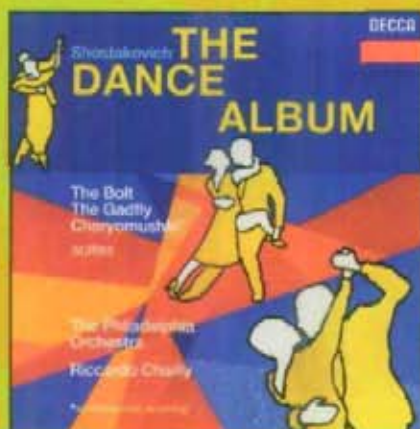
VIAJE AL CORAZÓN DE BEETHOVEN

En los últimos tiempos Maurizio Pollini pasea por Europa su integral del *totum* sonatístico beethoveniano, una prueba que el milanés ya ha desarrollado en algunos lugares con éxito indiscutido. Los londinenses están teniendo ahora la oportunidad de seguir las evoluciones del hermético artista, que desde el 24 de noviembre pasado ofrece la colección completa en el Royal Festival Hall. En total se han previsto siete conciertos. Los próximos se anuncian para los días 25 de enero, 15 de febrero, 25 de abril, 20 de mayo y 15 de junio, en los que dará cuenta de las *Sonatas* que aún quedan por orden de opus, del 31 al 111.

No cabe duda en la probidad con la que Pollini llevará a término la realización de esta integral. Se pensaba hace años que el estilo severo, seco y un algo adusto del pianista no casaba con la desbordante humanidad y lirismo en algún caso muy romántico de estas partituras. Pronto se comprobó que las apariencias eran engañosas: precisamente el rigor, tensión interna, violencia controlada y equilibrio que posee el pianismo de este intérprete han acabado por sentar las bases constructivas y expresivas de la serie. Pollini aplica sus criterios a una música que, como la de Beethoven, admite perfectamente, siempre que se haga con inteligencia, un tratamiento que puede partir de la modernización, la actualización, la puesta al día de fraseos, acentos, dinámicas y colores. El piano de hoy al servicio de la música de ayer como música del mañana. La milagrosa y limpia técnica del artista, la potencia de su digitación, la exquisitez y variedad de su diamantino sonido y la claridad e infalibilidad de su mecanismo otorgan a estas *Sonatas* una personalidad distinta y original, llena de energía y de dinamismo, una concentración y una vida interior de extrema elocuencia.

Antes de cada concierto se organiza una especie de coloquio conducido por el profesor Nicholas Marston, con intervención de otros notables especialistas como Barry Cooper o Alexander Goehr. Se anuncia asimismo que a lo largo de un día entero, el 17 de mayo, se discutirán, con café y té por medio, diversos aspectos del arte compositivo beethoveniano. Las cosas hay que hacerlas bien o no hacerlas.

A.R.



1ª grabación mundial
dimitri shostakovich
the dance álbum
moscow-cheryomushki;
the bolt; the gadfly
 The Philadelphia Orchestra
 452 597-2



dimitri shostakovich
suites de jazz
concierto piano núm. 1
 Royal Concertgebouw Orchestra
 433 702-2



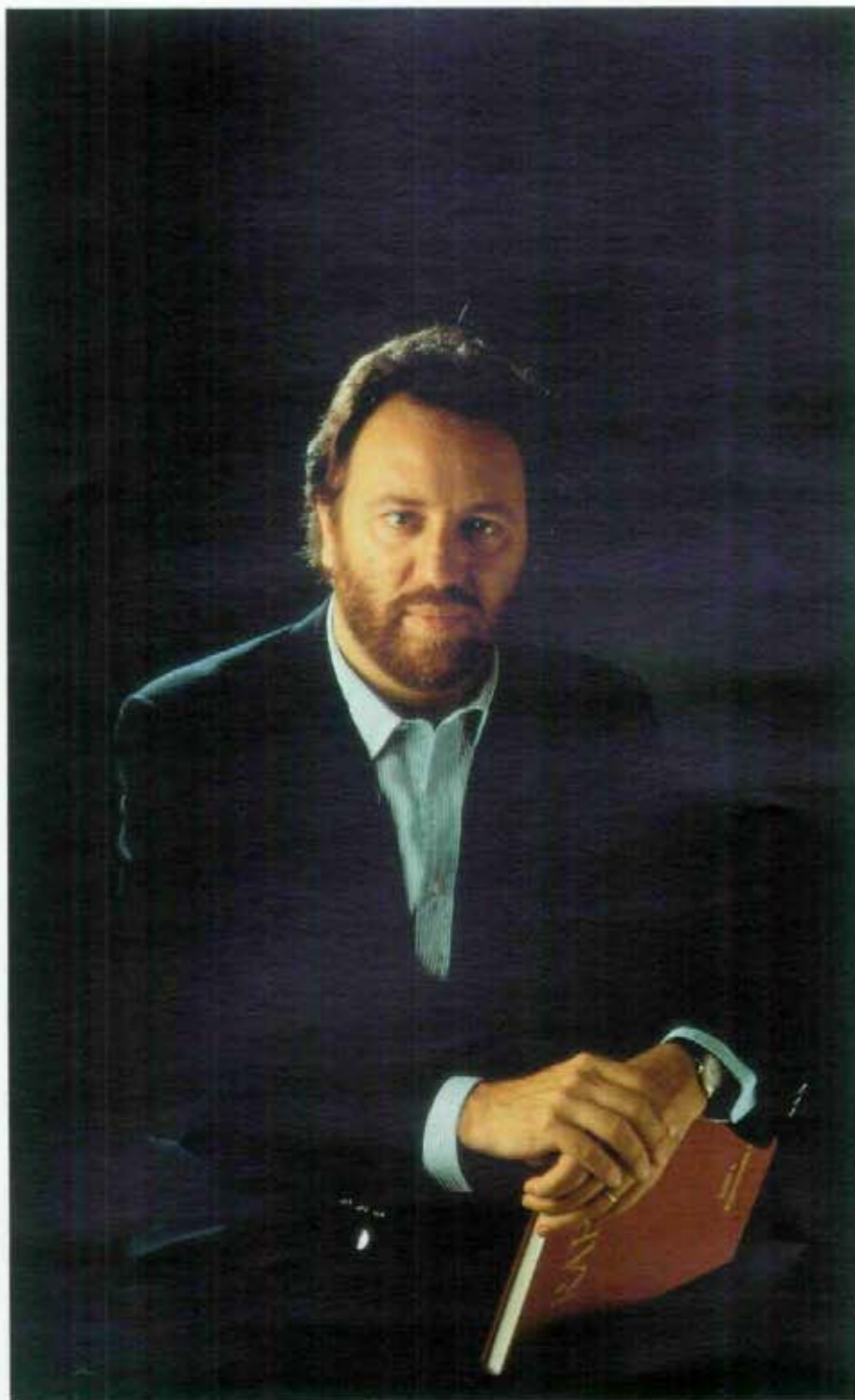
alexander zemlinsky
die seejungfrau (la sirena);
psalm XIII y XXIII
 Radio-Symphonie Orchester
 Berlín
 444 969-2



gioachino rossini
10 oberturas:
guillermo tell; el barbero
de sevilla, semiramide, etc.
 Orchestra Filarmónica
 Della Scála
 448 218-2



RICCARDO CHAILLY: VIVIR AQUÍ Y AHORA



ROBERT SCHLINGEMANN

La presencia de Riccardo Chailly (Milán, 1953) entre nosotros ha sido y es saludable uso de los últimos meses. El pasado octubre dirigió a la Sinfónica de Londres en Valencia y Madrid, interpretando obras de Wagner, Schönberg, Britten y Mahler; de este último, específicamente, la *Sinfonía n.º 10* en la *Performing Version* de Deryck Cooke. Se acaba de producir el fallecimiento de Berthold Goldschmidt, que estrenara, precisamente con la London Symphony, dicha *Décima Sinfonía* en 1964, y Chailly dedicó todos estos conciertos, incluido el londinense que cerraba la gira, a la memoria de ese máximo representante de la *Entartete Musik*, cuyo quehacer glosó, junto a otros temas variados, en un coloquio en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Ahora vuelve a España (25 de febrero, Auditorio Nacional, ciclo Ibermúsica) para interpretar músicas de Stravinski y Bartók con el Concertgebouw de Amsterdam, la formación cuyos destinos rige desde 1988, el año en que tomó la sucesión de Bernard Haitink. Su actividad con la formación holandesa, una referencia -educada, pero dolidá- a la actitud de su predecesor, la música de nuestro tiempo, la obra de Shostakovich y de Varèse, y una inesperada y profunda declaración de amor hacia la *Atlántida* de Manuel de Fallá centran una conversación (tercera en estas páginas, pues Chailly ha sido ya entrevistado en los n.ºs 68 y 94 de SCHERZO), en la que se habla poco -una curiosidad- de Bruckner y de Mahler, y se pone de manifiesto, una vez más, la fluidez coloquial de un artista inteligente, despierto y cultivado.

SCHERZO.—*Se acaba de publicar su segundo álbum Shostakovich: el primero fue el de Jazz y el nuevo, con la Suite de la opereta Moscú, barrio Chermushki, es el de Danza. ¿Para cuándo una sinfonía de este compositor?*

RICCARDO CHAILLY.—Pues no de inmediato. A mí me interesa mucho el Shostakovich, digamos, alternativo, no tanto el gran Shostakovich sinfónico que muchos colegas míos dirigen maravillosamente y repiten asiduamente. Me interesa su música de películas, de danza o de ballet, ese Shostakovich tan sorprendente por su genialidad y aparente simplicidad. Moscú, barrio Chermushki es una opereta que escribió entre las *Sinfonías n.ºs 11 y 12*, al final de la década de los cincuenta, cuando estaba en la cima de su madurez y buscaba con una nueva forma de simplicidad que se ha confundido erróneamente con banalidad. Quien así lo entienda se equivoca completamente, puesto que esa aparente superficialidad esconde una historia típica que termina convirtiéndose en una polémica social rusa. Es una opereta que quisiera ser la reencarnación del *Fledermaus* de Strauss. A él le encantaba la opereta y con esta pequeña obra maestra quería sacar adelante la idea de un Strauss del *Novecento*, pero con su propia música. Me fascina que un hombre dolido, atormentado, boicoteado y hostigado por el régimen tenga la fuerza interior de inventar un mundo aparentemente frívolo, aparentemente feliz y aparentemente alegre, con el genio que sólo aquel que conoce profundamente a Shostakovich puede advertir. Es algo interesantísimo y que hoy, a finales del siglo XX, es obligado estudiar. Es, además, una música que se conoce muy poco.

S.—*Es cierto, y de hecho, la música incidental compuesta por Shostakovich es casi desconocida: la teatral está algo más difundida, pero la cinematográfica es casi ignota en Occidente. Es cierto que el Gadfil (El tábano) se conoce, sobre todo en Inglaterra por una serie de TV, lo mismo que el Hamlet filmico que hizo en 1963 para Kozitsev. También conocemos la música de El rey Lear, pero casi todo lo que compuso en tiempo de guerra, entre lo que hay páginas soberbias, como la música completa para la caída de Berlín —de la que sólo se ha grabado la Suite— permanece ignorado. Tampoco tenemos grabación de ninguna de las músicas que escribió para la Trilogía de Maxim de Kozintsev.*

R.C.—Es cierto y es muy grave esa carencia. Yo he estudiado mucho esta música a partir de la obra sinfónica integral editada en Rusia, y es así como he llegado a Moscú, barrio Chermushki, esta opereta. Ahora estoy estudiando y ahondando en todas las partituras de la música incidental cinematográfica y no excluyo hacer en el futuro algo parecido a los álbumes de *Jazz y Danza*, pero con músicas de películas. Se podrían recopilar algunas de las suites mejores, más interesantes. Pero creo que es fundamental recordar el valor de este hombre, alguien cuya música producía escalofrío en el público, y que mantuvo una guerra permanente con el régimen soviético. Fue una víctima del período stalinista y esta obra, Moscú... fue escrita con la posibilidad de no ser nunca ejecutada.

En cierto sentido, es como la fuerza interior de alguien que tiene la entereza de rebelarse interna e ideológicamente. Y se rebela con un signo de modernidad que a veces cuesta reconocer dentro de la música alternativa de Shostakovich. Yo intento poner énfasis en este aspecto y creo firmemente que esta fase de la historia de este genio ruso todavía debe ser entendida y estudiada. Otra cosa es que todavía queden un montón de versiones travestidas, versiones falsas de partituras originales de Shostakovich, reorquestadas por otros. Allí se esconde la mano de Lev Atoumian...

S.—*El afamado editor...*

R.C.—¡El afamado cretino, diría yo! Si se mira la partitura original de *El tábano* o la original de *El perro*, y después se escuchan los pastiches neorrománticos que hizo el señor Atoumian, pues me acuerdo del comentario que hizo usted en la Residencia de Estudiantes sobre la *Décima* de Mahler orquestada por Mazzetti, «detestable». O sea, un *pasticcio* indefendible. La música aparentemente simple y austera en el uso del material instrumental, siempre lleva la firma de Shostakovich en la partitura original, en cada compás. La diferencia está en el carácter tímbrico de la orquestación y creo que es importante elegir el camino para llegar a estas partituras alternativas, pero a las originales, no a las revisadas por otros.

S.—*Usted tiene una afinidad enorme con los compositores rusos. Pienso, por ejemplo, en la versión que hizo con el Concertgebouw de la Tercera de Prokofiev, una interpretación extraordinaria y moderna de la partitura. Por lo que insisto: si usted puede hacer algo así con las grandes Sinfonías de Prokofiev, ¿cuándo va a hacer algo parecido con las Sinfonías de Shostakovich?*

R.C.—Sí, sinceramente sí, quizá en un futuro próximo. La verdad es que ahora estoy estudiando profundamente sus Sinfonías, hasta llegar a las zonas más recónditas, límites, del último Shostakovich. Porque, cuando se habla de esta música, no se puede desconocer la *Décima Sinfonía*, que es una de las partituras más grandes de todo el repertorio sinfónico, pero que precede en el tiempo a Moscú, barrio Chermushki, pero también hay que conocer la *Décimoquinta*, que habla de la distancia frente al mundo, de síntesis de una vida en la que aparecen impresiones en la memoria como *Flash-Backs*, de una atadura involuntaria que recuerda lo que sucede en las *Metamorfosis* de Richard Strauss cuando se siente la entrada de la *Heroica* de Beethoven. Esto sucede en esta partitura extraordinaria que es la *Sinfonía n.º 15*, y es posible —todavía no me atrevo a asegurarlo— que, en el momento en que me decida a interpretar las *Sinfonías* de Shostakovich, opte por comenzar por la última e ir hacia atrás, al igual que hice con la música de Mahler, ya que como usted sabe, la primera pieza mahleriana que dirigí fue la *Sinfonía n.º 10* en la «versión ejecutable» Cooke-Goldschmidt. Y es que me gusta mucho esta síntesis de la vida recogida en una partitura —en donde se va del *Guillermo Tell* de Rossini hasta el *Tristán* de Wagner—, es como un recorrido nostálgico de quien abre el diario de su propia existencia.

De modo que sí, estoy estudiando con mucho interés las *Sinfonías* de Shostakovich, pero antes quisiera terminar esta fase de grabación de su música alternativa. Es una meta que me he fijado. Tenga en cuenta que hay grandísimos maestros que han grabado ya estas sinfonías, y creo que en este momento Shostakovich no necesita de ningún impulso especial por mi parte, no necesita que yo le ayude. Pero sí se necesita un empujón para dar a conocer obras que los demás ignoran. Así que antes debo terminar esta pequeña investigación particular.

S.—*Creo que ha sido estupendo grabar este disco con la Orquesta de Filadelfia, que es una de las más shostakovi-*

Mi relación
con el
Concertgebouw
ha sido casi
tormentosa, pero
ha generado
satisfacciones
enormes



LELLI & MASOTTI

chianas de la tierra, y ese barniz se lo dieron músicos como Stokowski y Ormandy.

R.C.—¡Oh, sí! Además, los dos conocieron a Shostakovich, y Ormandy fue uno de sus grandes amigos. Recuerde la interpretación, la primera fuera de Rusia, que hizo con Rostropovich del primer *Concierto para violonchelo*. Y acuérdesese de la legendaria y primera ejecución americana de la *Séptima Sinfonía*, en donde se produjo aquella disputa histórica entre Toscanini y Stokowski para dirimir quién iba a estar a cargo de ese estreno en América. Y hay algo así como una voluntad de tradición continuada hacia Shostakovich, en el curso de los años, abanderada por Stokowski y Ormandy.

S.—*Tradición que terminó con otro Riccardo, Muti, y naturalmente con Sawallisch, que es un grandísimo director, pero éste, obviamente, no es su mundo.*

R.C.—Sí, pero los compositores rusos, en general, están enormemente ligados a esta orquesta, pensemos en el caso de Rachmaninov, y yo —que cada dos años voy a Filadelfia— me he concentrado en este repertorio. Hace dos años dirigí el *Segundo Concierto* de Rachmaninov, y en el próximo abril dirigiré la *Tercera Sinfonía*. Me gusta volver a Filadelfia con un repertorio retrospectivo ligado a la tradición de esa ciudad. Pero, también voy a serle sincero, el motivo de la grabación de este disco con la Orquesta de Filadelfia

ha sido que, por desgracia, la organización del Concertgebouw no ha encontrado fechas disponibles para hacerlo, ya que tenían todo el calendario copado. De modo que, al ver que no se podía hacer este Shostakovich con el Concertgebouw —que tiene también, vía Haitink y, sobre todo, Kondrashin, una gran tradición shostakovichiana— pensé en utilizar una formación en la que me encuentro muy a gusto. Filadelfia, que dirijo a menudo, y que tiene las raíces estilísticas necesarias. No es sólo un factor de virtuosismo, sino también de cultura sinfónica.

S.—*Después de ocho años de trabajo en Amsterdam, creo que el público es consciente de lo que Riccardo Chailly ha aportado al Concertgebouw. Pero, ¿qué ha recibido Riccardo Chailly del Concertgebouw en estos ocho años?*

R.C.—Hemos conectado muy bien, a partir de un progresivo conocimiento mutuo. Creo que yo les he dado toda esa radical renovación musical que ya es conocida, a partir de un repertorio, diría mío, propio, que usted conoce bien, pero el punto de encuentro ha nacido de los grandes autores de su repertorio tradicional: Mahler, Bruckner, Strauss, y ciertos compositores rusos como Rachmaninov. Hemos partido de ellos para conectar estilísticamente cada vez más, allí donde entiendo que está la raíz de ese sonido personal que caracteriza a la orquesta. A partir de ello todo ha sido cada vez más natural, como una especie de ósmosis entre director y orquesta, dar / recibir, recibir / dar, sobre todo a partir de los últimos tres años, donde esta sintonía se ha hecho patente de manera evidente.

Los primeros años fueron tiempos de encuentro, de des-encuentro, y de voluntad de renovación. Una vez superada la belleza de la frescura de aquella primera cita —y también la dureza de las primeras peleas—, hemos hallado un equilibrio natural en nuestro modo de hacer música, en donde hay mucho diálogo, pero a la vez cada vez hay menos que decir. Les basta el gesto natural de una mirada o el movimiento de la falange de una mano para comprender e intuir aquello que quiero. También es cierto que yo los conozco muy bien, lo mismo que ellos me conocen a mí, y esto ayuda a generar una relación muy natural. Yo he aprendido mucho de su mentalidad y de su filosofía sobre cómo hacer música, y esto es muy importante subrayarlo: ha sido una relación casi tormentosa, pero que ha generado satisfacciones enormes para ambas partes.

S.—*¿Cómo se siente un director cuando comienza a sentir aquello que Karajan decía sobre sus dos orquestas, la Filarmónica de Berlín y la de Viena, que con el pasar de los años la orquesta comenzaba a ser una parte de su brazo?*

R.C.—¡Sí, es exactamente eso! No fue así al principio, no, pero a partir del sexto año comencé a tener ese sentimiento, esa personalización de la orquesta al nivel del sonido, que la orquesta era una prolongación de mi brazo. Es algo físico, un híbrido entre gesto y sonido. No se distingue dónde está el nacimiento del instante musical: el movimiento y el sonido nacen a la vez, el gesto es un sonido

acompañado de un cierto movimiento. Esto sólo lo he alcanzado a partir de seis años de trabajo, porque era una conquista lenta que necesitaba tiempo. Y ha sido gracias al hecho de dirigir a la Concertgebouw muchas semanas al año, entre diecinueve y veintitrés, muchas más que cualquier otro director de una orquesta estable. También ha sido un esfuerzo de voluntad conjunto, mío y de la orquesta, de llegar a esa relación. Los músicos y yo pensamos que un buen nivel de comunicación requería muchas horas de esfuerzos. Si los ensayos se hubieran alternado más, si las horas de trabajo hubieran sido menos, no se habría conseguido este resultado.

S.—¿Ha aprendido holandés?

R.C.—Sí, y no ha sido sencillo, porque es una lengua difícil para un latino. El hecho de hablar holandés en los ensayos, o en las reuniones, ha servido para mejorar mis relaciones con los músicos, porque ha incrementado los canales de comunicación. Es un detalle que aprecian mucho, porque son conscientes de que no es fundamental que yo conozca su lengua, ya que todos ellos saben inglés.

S.—Cuando asumió el puesto de director titular del Concertgebouw, usted no había hablado mucho con Haitink, su predecesor. Bernard Haitink se que a instancias suyas, ha vuelto a dirigir, después de unos años de ausencia al Concertgebouw, y me imagino que la relación ahora será fluida.

R.C.—Mire, no voy a rehuir la contestación, porque nunca pongo trabas a una entrevista, pero no me resulta sencillo hablar del tema. Verá, en aquel momento yo actué igual que había hecho algunos años antes con la Orquesta de la Radio de Berlín, cuando sucedía en el puesto a Lorin Maazel: el maestro Maazel vino a la Scala y le pedí una reunión para poder hablar de los detalles de la dirección titular, el puesto para el que yo acababa de ser nombrado. Él me dijo cosas importantísimas, que ciertamente me ayudaron mucho a comprender anticipadamente situaciones con las que más tarde me tuve que enfrentar: la mentalidad de la orquesta, su estilo musical. Aquel encuentro con Lorin Maazel fue algo muy ético, muy gratificante y muy profesional. De modo que con esta experiencia tan clarificadora a mis espaldas, cuando me nombraron titular del Concertgebouw escribí una carta a Haitink pidiéndole una cita por la misma razón: jamás me contestó. Varios años después, Haitink volvió a dirigir a la orquesta y yo fui a uno de sus conciertos, lo conocí, y nuestra conversación no fue más allá de la base mínima del saludo formal: él mantuvo las distancias y yo no soy partidario de forzar las relaciones personales y humanas. Me pareció que quería que respetaran su voluntad de aislamiento.

Pero le diré algo más. Después de aquel concierto hubo una cena donde nos sentaron frente a frente a Haitink y a mí, junto a nuestras respectivas esposas, al presidente de la orquesta y al representante de los músicos. Intenté hablar con Haitink tres veces para comentar el concierto, que fue espléndido, y él ni siquiera respondió a mis preguntas. Se volvía para hablar con su mujer. Me pareció una falta absoluta de educación. Me había encantado el



VIVIANNE PURDOM / DECCA

Edgar Varèse será el Brahms del siglo XXI

concierto y mis preguntas eran estrictamente musicales. Pero él eligió comportarse así y toda elección implica una consecuencia. Y esto es todo. No tengo nada más que añadir sobre este tema.

S.—Lo ignoraba, pensaba que la realidad era otra.

R.C.—Por desgracia no, y no es que yo haya demostrado voluntad de cerrazón, sino más bien lo contrario, de apertura. Es una actitud que no puedo comprender, porque le hemos invitado para que volviese siempre que quisiera y pudiera, y ha dirigido muchas veces en los últimos años, y vino incluso al ciclo Mahler del año 95. Eso sí, sí tiene problemas freudianos, debe resolverlos solo.

S.—Todo esto me recuerda que a la muerte de Karajan, la Filarmónica de Berlín envió una corona enorme, obsequiosísima a su maestro. Pero sólo cuatro meses antes habían dicho que se terminaba la relación con Karajan, y en junio habían iniciado los contactos con otros directores para elegir un titular. Pero se dio la gran casualidad histórica de que Karajan muriera en julio. Hoy, todo el mundo cree que Abbado sucedió a Karajan tras su muerte, cuando en realidad los contactos habían comenzado algunos meses antes. En fin, el caso es que si Karajan no hubiera muerto y si en lugar de a Abbado le hubieran llamado a usted, no puedo imaginarme a Karajan baciéndole a usted, o a otro, lo que acaba de contarme.

R.C.—Desde luego que no, y además, conmigo Karajan siempre tuvo una relación muy ética, muy cercana y muy profesional, muy humana.

S.—¿Sabe, por ejemplo, que cuando Karajan se puso al corriente de los contactos que su orquesta estaba manteniendo con directores como Muti, habló con él inmediatamente para decirle: «Si finalmente vienes a Berlín debes saber esto o lo otro...?»

R.C.—Si, soy consciente de que era muy paternal, pero muy caballeroso, especialmente con todos los directores más jóvenes a los que, de una manera o de otra, nos había ido descubriendo.

S.—*Bien, nadie podría pensar hace ocho años que hoy día una de las orquestas más ligadas a la vanguardia musical del momento sería el Concertgebouw. ¿Qué le dicen los músicos a este respecto?*

R.C.—Hoy en día, nada. Pero al principio... bueno, muchísimo. Los primeros años me lo reprochaban constantemente, casi hasta ponerme entre la espada y la pared, poco menos que me procesaban en los ensayos. Me increpaban con comentarios del tipo: «¿Por qué tenemos que tocar «esto», díganos la razón. Dígame qué hay detrás de esta música que le gusta tanto, porque no es música, es un lenguaje salvaje. Y yo les respondía: «Para un salvaje que está acostumbrado a escuchar sólo *Naturlaut*, el sonido de la naturaleza, el rumor del viento y el canto de los pájaros, para él será el sonido de una guitarra una música monstruosa, para él será un ruido. Vosotros habéis hecho cosas grandísimas ligadas siempre a la gran tradición romántica y muy pocas de este siglo, y demasiado pocas de los más innovadores, de los contemporáneos. Esperad a hablar. Esperad a que pase el concierto y a interpretar la música. No os dejéis vencer en el primer ensayo». Y funcionó. Después de unos cuantos ensayos y conciertos, han venido a decirme: «Maestro, nos había violentado, casi brutalizado el contacto con esta obra, o esta obra». Y han terminado por comprender que una orquesta como la nuestra, con una gran tradición, tenía la necesidad de abrirse a los nuevos caminos de la música contemporánea. Se han dado cuenta de que hacemos una selección meticulosa del repertorio y ya no existe el peligro de que se produzca la neurosis psicológica de los primeros años.

Y lo que es más hermoso: ellos han encontrado la capacidad musical e instrumental para interpretar estas nuevas obras. Ahora hacen Varèse, Nono y Stockhausen con la convicción de quien conoce el idioma y el estilo. Por ejemplo, conmigo el Concertgebouw ha tocado todas las partituras importantes de Varèse, que nunca antes se habían puesto en los atriles. Ahora, en diciembre, hacemos la primera versión de *Amériques*, que sólo ha sido interpretada una vez en Alemania tras el estreno mundial de Stokowski en Filadelfia. Es una versión completamente distinta, más larga, de la que todos conocen. Exige una orquesta en la distancia, y el final es completamente distinto del habitual. Está muy ligada a la *Consagración de la Primavera* de Stravinski, y tiene un final similar a la *Danse sacrale*. Será la primera interpretación de esta versión en Holanda y la segunda en Europa.

Chu Wan Cheng, el hombre que trabajó en los últimos años con Varèse, y que es el depositario de sus papeles, va a venir a Amsterdam a escuchar la versión original de *Amériques*, que sólo había tocado parcialmente Ingo Metzmaier en Alemania. He comparado su manuscrito con el que está impreso y hay muchas diferencias. Así que el concierto es un intento de volver a la primera interpretación, a la que Stokowski hizo con la Orquesta de Filadelfia. Por cierto, he leído artículos de periódicos americanos, que me cedieron en el archivo de la Orquesta de Filadelfia, y son textos terribles, que echaban pestes contra Varèse diciendo que era un hombre que, en su locura, prendía fuego al recinto sagrado de la Orquesta de Filadelfia. Tenga en cuenta que esta obra se anticipaba casi en un siglo a un estilo. Estoy convencido de que en el 2020 se convertirá en un *hit*. Edgar Varèse será el Brahms del siglo XXI. Esas obras, *Arcana Ecuatorial*, son músicas extraordinarias.

S.—*De hecho, el mayor abogado de la música de Varèse en América, aparte de Carlos Salcedo, ha sido Stokowski, y*

4 primeros volúmenes
de La Integral editada
por Sony Classical



SK 62306

Cuartetos y Duos de cuerda

Cuartetos de cuerda n° 1 y 2
Andante y Allegretto*
Balada y Danza
para 2 violines*
Homenaje a Hilding Rosenberg*
Cuarteto Arditti
(*1ª Grabación Mundial)



SK 62305

**Integral de la
Obra Coral a cappella**

3 Fantasías sobre Hölderlin
Canciones de Mátraszentimre
Estudios Húngaros, Hortobágy
Idegén Földön, Lakodalmas
Canciones de Inaktelke
Lux Aeterna, etc.
London Sinfonietta Voices
(7 obras en 1ª Grabación Mundial)



SK 62308

Obras para piano

Estudios
(Primer, Segundo
y Tercer Libros)
Musica Ricercata
Pierre-Laurent Aimard



SK 62311

Obras Vocales

Nonsense Madrigals*
Aventuras y Nuevas Aventuras
Misterios del Macabro
4 Danzas Nupciales
5 Canciones de Arany, etc.
P. Bryn-Julson, C. Oelze, E. Wedin
P.-L. Aimard, King's Singers
O. Philharmonia, E.-P. Salonen
(*1ª Grabación Mundial)

esto dice mucho de la persona. Él contaba con un gran instrumento, que era la Orquesta de Filadelfia. Estoy seguro de que Varèse fue feliz en los estrenos de esas obras en los que podía contar con tal sonido magnífico.

R.C.—Es curioso, porque la leyenda dice que en el estreno de *Amériques* hubo una pelea enorme entre Varèse y Stokowski, a pesar de que eran amigos. Por lo visto, Varèse reconocía la grandeza de esta orquesta y de su director estable, pero se dice que fue algo similar a lo ocurrido entre Bartók y Kusevitzki con la Orquesta de Boston, durante los ensayos del *Concierto para orquesta*, en donde hubo discusiones encendidas, monumentales. De hecho, Bartók no estuvo presente el día del estreno en Boston, pero sí acudió a la repetición del concierto en Nueva York, en el Carnegie Hall.

S.—¿Cómo se siente, en general, la Orquesta de Concertgebouw con la música nueva?

R.C.—En ocasiones se sienten forzados con la agresividad de estas obras, pero la comprenden, y eso es esencial. La orquesta tiene hoy una mentalidad muy abierta y muy internacional. Ha eliminado todos los posibles retazos de provincialismo y de mentalidad burguesa que alimentaban con una programación burguesa pensada para un público burgués. No había renovación posible para los jóvenes o identificación con las nuevas generaciones. Yo he conseguido cambiar todo esto radicalmente. Abro las puertas al público durante la segunda parte de los ensayos generales y siempre se llenan, la gente se sienta incluso en los pasillos, detrás de las sillas. Estos ensayos tienen un éxito enorme, son naturalmente gratuitos, y yo explico en tres, cuatro minutos, con un micrófono, la síntesis de la razón de la música contemporánea que tocamos. Se divierten mucho cuando me escuchan, porque yo tengo acento italiano cuando hablo holandés y les encanta. Así que escuchan y la mayoría vuelve para oír las obras en el concierto. Todo ello me produce una satisfacción enorme, porque creo que he sabido conectar muy bien con el público holandés. Y me parece importante que este tipo de renovación continúe permanentemente.

S.—Esta es una entrevista completamente iconoclasta, porque no hablamos de Bruckner o Mahler... Una orquesta como el Concertgebouw ha conseguido dar a la música contemporánea un sonido de lujo. Esto es algo fantástico, porque consigue llegar al gran público, pero algunos puristas le dirían que esto es una traición porque esta música debe tener un sonido feo, exasperante.

R.C.—No, no estoy de acuerdo, y le pongo un ejemplo. Si se escucha la grabación que la orquesta ha efectuado de *Moses und Aron*, con Pierre Boulez, se puede ver que él nunca ha interferido con el sonido del Concertgebouw. Ha tomado la gama de cultura tardo-romántica que caracteriza al Concertgebouw y la ha dejado fluir sin forzarla. Ha sido muy bello percibir cómo el raciocinio intelectual y el comportamiento típico de Boulez de penetrar en la música, no han tratado de eliminar esta pátina de sonido romántico que permanece en el Concertgebouw. Y creo que ello ha contribuido mucho a la difusión de su música. Soy de la opinión de que ya ha pasado la época de la rebelión ideoló-

gica contra el sonido identificativo de una orquesta, que hoy se debe sonar con mucha flexibilidad, como se ha hecho en la grabación de la *Sinfonía Turangalila* de Messiaen. Si se debe adaptar el estilo al autor, pero sin perder las connotaciones iniciales derivadas del sonido identificativo de la orquesta. Lo que a menudo dicen muchos de mis colegas es que cada vez estamos más cerca de una época de orquestas *unisex*. Yo no estoy de acuerdo, ya que creo que las orquestas mantienen perfectamente su identidad sexual tocando cualquier obra. Y el Concertgebouw es el típico ejemplo.

S.—¿Cuál es el compositor, digamos nuevo para la orquesta, que está más ligado al Concertgebouw via Chailly?

R.C.—Uno de los compositores que desconocían era Zemlinsky. Les gusta mucho y lo están trabajando con la cultura mahleriana tradicional. Otro es Verdi. Hace cuatro años hicimos *Falstaff*, este año *Otello*, en el 2000 haremos *Aida*, y a menudo interpretamos el *Requiem*. Verdi se ha convertido sin duda en un autor ligado íntimamente a la nueva tradición de esta orquesta. También Rossini. Creo que seguramente no hay hoy día una orquesta que pueda hacer sombra al Concertgebouw en cuanto a virtuosismo y conocimiento de este compositor se refiere. Me ha costado mucho, porque es un autor que tiene la dificultad de Mozart, pero los músicos han llegado a conocerlo y a ahondar en las interioridades de su cultura.

S.—¿Y no piensa hacer ninguna grabación de la Sinfonía de Rott?

R.C.—Lo tengo en mente. Estoy lleno de ideas para el nuevo milenio. Una de ellas es volver a grabar la *Décima* de Mahler completa, y también a Rott. Este autor está muy ligado a Bruckner, ya que fue éste quien lo recomendó y ayudó. Rott fue un alumno de Bruckner. De modo que querría hacer un programa en el que se juntaran la *Sinfonía en fa menor «Doble Cero»* de Bruckner y la de Rott. No querría, en cambio, poner junto a Rott la *Novena* de Bruckner, porque creo que sería destruir a un gran, joven genio. Me gustaría ayudar a que Rott fuera identificado con eso que puede ser el testimonio del primer Bruckner.

S.—Siempre la lógica de Chailly en los programas...

R.C.—No sé si es lógico, pero sí es mi voluntad de programación. Es mucho más fácil si se ve antes lo que ha ocurrido después, porque te da la perspectiva de la distancia. Es como subir una montaña, y entender la altura desde la cima. Algo así es la perspectiva histórica: por eso trato de hacer los programas siguiendo esta misma filosofía.

S.—¿Qué quiere hacer cuando sea mayor?

R.C.—Huir de las fatigas del pasado. No tengo ambiciones particulares, porque creo que he conseguido todo aquello que deseaba, a mis cuarenta y dos años. Me gusta mucho todo lo que tengo y lo que hago. De modo que lo único que intento es sacar adelante algunos proyectos fascinantes, que usted ya conoce, y que pueden desarrollar ciertas ideas, un discurso musical. No me canso de repetirlo: dirijo Brahms, dirijo Mozart y dirijo Beethoven, no soy uno de esos que no lo hacen por miedo o por falta de seguridad. Pero no me gusta incidir sólo en estos autores. El tipo de actitud cultural y musical de aquel que durante toda la temporada se auto-glorifica dirigiendo sólo a los clásicos me llevaría a la eliminación del interés por la profesión musical. No quiero dejar de sentirme misionero, aventurero o arriesgado. El hecho de venir aquí, a España, con una orquesta, la London Symphony, que históricamente ha tocado por vez primera la *Décima* en el 64 y que, desde entonces, no había vuelto a tocarla, es siempre un riesgo que requiere tiempo, esfuerzo y concentración interna.

Cuando se renuevan las perspectivas intelectuales de

He adquirido el convencimiento de que «La Atlántida» es una de las partituras capitales del siglo XX

un repertorio, el estímulo de ser director de orquesta se vuelve enorme. Es una oportunidad para la orquesta y un reto para el que está sobre el podio. Espero dar la oportunidad al público de pensar, de reflexionar, de confrontar, de mirar las perspectivas históricas de un modo distinto e incluso de revelar cosas, como, por ejemplo, en este programa *Décima* de Mahler y *Sinfonía da Requiem* de Britten, en donde se puede advertir lo importante que ha sido la influencia de Mahler sobre Britten, quizá la mayor de todo el primer decenio compositivo de Britten. Si lo hago así, mi profesión me estimula. Creo que un director



Riccardo Chailly en su última visita a Madrid

RAFA MARTÍN

de una orquesta estable debe ser consciente de que está influyendo sobre una generación o varias. Mengelberg ha influido en cinco generaciones. Cada diez años hay una nueva generación que gravita sobre la responsabilidad musical de quien es la cabeza de cierta institución musical: esto es importante. Y creo que es un buen discurso de fondo ético para lo que es la actividad profesional de un director de orquesta. Aquellos que lo hacen como turismo, hoy aquí, mañana allí... Brahms, Mozart, Beethoven —con todo el respeto por estos genios—, esto es algo que no podría interesarme jamás. Prefiero quedarme en casa con mi perro labrador, un perrazo negro que se llama Timeo.

S.—¿Timeo?

R.C.—Sí, y este es un buen final español para todo lo que hemos hablado. Se lo explico: lo llamé así porque cuando llegó a casa, con sólo cuatro meses, yo estaba estudiando *Timeo* y *Kritia* de Platón, después de haber quedado literalmente fulminado por la *Atlántida* de Falla. Pero no es que esta obra me golpeará un poco, me impresionara, no: me dejó deslumbrado. El mismo tipo de fascinación que tuve, de muchacho, al descubrir la *Décima* de Mahler, volví a tenerlo hace dos años con la *Atlántida* de Falla, con la última versión de Ernesto Halfter. Y es una de las cosas que necesito hacer pronto, seguramente dentro de dos años en Darmstadt, con el Concertgebouw, porque he adquirido el convencimiento de que es una de las partituras capitales del siglo XX.

Bueno, volviendo a la historia del perro, cuando mis hijos, Alessandro y Luana, mi mujer Gabriella, y yo, nos sentamos a elegir entre cerca de cincuenta nombres para el perro, y yo dije «Timeo» por este gran tratado de Platón,

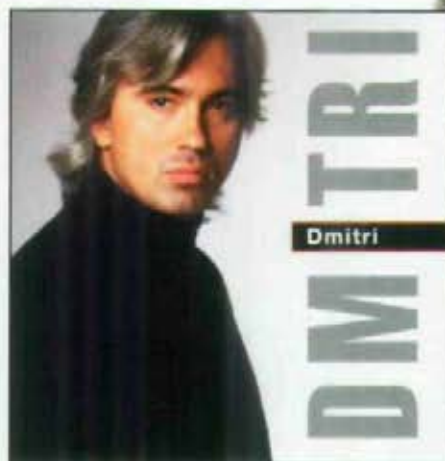
que hacía una precisa descripción física y topográfica del reino de la Atlántida, bueno, toda la familia votó a favor. Mire, ahora sé que existen cerca de 7.000 fuentes donde buscar datos sobre el mito de Atlántida, pero preferí partir del primero, que es el *Timeo* de Platón. Así que mi perro se llama Timeo, pero con acento español. Y vuelvo a Falla, porque, lo reconozco, es uno de los autores que desgraciadamente no he dirigido mucho, pero que estoy estudiando muchísimo y que intentaré potenciar en mi trabajo en la medida que pueda. Además, Falla me fascina, musical y humanamente, por comparación con otros músicos.

Por ejemplo, piense en Boulez, que ha sido un hombre que ha mirado siempre hacia adelante, nunca hacia atrás, que ha sido innovador, que ha seguido su camino y que ha luchado toda la vida hasta alcanzar éxitos evidentes. El caso de Falla es completamente distinto. Desde su casa de Cádiz miraba el océano, y durante toda su vida tuvo este sentimiento del mito de Atlántida, y lo ha llevado consigo siempre con dolor, con sufrimiento, con interrupciones, con cansancio, con incredulidad alrededor suyo. Todos creían que estaba loco. Pero Manuel de Falla, aunque sea ésta una obra póstuma, debe resurgir, resucitar con esta obra, porque con esta obra ha conseguido la identidad del genio absoluto que ha visto —como Varèse u otros

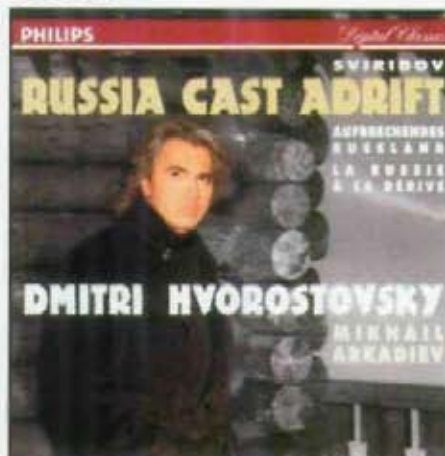
pocos— con un siglo de anticipación una idea que ningún otro pudo concebir. Esta es la grandeza de *Atlántida*. Y subyace en la universalidad del lenguaje que se transmite a través de la composición. No es sólo una gran música, sino algo que está dentro del pensamiento. Es algo que no se puede desconocer. Estoy seguro de que *Atlántida* será otra de las obras maestras que sonarán en el siglo XXI.

S.—*La Fura dels Baus* hizo en el pasado Festival de Granada una representación impresionante de la obra en la Plaza de las Pasiegas.

R.C.—Lo sé, vi un fragmento en la RAI italiana y me fascinó. Este es el tipo de cosas que La Scala debería hacer más a menudo, potenciar los fracasos desde el fracaso hasta el triunfo, como el del estreno de *Butterfly Atlántida* se hizo en La Scala y fue un fiasco porque se hizo mal. La dirección de escena estaba equivocada y la música, a pesar de que se trataba de un gran músico, Schippers, no entendió el universo, la complicación y la universalidad de un músico como Falla, con su vanguardismo interior aplastante. Fue un paso equivocado. Y sería necesario que La Scala pensara en dar la razón a los grandes fracasos equivocados del pasado que esconden una absoluta obra maestra. Yo estoy pensando, en Milán o Amsterdam, hacer una representación semi-escénica, como Falla quería, «cantata escénica» ha subtitulado la obra, y encontrar una fórmula moderna de identidad de pensamiento que no violente el texto, pero que mantenga ese sentido imaginario de un mundo desaparecido. Quizá la solución sea ese montaje de *La Fura dels Baus*. Porque la música, la idea, son extraordinarias, sobrecogedoras...



454 395-2



446 666-2

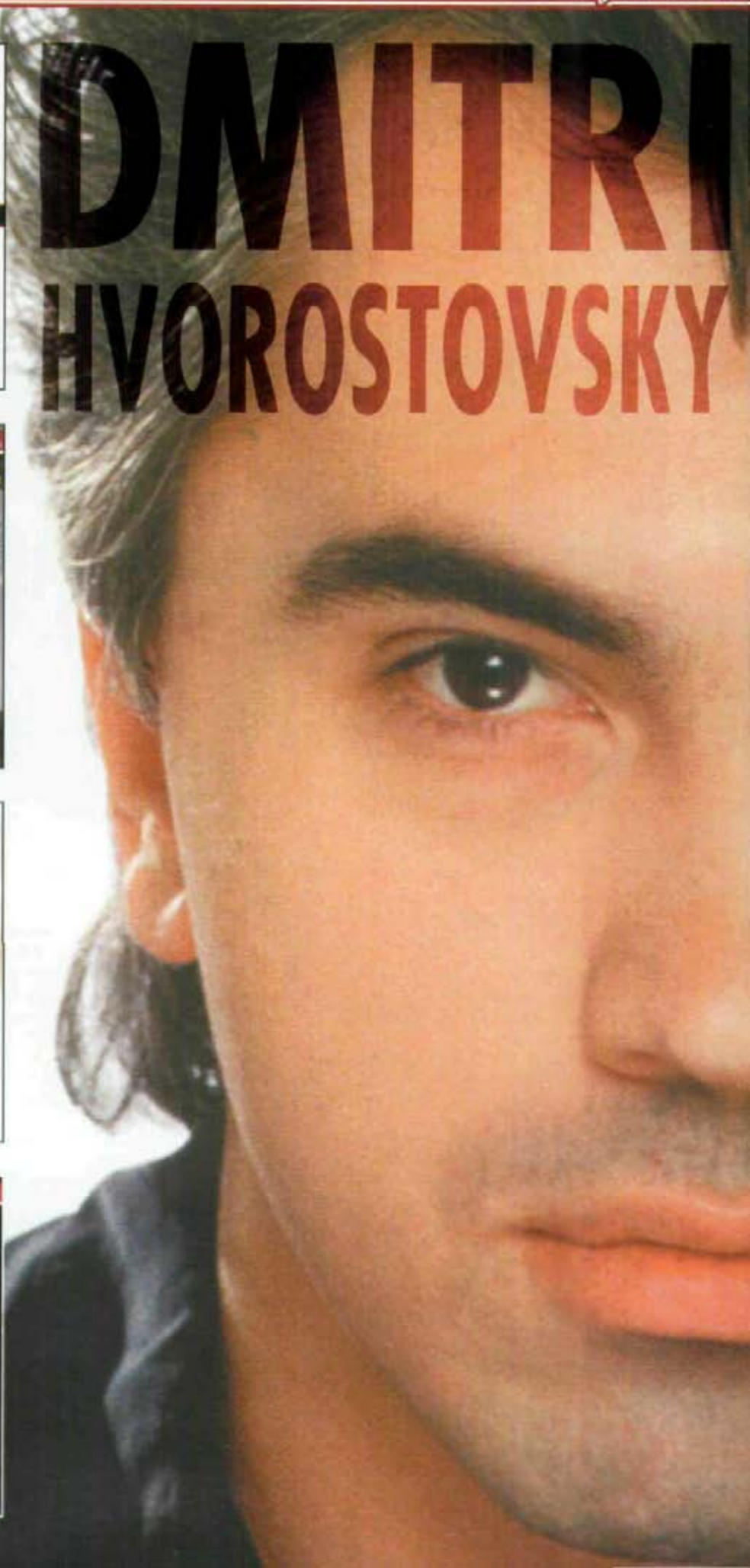


446 089-2



438 872-2

DMITRI HVOROSTOVSKY





CCA

SUMARIO

ACTUALIDAD 51

ESTUDIOS:

- Goyescas de Granados por Ros Marbà, *M.G.F.*..... 56
- Operas de Strauss en Munich, *E.P.A.*..... 58
- Sinfonías de Bruckner en grabaciones históricas, *A.F.M.*..... 59
- Anillo de Wagner por Knappertsbusch, *E.P.A.*..... 60
- Obra para clave de Couperin por Rousset, *E.M.M.*..... 61
- Obras de Kurtág y Nono por Abbado, *S.M.B.*..... 62
- Homenaje a Scherchen, *A.R.*..... 64
- Novedades en Testament, *L.S.*..... 65

REEDICIONES:

- Sinfonías de Bruckner por Inbal, *A.F.M.*..... 66
- Edición Juilliard, *E.M.M.*..... 67
- Obra completa de Brahms en D.G., *R.A.M.*..... 68
- Edición Gilels, *R.O.B.*..... 70
- *Astrée, P.Q.L.O.*..... 72
- Melodiya, *L.S.*..... 72
- D.G. Galleria, *F.G.-R.*..... 73
- Operas en RCA, *F.F.*..... 74
- Decca Double, *L.S.*..... 74
- Philips Solo, *F.G.-R.*..... 75
- Operetas en EMI, *B.M.*..... 76
- Romphone, *F.F.*..... 76

DISCOS DE LA A A LA Z 78

INDICE DE DISCOS CRITICADOS

EN ESTE NUMERO 118

LA GUIA 120

PREMIOS CLÁSICOS DE CANNES, TERCERA EDICIÓN

El día 20 de enero, en el ya tradicional Hotel Majestic de Cannes, se efectúa la entrega de los CCA, o Cannes Classical Awards en su tercera edición, un proyecto de premio internacional del disco que en 1994 tomó el relevo del, hasta entonces, único galardón fonográfico de alcance supranacional, el Prix Mondial du Disque de Montreux o IRCA -que de las dos formas llegó históricamente a llamarse-, creado en 1967 por Roland Gellat de la revista americana *High Fidelity* y que otorgó sus distinciones hasta el inicio de esta última década de nuestro siglo. Ha sido otro americano, David Hurwitz, quien, como saben los lectores de SCHERZO, a través de los comentarios de Antonio Moral, ha promocionado este nuevo premio siguiendo la idea que en su día preconizara su antecesor Gellat, la votación a través del panel de redactores de una serie de revistas especializadas. A las ya conocidas, que Antonio Moral enumeraba en su crónica de enero de 1995, se ha añadido este año la norteamericana *FI*, que por tanto, junto a *Classic CD* (Inglaterra), *FonoForum* (Alemania), *In Tune* (Japón), *Luister* (Holanda), *Musica* (Italia), *Répertoire* (Francia) *Soundscapes* (Australia) y nuestro SCHERZO, forma ya parte del grupo de nueve publicaciones que fallan los premios.

La lista final de distinciones aparece a renglón seguido de este comentario, y los lectores podrán compararla con la de preselección o nominaciones que se publicó en el pasado número de diciembre. Anotemos sólo algunas consideraciones, como el nuevo éxito de Jordi Savall en el apartado de la música antigua con *La lina d'Esperia* (Auvidis), que -se ha llevado el gato al agua- como diría un castizo- frente a una producción justa-



PREMIOS CLÁSICOS DE CANNES

mente aclamada, el *Ave Eva* de Brigitte Lesne para Opus 111, o el éxito a dos bandas de Osmo Vänskä –bien conocido en esta casa– con sus dos discos Sibelius (las primeras grabaciones de *La ninfa del bosque* y de la versión original de la *Sinfonía n.º 5*) para BIS, o el mismo triunfo de esos dos grandes viejos maestros, Günther Wand o Kurt Sanderling, en los apartados «Música orquestal: Siglos XIX y XX» y «Solista con orquesta: Siglos XIX y XX» (Wand en RCA deja en la cuneta a Harmoncourt con su primer Bruckner en Teldec y a Janowski– con su integral Roussel para la misma RCA, y Sanderling con Uchida al piano en Philips se impone sobre los Prokofiev violinísticos de Vadim Repin con Nagano para Erato o Gil Shaham con Previn en DG). Es también significativo el premio que en «Música de Cámara» se lleva el joven Cuarteto Keller de Budapest –que en estos mismos días actúa en Madrid interpretando música de Beethoven–, con su integral Bartók para Erato, dejando en «lista de espera» al álbum Schumann de Martha Argerich «y amigos» (EMI). Del mismo modo, otro joven músico, Marc Minkowski, se impone en la «Ópera» con su Rameau para Archiv frente a consagrados especialistas como Gardiner o McGegan, en tanto que, en la ópera más actual, Esa-Pekka Salonen gana el premio con su impresionante recreación de *El prisionero* de Dallapiccola (Sony).

En fin, el triunfo de Einojuhani Rautavaara en la «Música de un compositor vivo» estaba casi cantado con su *Angel of Light* desde que Ondine publicara la internacionalmente aplaudida traducción de Leif Segerstam. Es comprensible –el disco es extraordinario– el galardón que obtiene la reedición del Sibelius de Hans Rosbaud (DG), pero nos da un poco de pena que el importante álbum Falla de EMI, con los fabulosos registros de Toldrá y Argenta, y los históricamente imprescindibles de Ernesto Halffter, no haya podido subir al podio. Más que comprensible, en fin, que la «Mejor edición especial» sea, en esta votación cosmopolita, la que Sony ha consagrado al *totum* Bruno Walter, y todavía más lógico –en estas páginas llevamos años aplaudiendo la labor del Sr. Heimann– que el «Mejor sello discográfico» se llame Naxos en estos Premios de Cannes. Doblete, por último para los últimos Cuartetos de Beethoven en la edición histórica del Hollywood String Quartet en Testament, que comparte el «Logro de una vida» junto al gran nonagenario Sándor Végh, y que, además, es «Elección del Editor» (o sea, director) de la revista *FI*, del mismo modo que el nuestro decanta su elección por la selección de la *Pequita Jiménez* de Albéniz en la edición de Josep Soler que Josep Pons dirige para Harmonia Mundi, ¡faltaría más!

J.L.P.A.

TODOS LOS PREMIADOS DE 1996

Música Antigua (hasta 1600)

Savall
(AUVIDIS E 8547)Profana /
InstrumentalLa lira
d'Esperia

Solista con Orquesta

MOZART
PIANO CONCIERTOS
9 y 17Staier
(TELDEC 4509-98412-2)

Siglo XVIII

MOZART:
Conciertos
piano 9
y 17

Solista de Teclado

Hamelin
(HYPERION CDA66794)Siglos XVII
al XXALKAN:
Grandes
sonatas

Sacra

Ensemble Organum, Pères
(HARMONIA MUNDI 901538)Ecole
de Notre
DameUchida, Sanderling
(PHILIPS 446 082-2)Siglos XIX
y XXBEETHOVEN:
Conciertos
3 y 4



Música Orquestal



Siglos XVII y XVIII

ROSETTI:
Sinfonías

Concerto Köln
(TELDEC 4509-98420-2)

Ópera



Siglos XVII y XVIII

RAMEAU:
Hippolyte et Aricie

Minkowski
(ARCHIV 445 853-2)

Música Coral



Siglos XIV a XVI

UTOPIA TRIUMPHANS

Huelgas Ensemble, Paul van Nevel
(SONY SK66261)



Siglos XIX y XX

SCHUBERT:
Sinfonías 8 y 9

Berliner Philharmoniker, Wand
(RCA 09026 68314 2)



Siglos XIX y XX

DALLAPICCOLA:
El prisionero

Salonen
(SONY SK 68323)



Siglos XVII y XVIII

MONTEVERDI:
Musica Sacra

Concerto Italiano, Alessandrini (OPUS 111 OPS 30-150)



Primera grabación mundial

SIBELIUS:

- La ninfa del bosque; Lahti S.O., Vänskä (BIS CD815)
- Sinfonía nº5 (versión original); Lahti S.O., Vänskä (BIS CD800)



Primera grabación mundial

SCHULHOFF:
Flammen

Mauceri
(DECCA 444 630-2)



Siglos XIX y XX

BRAHMS:
Música sacra coral

RIAS Kammerchor, Creed
(HARMONIA MUNDI 901591)

Canciones / Recitales



Siglos XVIII y XIX

MUSORGSKY:
Lieder vol. II

Leiferkus
(CONIFER 75605 51248 2)



Siglo XX

BRITTEN:
Complete Folksongs

Lott / Johnson / Bedford
(COLLINS 70392)

Música de cámara



Siglos XVII al XX

BARTOK:
Cuartetos de cuerda

Keller Quartet
(ERATO 4509-98538-2)



Música de un compositor vivo



RAUTAVAARA:
Angel of Light

Helsinki P.O., Segerstam
(ONDINE ODE 869-2)

Mejor sello discográfico
(especialidad o repertorio)



GALARDONES ESPECIALES

Logro de una vida



The Hollywood
String Quartet

Sándor Végh



Mejor reedición



Histórica
(Mono)

SIBELIUS:
Poemas
sinfónicos

Berliner Philharmoniker, Rosbaud
(DG Originals 447 453-2)

Artista más completo



Graham
Johnson

Moderna
(Stereo)

MAHLER:
Sinfonía
nº9

Filarmónica checa, Ančerl
(SUPRAPHON 1954-2)

Mejor edición especial



Edición Bruno Walter
(SONY)

In Memoriam:
Vagn Holmboe



Sinfonías
11-13;
Aarhus
S.O., Hughes
(BIS CD728)
Cuartetos
cuerda
vol.1;
The Kontra
Quartet
(DA CAPO
9203)

PREMIOS DE LOS EDITORES

FI/EEUU

BEETHOVEN: Últimos cuartetos
(TESTAMENT SBT 3082)

MUSICA / ITALIA

PUCCINI: Tosca; Sabajno
(ARKADIA 78002)

CLASSIC CD / GRAN
BRETAÑA

SCHUBERT: La bella molinera;
Bostridge / Johnson (HYPERION
CDJ 33025)

SOUNDSCAPES /
AUSTRALIA

BEETHOVEN: Las sinfonías;
Filarmónica de Berlín, Cluytens
(EMI CZS 7423 4 83412 2 8)

SCHERZO / ESPAÑA



ALBENIZ: Pepita Jiménez; Pons
(HARMONIA MUNDI HMC
901537)

LUISTER / HOLANDA

CASTELNUOVO-TEDESCO,
FALLA, GRANADOS: Recital de
guitarra, Mebes, Freire (LEMAN
CLASSICS LC 44401)

IN TUNE / JAPAN

DEBUSSY: Preludios 1 y 2;
Bérouff (DENON COCO
80001/2)

FONOFORUM /
ALEMANIA

Edición del centenario de la
Filarmónica Checa (SUPRAPHON
1896/1996-100 CDs)

REPertoire / FRANCIA

BANCHIERI: Il cicalamento;
Concerto Italiano, Alessandrini
(OPUS 111 OPS 30-137)

ELECCIÓN
DEL PRESIDENTE

TIPPETT: The Midsummer
Marriage; Davis
(LYRITA SRCD 2217)

Because music business
is your business,
MIDEM is where it's
at...

... there is always strong new music presented and always a deal to be made...

Seymour Stein - Chief Executive Officer
Elektra Entertainment Group - USA

In our business it is vital to meet people face to face. MIDEM is a great spot to prepare or finalise deals....

Henri Belolo - Chief Executive Officer
Scorpio Music - France

Here at Sony, we always license master recordings and place songs at MIDEM.

Donna Hilley - President and Chief Executive Officer
Sony/ATV Tree - USA

In a world where the music business is experiencing so many changes, technological advancement and global expansion, the importance for the industry to meet and exchange is more than obvious.

Leslie Bider - Chairman and Chief Executive Officer
Warner/Chappell Music Inc. - USA

Some deals would just not be possible without MIDEM. Besides, deals simply can't be done by fax or phone.

Cheah Mun Kit - General Manager
PonyCanyon Entertainment SDN BHD - Malaysia

Fishing at MIDEM has always been worth our while.

Michael Haentjes - Chief Executive Officer
Edel Gesellschaft Fuer Produktmarketing MBH
Germany

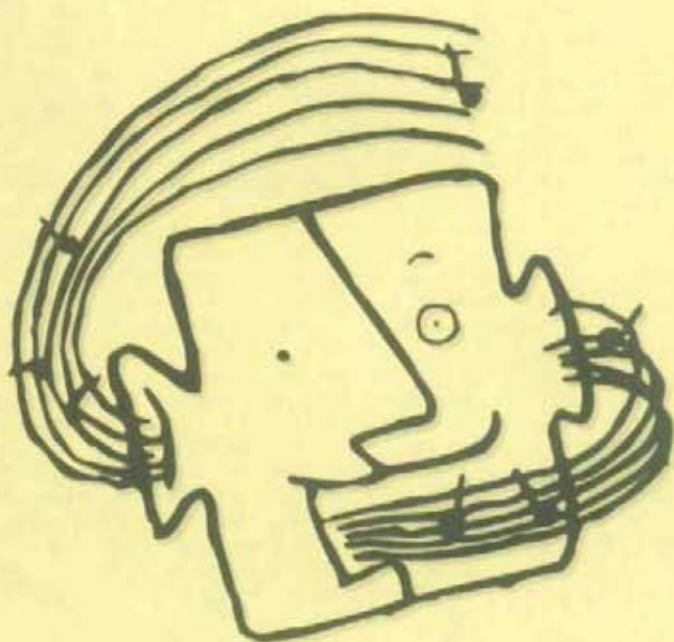
MIDEM is more than just a licensing paradise, it's also a great place to meet the artists.

Machgiel Bakker - Editor in Chief
Music & Media - Netherlands

It's the independent music convention of the world...

Michael Koch - President
Koch International - USA

Music is the keynote



Midem '97

19-23 January 1997
- Cannes



Palais des Festivals
France -

Name: _____ Position: _____
Company: _____
Address: _____
Tel: _____ Country: _____
Fax: _____

FRANCE | REED MIDEM ORGANISATION
BP 522
11 RUE DU COLONEL
PERRÉ AVE, 75016
PARIS
CEDEX 16
TEL: 33 (1) 41 90 44 80
FAX: 33 (1) 41 90 44 80

U.K | REED MIDEM ORGANISATION
LTD, 247
TOTTENHAM COURT
ROAD,
LONDON W1P 0AQ
TEL: 0171 828 0086
FAX: 0171 895 0949

U.S.A | REED MIDEM ORGANISATION INC.
475 PARK AVENUE
SOUTH, 2ND FLOOR,
NEW YORK,
N.Y. 10016
TEL: 1 (212) 689 4220
FAX: 1 (212) 689 4348

JAPAN | REED MIDEM ORGANISATION
REPRESENTATIVE,
BYO
BUILDING 2F
4-13-18 GINZA
CHUOKU
TOKYO 104
TEL: 81 (0) 3042 3114
FAX: 81 (0) 3042 3115

GERMANY | REED MIDEM ORGANISATION
TOPY REPRESENTATION
VE, KULTUR &
MEDIENTHANA
GEMENT, WILHELM-
STRASSE 9
D-78379 MÜLLHEIM
TEL: 49 (0) 7631
17680
FAX: 49 (0) 7631
176823



REED MIDEM ORGANISATION
A MEMBER OF REED INTERNATIONAL COMPANY

EVOCADORAS ESCENAS POÉTICAS

Para dar color al año Goya (250 aniversario), Auvidis/Valois en su compromiso de revisión de nuestro género lírico, añade un nuevo disco a la colección, la obra más popular de la producción de Enrique Granados (1867-1916): *Goyescas*, ópera que el compositor catalán ya por el año de 1914 estaba perfeccionando junto a su libretista, el valenciano Fernando Periquet y Zuaznabar (1873-1940), y que hubiera estrenado en París si la conflagración europea no hubiera tenido existencia (otro destino bien distinto hubiera catado nuestro músico. Pericó como un rosal aplastado por un pie de elefante, expresó Amadeo Vives), siendo su puesta en escena dos años más tarde en el Metropolitan Theater de New York, en esa barandada de Nueva York que cogió a Enrique Granados y lo llevaba y lo traía, qué presagio, como el mar a un naufrago todavía libre, así nos dice Juan Ramón Jiménez en esa colección de «caricaturas» titulada *Españoles de tres mundos*, y para darnos una mayor idea de ese momento y de la sensibilidad del compositor, añade: «Enrique Granados tenía miedo, horror, esto se le veía en el alma y en el cuerpo, horror de qué de todo, todavía del mar, de Nueva York abstracto, del hotel, del teatro, de la jente. Su redonda bondad toleraba, pero ¿con qué angustia evidente sin posible disimulo?»

Hay dos pintores en nuestra historia, Velázquez y Goya, que han sabido plasmar con gran genialidad aquello de lo que fueron testigos: de la miseria de los de abajo y de la miseria de los de arriba, por eso han sido y son tan universales, entre otras cosas. Pero el aragonés Goya, en sus tapices, sus «juegos» y «fiestas», muestra la vitalidad, la alegría de su siglo, el sabor popular de las maipis y manolas de las tonadillas de Ramón de la Cruz y de la tauromaquia. De esta psicología se enamoró Granados; de su paleta. Ello le llevó a desear y al final a efectuar una creación de génesis compleja, de madurez máxima en el pianismo español, donde algunas de esas páginas para el teclado son de las más importantes del siglo. Todo fundido con un sentimiento nacional donde los regionalismos son cultivados de manera relativa y una fidelidad a la corriente estética base del siglo XIX: el romanticismo, movimiento en el que la brillantez y la poesía a raudales tienen su advenimiento.

La curiosa seducción que el teatro ejerció sobre un artista como Granados le llevó, al final, después de haberse ejercitado en otras obras escénicas, a la composición de la partitura de la ópera a partir de la colección titulada *Goyescas o Los majos enamorados*, obra para piano de la que extrajo los tres cuadros ordenados por la escena y cuyo no fácil libreto construyó Periquet con endebles. Sin duda la obra no tiene en el escenario la fuerza de las páginas originales pianísticas, pero en cualquier caso está reflejada la esencia de su autor: vuelo muy lírico, ensonado, cálido, con aso-



mos de melancolía, de ternura, sin melodramatismos excesivos en una trama de amor, de nocturnidad, de celos, desafíos y muerte, a modo de escenas poéticas en las que intervienen cuatro personajes principales inspirados en el mundo goyesco, alguno de ellos histórico como el totero Paquirri, al igual que en *Pan y Toros* Barbieri hiciera con Pepe Hillo, Romero y Costillares.

Los dos primeros cuadros son de color, brillantez, gracia y ritmo, movimientos donde el coro tiene su protagonismo y las figuras de Pepa (mezzosoprano) y Paquirri (barítono) tienen su entidad. Allí suenan los motivos arrancados de la *Trana del Trípil* y de la tonadilla de las *Currutacas modestas*. Luego viene el último: *La maja y el ruiseñor*, *Duo de amor en la reja* y *El amor y la muerte*, escrito para los personajes de la nobleza, Rosario (soprano) y Fernando (tenor). Del jaleo al romanticismo que triunfa, al lirismo abierto, al ambiente de amor y de tragedia en donde se hace necesario una gran dulzura en la ejecución del *legato* de las notas graves. Es en este último cuadro donde lo femenino y lo viril, lo fogoso y lo melancólico tienen su acomodo. Su fragmento final es de hermosos efectos en el que se da la sucesión de temas expuestos anteriormente: el Fandango, los Requebrros, Quejas, el Duo de amor. Un clima misterioso y como fantasmagórico embarga toda esta última parte.

La traducción de las *Goyescas* pianísticas para el teatro, a pesar de sus imperfecciones, de algunos acoplamientos de forma un tanto

GRANADOS: Goyescas. María Bayo, Ramón Vargas, Enrique Baquerizo, Lola Casariego, Milagros Martín. Orfeo Donostiarra. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Antoni Ros Marbà. AUVIDIS/VALOIS V4791. DDD. 60'28". Grabación: Auditorio de la ONCE (Madrid), VII/1996. Productor: Antoni Parera. Ingeniero: Steve Taylor. Coproducida por la Fundación Caja de Madrid.

forzada y desigual, no deja de ser, ya lo hemos dicho, partitura de gran belleza y sensibilidad, en la que el espíritu autodidacta del compositor y su espontaneidad irresistible e impulsiva quedan patentizadas. En ella Granados ve convertidos los sueños en realidad.

La versión que Antoni Ros Marbà nos propone es clara en su concepción: en cabeza el lirismo, el clima poético, los descriptivismos de la orquesta, respondiendo en mucho a los requerimientos del autor, en una exposición de búsqueda esteticista que nos dirige a ambientes debussyanos. Una orquesta que responde fiel a las observaciones del maestro, que expresa su papel con nitidez pero que en momentos hay sensación de languidez. El Orfeo Donostiarra, protagonista de los dos primeros cuadros acomete las dificultades del contrapuntismo sin grandes problemas y se

muestra brillante en sus pasajes del *Pelee* (grafismo del manto goyesco), *El baile de Cándid* y *el Fandango*. Alguna que otra briosidad se advierte, no siempre fácil de salvar debido al trabado manto armónico de Granados. Enrique Baquerizo (Paquirri), apenas apurado, como Lola Casariego (Pepa), cumplen su papel sin dificultad, ésta última siempre expresiva en su personaje de maja castiza. Protagonismo especial reserva Granados para Rosario y Fernando en el tercer cuadro, esta vez interpretados por María Bayo y Ramón Vargas, dos voces de hermosísimo lirismo, acoplados en sus intervenciones en una exposición cálida y elegante. Creo percibir un refinamiento excesivo en María Bayo en algunos de sus pasajes de solista. Su cristalina voz y su exquisitez tímbrica quizás hagan que no se ajuste del todo al rol. Si por una parte tiene la ventaja de la *tenerezza* para la frase amorosa, por otra peliga la tensión pasional, el ambiente de amor y tragedia.

La existencia del único registro habido hasta ahora de *Goyescas* ha sido la de Atalúfo Argenta (Columbia, 1957) con 6' menos de duración que la de nuestro comentario. Su elenco vocal lo conforman una Consuelo Rubio espléndida, el dramatismo de su voz es portentoso; la poderosa voz de Manuel Ausensi, el depurado estilo de Ana María Iriarte y el tenor spinto Ginés Torrano. Con una Orquesta Nacional que se encontraba en buenos momentos, Argenta nos proporciona una partitura cercana al drama poético, en una adaptación de los personajes a los tipos del pincel de Goya.

«Me gustaría saber combinar las notas de sentimiento, amoroso y apasionado, dramático y trágico, como en Goya», dice Granados. Lograr esa justeza de proporciones, esa es la cuestión.

El registro de Auvidis/Valois, de sensibilidad sutil, compartirá junto a la versión histórica de Argenta el universo de una página entrañable como *Goyescas* en el mundo discográfico.

Manuel García Franco

GIRAS TEMPORADA 1997-98

Octubre 1997

ORQUESTA FILARMÓNICA
DE BERLÍN
ORFEÓN DONOSTIARRA
Claudio Abbado &
José Antonio Sainz Alfaro

INDIANAPOLIS SYMPHONY
Raymond Leppard
Sabine Meyer

Noviembre 1997

ROYAL
CONCERTGEBOUW
ORCHESTRA
Nikolaus Harnoncourt

SARAH CHANG

Diciembre 1997

BACHAKADEMIE
STUTTGART
Helmuth Rilling

VIRTUOSI SAXONIAE
Ludwig Güttler

Enero 1998

NORDDEUTSCHE
RUNDFUNK
Herbert Blomstedt

GULBENKIAN
ORCHESTRA & CHOIR
Frans Brüggen

ROYAL
CONCERTGEBOUW
ORCHESTRA
Riccardo Chailly
Maxim Venguerov

MOSCOW VIRTUOSI
Vladimir Spivakov

WIENER
PHILHARMONIKER
Lorin Maazel

Febrero 1998

ORQUESTRA DE
CADAQUÉS
Sir Neville Marriner

ANDRAS SCHIFF

LONDON MOZART
PLAYERS
Matthias Bamert

WASEDA SYMPHONY
ORCHESTRA
Chikara Iwamura

Marzo 1998

LONDON SYMPHONY
ORCHESTRA
Pierre Boulez
Maxim Venguerov

LONDON SYMPHONY
ORCHESTRA
Riccardo Chailly
Jane Eaglen
Wolfgang Schmidt

Abril 1998

WIENER
PHILHARMONIKER
Zubin Mehta

WIENER SYMPHONIKER
Vladimir Fedoseev

RADU LUPU

Mayo 1998

DETROIT SYMPHONY
ORCHESTRA
Neeme Järvi
Leif Ove Andsnes

ST. PETERSBURG
PHILHARMONIC
Sir Georg Solti

VLADIMIR SPIVAKOV

Junio 1998

MITO CHAMBER
ORCHESTRA
Seiji Ozawa

ROYAL
CONCERTGEBOUW
ORCHESTRA
Sir Colin Davis
Maria João Pires

STRAUSS EN MUNICH

Tres nuevas óperas straussianas de la espléndida serie de grabaciones hechas por la Radiodifusión Bávara en diversos teatros de ópera de Munich, un verdadero Festival Richard Strauss celebrado en el lugar de tradición idónea, con los cantantes apropiados y con dos directores predestinados para la música del compositor münichés: Rudolf Kempe y Joseph Keilberth (para cuándo Hans Knappertsbusch?). De las tres producciones, además, dos de ellas merecen especial relevancia pues no son frecuentadas en los estudios de grabación ni en los teatros de ópera, y de *Feuersnot* en concreto, éste es el primer registro oficial que aparece en el mercado del disco. La calidad de la toma de sonido es excelente (mono, pero muy clara y contrastada a pesar de los ruidos de todas clases que se pueden apreciar en la acción escénica) y las tres óperas vienen con breves pero sustanciosos comentarios en los idiomas habituales que ayudarán al oyente a situarlas en su contexto (de la citada *Necesidad del fuego* y de *Elena de Egipto* se añaden los libretos, aunque sólo en el original alemán).

La irregular y escabrosa (para 1901) historia cantada *Feuersnot* fue la segunda contribución escénica de Strauss, la obra se resiente por la falta de ingenio del texto (los ramplones versos en antiguo alemán de Wolzogen son difícilmente soportables) y en acertada apreciación del biógrafo de Strauss Walter Panofsky, «durante largos pasajes la partitura no es más que una charada, tanto textual como musicalmente»; sin embargo, la obra tiene un brillo musical que seduce y que precisamente es aprovechado acertadamente por el director de esta representación, que lo resalta y le da ese tono de «cabaret satírico» que acertadamente define Annette Unger en su artículo del libreto como principal virtud de la obra. El equipo vocal está compuesto por varios de los nombres más célebres de la Ópera de Munich de la década de los cincuenta —ver ficha— expertamente acompañados y dirigidos por ese extraordinario straussiano llamado Rudolf Kempe, uno de los indiscutibles apóstoles del compositor, que logra una representación clara y dinámica, viva y detallista en una perfecta conjunción entre friso y escena; la orquesta se oye algo alejada y la grabación da prioridad a las voces, que siempre están en primer plano y con suficiente definición a pesar de las abundantes y ruidosas perspectivas que ocurren en el escenario. A destacar también el coro infantil, que interpreta con notable pureza las difíciles entonaciones de su intervención inicial. En suma, una convincente representación de esta «no ópera» (así llamada por su creador) especialmente recomendada para todos los straussianos de pro.

Elena de Egipto es una ópera que su autor compuso 28 años después de la *Necesidad del fuego*, ya sexagenario y con un imponente bagaje artístico y técnico a sus espaldas. En esta oportunidad contó con la

siempre interesante, refinada y sensible colaboración literaria de Hofmannsthal, que pulió incansablemente el tema hasta el punto de ser la obra conjunta en la que puso más interés en los detalles escénicos. Sin embargo, la crítica reprochó al libreto una sobrecarga de ideas y de simbolismo que dificultaba la comprensión escénica (la versión que ahora nos presenta Orfeo es la de 1935, conocida como vienesa, en la que Richard Strauss añadió un dúo entre Elena y Menelao, algunos retoques dramáticos y ciertos pasajes sinfónicos en el acto segundo ausentes en la partitura del estreno de 1928). La interpretación es de imponente

poderío dramático y orquestal, con una dirección de Keilberth que pone de manifiesto una transparencia, colorido e impronta teatral memorables; en este sentido, es preferible a la única (y también excelente) versión disponible en estudio firmada por Dorati para Decca, sobre todo por el imponente plantel vocal que encontramos en esta representación münichés: una soberbia Rysanek, en magnífica forma vocal y dramática, alrededor de la cual gira un reparto en el que destaca el siempre impresionante e incommensurable Hermann Uhde, además de Kupper, Aldenhoff y Holm, que sirven modelímicamente sus respectivos papeles.

Buen sonido monofónico y acertados comentarios de Annette Unger y Gottfried Krauss en los idiomas habituales. El texto de Hofmannsthal viene sólo en alemán.

El caballero de la rosa, de nuevo con Keilberth y un buen reparto vocal, recibe una de las mejores interpretaciones en teatro que nos ha dejado la música grabada; Keilberth muestra cordial, equilibrado, conciso y minucioso, hay un preciso trabajo orquestal que resalta todo el complejo entramado straussiano y también una atención particularísima a la escena; se nota que el maestro alemán disfrutó y de paso nos hace disfrutar con esta música, y su efusión e idioma, su contraste y animación, su espontaneidad y elegancia, son virtudes que pueden ayudar a esta inter-

pretación a estar entre las más destacadas de las hechas en vivo. El excelente elenco vocal tiene el inconveniente de la Mafisala de Claire Watson, de timbre ajado, canto vacilante y actuación algo forzada, aunque puede dar idea certera de la mujer madura que requiere el papel Galejada, de todas formas, de las virtudes que Anette Unger pretende ver en ella y que nos son contadas en el libreto). Por lo demás, aquí pueden encontrar al jocundo y sano Barón Ochs de Kunt Böhme (un papel que cantó 580 veces a lo largo de toda su carrera); a las extraordinarias Töpfer y Köth (Octaviano y Sophie respectivamente), bien diferenciadas timbricamente y de memorable actuación; al solvente Wunderlich en el breve cometido del Cantante italiano; al siempre competente Otto Wiener en un papel (Fanina) que parece estar hecho a su medida; a los magníficos Stolze y Fassbaender, vigorosos, intrigantes e inteligentes artistas; y, en fin, a un plantel de comprimarios de muy buen nivel. Excelente grabación en mono, con abundantes ruidos escénicos que, no obstante, no perjudican la atractiva interpretación general.

En suma, tres extraordinarias representaciones de Richard Strauss desde su casa de Munich, con ese aroma e idioma especiales requeridos en estas óperas y que no siempre nos dan las grabaciones en estudio. Las tres están registradas con la solvente técnica de la Radiodifusión Bávara y son plenamente recomendables.

Enrique Pérez Adrián



STRAUSS: *Feuersnot* (Necesidad del fuego). Karl Ostertag, Max Proebstl, Maud Cunitz, Antonia Fahberg, Irmgard Barth, Liselotte Nölser, Marcel Cordes, etc. Coro y Orquesta de la Ópera Estatal de Baviera. Director: Rudolf Kempe. 2 CD ORFEO D'OR C 423962 I. Mono. ADD. 58'07" y 30'20". Grabación de la Radio de Baviera durante la representación pública en el Prinzregententheater de Munich, 14-VIII-1956.

STRAUSS: *Der Rosenkavalier* (El caballero de la rosa). Claire Watson, Kurt Böhme, Hertha Töpfer, Otto Wiener, Erika Köth, Fritz Wunderlich, Gerhard Stolze, Brigitte Fassbaender, etc. Coro y Orquesta de la Ópera Estatal de Baviera. Director: Joseph Keilberth. 3 CD ORFEO D'OR C 425963 D. Mono. ADD. 73'19", 60'51" y 62'16". Grabación de la Radio de Baviera en el Nationaltheater de Munich, 21-V-1965.

STRAUSS: *Die Ägyptische Helena* (Elena de Egipto). Leonie Rysanek, Annelies Kupper, Bernd Aldenhoff, Hermann Uhde, Richard Holm, Ira Malaniuk, Coro y Orquesta de la Ópera Estatal de Baviera. Director: Joseph Keilberth. 2 CD ORFEO D'OR C 424962 I. Mono. ADD. 66'42" y 70'09". Grabación de la Radio de Baviera en el Prinzregententheater de Munich, 10-VIII-1956.

Precio medio. Distribuidor: Di-verdi.

BRUCKNER EL MISTERIOSO

El año Bruckner (1996) ha confirmado que todavía hay zonas de penumbra, es decir, de contornos misteriosos y poco definidos, en el mundo de las ediciones y la recepción histórica del magno sintonista. Veamos: ¿Sabíamos que la Primera Edición Revisada, la llamada Haas, fue patrocinada por el Tercer Reich, cuyas autoridades propagandístico-culturales exaltaron en el pobre Bruckner al germano puro, honrado y monolítico, distanciándolo del Wagner mezclado, dudoso y proteico? ¿Sospechábamos que Knappertsbusch y Furtwängler —este con sus titubeos característicos— se aferraban a las primeras ediciones en parte como protesta callada y desobediencia tácita del intérprete sano en medio de esta misma de política y musicología? ¿Conocíamos que la Edición Crítica Completa, la llamada Nowak, fue decidida no sólo porque la Primera Edición Revisada quedó entre las uñas de la República Democrática Alemana, sino también para huir del anatema recaído sobre Robert Haas en 1946? ¿Intuimos, en fin, que la preferencia general de Böhm, Jochum y Karajan por la edición Nowak era asimismo en parte una forma de romper con el propio pasado?

Dentro de algunos años, cuando las distintas ediciones hayan sido ordenadas y estudiadas sin sectarismo, cuando hayan quedado correctamente relacionadas —cosa que atarea ya a varias Universidades estadounidenses— con los períodos históricos a que corresponden, estos análisis también sin hacerles ascos ideológicos, y cuando su compulsión con todos los documentos sonoros existentes se realice sin descalificaciones de tribu ni partidismos divistas, las preguntas antes formuladas tendrán respuesta. Bruckner dejará de ser «misterioso» y todos los que hemos escrito sobre él y su obra chapoteando en el lodazal del barullo veremos decaladas nuestras especulaciones: claro que esto no afectará a mi honrilla bruckneriana íntima, antes al contrario, pues si de algo puedo presumir es de que nunca me he chupado el dedo en el turbio asunto de las versiones «espurias» y las «auténticas», y en el nº 110 de SCHERZO acaba de hacerse ya justicia a uno de mis caballos de batalla a contracorriente, esto es, la magna grabación münquense (1963) que hiciera «Kna el honrado» de la edición Oberleithner (1892) de la *Octava*, reeditada por MCA con sonido espiéndido.

Sirva esta quizá un tanto larga introducción para destacar el valor documental de los dos álbumes que, rebuscando en los papeles de sus viejos barcos, ha presentado EMI. Reaparecen así las primeras grabaciones de varios «scherzi», debidas a Fritz Zaun, al hoy casi desconocido Anton Konrath y al insospechado bruckneriano Clemens Krauss, todas ilustrativas de las primeras ediciones. Con la excepción que en seguida se dirá, estos movimientos sinfónicos se ofrecen «resumidos», para no ocupar más de una cara de los discos de 78 revoluciones; la excepción es el de la *Romántica*,

que firma Krauss, una pequeña joya —su única grabación bruckneriana?— que refulge con la claridad y la elegancia consustanciales al «barón gitano» de los directores de orquesta. Vienen después ejemplos de la primera hora de la edición Haas, es decir, las dos sinfonías que grabó Böhm en Dresde y la *Novena* münquense de Siegmund von Hausegger. La *Cuarta* dresdense, posterior al primer registro con Jochum, ha conocido varias reediciones, obviamente, no posee las excelencias de la grabación de 1973 (edición Nowak), pero el ejercicio de estilo en esta etapa de cambio es notable y el registro

tiene calidad. Por el contrario, apenas había memoria de la asimismo interesante *Quinta*, éste sí el primer registro completo de la obra, por supuesto ya sin los «doce apóstoles» de Schalk en la coda de cierre (menudo era Böhm a la hora de repartir beneficios). La *Novena* de Hausegger, con sonido menos limpio, figura ya en el catálogo de Preiser, pero es aquí donde ocupa su puesto histórico. Paso a explicarme. La fama dice que el director de la Filarmónica de Munich fue el verdadero campeón del Bruckner «auténtico», que empezó a hacer tocar desde 1932 con materiales propios. Supuestamente, estos materiales llegaron a manos de Böhm y desaparecieron durante el bestial bombardeo aéreo de Dresde en 1945. Pero Hausegger murió en 1948, y aunque su grabación de la *Novena* aparece remitida oficialmente a la edición de Alfred Orel (1932), se hace inevitable esta otra

pregunta: ¿por qué grabó la versión Orel si disponía —estamos en 1948— de su propia criatura, que había presentado seis años antes en un concierto histórico? Mi sospecha, mera hipótesis mientras no se demuestre que la fama es cierta o incierta, apunta a que la investigación de Hausegger constitu-

ye el fundamento de la Primera Edición Revisada; otrosí, las grabaciones de Böhm antes mencionadas corresponden con germanica exactitud cronológica a las ediciones Haas, patrocinadas por el régimen nacionalsocialista; y no sustra la fama que Böhm tenía en su poder los materiales de Hausegger?

Sin embargo, el verdadero peso artístico de estos álbumes se halla en la reedición de la *Séptima* de Kabasta y de tres grandes documentos del legado furtwängleriano: la *Sexta* decapitada de 1945, la *Séptima* berlinesa de 1949 y la *Octava* tocada en el Titania Palast el día 15 de marzo de 1949 (como es sabido, EMI posee también la toma realizada el día anterior en la Gemeindehaus de Berlin-Dahlem). Sobre Kabasta y su Bruckner escribí con cierta extensión en el número 66 de SCHERZO; a lo dicho allí me remito. Más que interesante e instructivo es escuchar aquí dos estilos interpretativos tan distintos, ambos válidos, en una misma obra! Fino, leve, sutil, austriaco-schubertiano, el del director de trágico destino. Denso, amplio, monumental, arraigado en la gran tradición germano-tardorromántica, el del inmenso Wilhelm. Como ambos emplean con pleno acierto la percusión de «dudosa» autoría en la culminación del Adagio, se atribuye la edición a Löwe. ¿Qué cosas! Para la *Sexta* y la *Octava* no hay duda: se trata de la edición Haas; esta *Octava* la había estrenado el «reconciliado» Furtwängler en 1939, si bien al final de sus días —la grabación vienesa que se ha querido atribuir a «Kna»— retornó a la edición Oberleithner, quizá por «reconciliarse» ahora consigo mismo. Como siempre en el Bruckner de Furtwängler, sublime en los movimientos lentos, sorprende el nerviosismo de los finales, que en las codas parece resolverse en una angustia apocalíptica.

En fin, los comentarios de Robert Layton tienen algunas lagunas y errores, que pueden disculparse a cambio de su perspectiva británica de la recepción de Bruckner.

Ángel Fernando Mayo



BRUCKNER: Sinfonías 1. Scherzi de las Sinfonías n.ºs 0, 1, 3, 4. Varias orquestas. Directores: F. Zaun, A. Konrath, C. Krauss. Grabaciones: 1928 a 1934. Sinfonía n.º 4 y 5. Orquesta del Estado de Sajonia. Director: Karl Böhm. Grab.: 1949. 3 CD EMI 5 66206-2. MONO/ADD. 151'18". Sinfonías II. Sinfonía n.º 6 (tres movimientos), Sinfonía n.º 8. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Wilhelm Furtwängler. Grabs.: 1943 y 1949. Sinfonía n.º 7. Orquesta Filarmónica de Munich. Dir.: Oskar Kabasta. Grab.: 1942. Sinfonía n.º 9. Orq. Filarmónica de Munich. Dir.: S. von Hausegger. Grab.: 1938. 3 CD EMI 5 66210-2. MONO/ADD. 151'08".

BAYREUTH, 1956

Nos llega en un admirable trabajo de reconstrucción sonora, con la aplicación efectiva de las últimas tecnologías digitales, la interpretación en vivo de la *Tetralogía* en Bayreuth durante los días 13, 14, 15 y 17 de agosto de 1956, con el legendario reparto vocal que formaba la guardia del Nuevo Bayreuth y bajo la sabia, profunda y expertísima rectoría de Hans Knappertsbusch, sin duda el máximo director wagneriano y el que ha caído más hondo en esta compleja parábola burguesa de la decadencia y la aniquilación. Digamos de entrada que estamos en presencia del documento más claro y mejor en el aspecto técnico de los hechos por *Kna* en el foso del Festival (exceptuado el extraordinario *Parsifal* de 1962 para Philips), con una excelente calidad sonora —seguramente son tomas radiofónicas— que podemos comparar a las que Teldec nos ofreció en las también modélicas reediciones en CD del *Parsifal* de 1951 o del *Lobengrin* de 1955. La presentación está en la mejor línea de cualquier multinacional (aunque la producción —pirata— esté hecha en Croacia para así evitar los royalties exigidos en la Comunidad Europea), con textos de Franz Braun, presidente de la Sociedad Hans Knappertsbusch de Munich (coproductora de esta edición) y otros anónimos en alemán e inglés que situarán perfectamente al oyente dentro de la importancia artística de estas representaciones. Tenemos que advertir que en esta primera publicación hay dos pequeños fallos informativos que enseguida aclaramos para los que se hagan con el álbum: 1) Guttrune y Waltraute son, respectivamente, Gré Brouwenstijn y Jean Madeira (no se especifican en el reparto de *El ocaso*), y 2) el disco 9 tiene que ir en lugar del 7 y viceversa.

Dicho esto, no estará de más recordar las tres necesidades primordiales requeridas para una buena grabación en vivo (que es lo que aquí nos interesa) de *El anillo del nibelungo*: 1º, un director de orquesta conocedor, hábil y eficaz que mantenga a lo largo de cuatro partes bien diferenciadas con más de 15 horas de duración una tensión narrativa, una variedad, una comprensión conceptual y una progresión dramática que culmine y se expanda adecuadamente en esa obra casi imposible de grabar al nivel que demanda llamada *El ocaso de los dioses*. 2º, un equipo de cantantes-actores que responda convenientemente a las terribles exigencias canoras y dramáticas requeridas por las cuatro partituras, algunas de ellas consideradas como las más duras de toda la historia del teatro lírico. Y 3º, una grabación clara, espaciosa y definida que ponga de manifiesto tanto el talento orquestador como el operístico del autor, así como la superposición de las voces en el tejido sinfónico sin que destaquen por encima o en menoscabo de este último, un hecho evidente que, si bien no era necesario resaltar en las grabaciones en estudio, sí se echaba de menos en los registros en vivo

y más en los hechos en Bayreuth por técnicos no cualificados. Como veremos más adelante, los dos primeros puntos se cumplen a rajatabla, y del tercero, milagrosamente, hay que decir que se oye infinitamente mejor que cualquiera de los registros piratas conocidos (los de Krauss y Keilberth del Festival de 1953, o los dos de Knappertsbusch de 1957 y 1958, por citar cuatro de los más célebres). En suma, y sin el menor ánimo de maximalis-



mos, estamos ante uno de los grandísimos monumentos fonográficos wagnerianos, en opinión del firmante lo más destacado de todo lo hecho hasta ahora junto al *Tristan* de Furtwängler (EMI), a la indudable categoría instrumental de la misma ópera dirigida por Carlos Kleiber (DG) y a los diversos *Parsifal* del propio Knappertsbusch (Hunt, Teldec y Philips); por lo que respecta al *Anillo* en sí, no ha habido ni hay otra cosa igual, ni de antes ni de ahora, y por supuesto, si las cosas siguen así, esta excepcionalidad incomparable puede prolongarse durante muchos años más.

Progresión dramática

Como ya hemos dicho, lo que primero llamará la atención del oyente es la progresión dramática conseguida y la soberana unidad patente desde el primer acorde en mi bemol mayor del *Oro del Rin* hasta

el re-bemol final del *Ocaso*, lo que denota un conocimiento general y de detalle de la partitura por parte del director musical asombroso y absoluto. Por lo demás, y de los múltiples ejemplos que se pueden poner, resenemos unos cuantos de las cuatro partituras: el gran aliento orquestal del prólogo; la inocencia de las voces de la naturaleza (espontáneas y alegres Hijas del Rin); la subida del oro desde el Nibelheim (más terrorífica incluso que el tenebroso descenso anterior); la grandiosa y clarísima Entrada de los dioses en el Walhalla, con una acentuación y una transparencia que permite escuchar todo el entramado tejido orquestal con una claridad que no se encuentra ni en las mejores grabaciones en estudio (comprobar con cualquier *Tetralogía* disponible). Ya en *Walkyria* hagamos hincapié en el impresionante Monólogo de Wotan del acto segundo (capital para la comprensión de la narración) y en el final, la emotiva despedida del dios, que no por sabida deja de conover hasta lo más profundo, pues nunca había sonado con esa irresistible expresividad que hace que hasta el propio Hotter se emocione, le tiemble la voz y le cueste lo suyo salir airoso del trance. En *Sigfrido*, Knappertsbusch hace cantar a la Naturaleza y a la profundidad del bosque, y tanto el acompañamiento a Windgassen en la fragua y en los Murmullos del bosque, como en el sobrecogedor y vibrante dúo final entre Varnay y el citado tenor, resulta ser la plenitud artística y musical de todo cuanto se ha hecho hasta ahora en esta ópera (de nuevo, una observación para los seguidores de Karl Böhm: sugerimos ponerse después de la escucha de este dúo, el que Böhm tiene grabado en Philips con Nilsson y Windgassen, a partir de *Heil dir, Sonne!*, suponemos que el epidémico, ligero y tosco acompañamiento del director de Graz le situará finalmente en el lugar que le corresponde. ¡Qué espectáculo tan penoso!). *El ocaso* era otro de los caballos de batalla de *Kna*, quien profundizó en su estructura y comprendió su contenido absolutamente; resaltemos, por resaltar algo, ya que todo raya a un nivel artístico insuperable, el terrorífico preludio del acto segundo (la mejor música de película de miedo jamás compuesta), o el inmenso acto tercero con una Inmolación que puede tutear sin complejos al binomio Flagstad-Furtwängler, y fiense bien a qué ponemos de ejemplo. Aquí sobran las palabras y sólo recomendamos una escucha atenta y concentrada.

Equipo vocal

El equipo de voces está a la altura de las exigencias técnico-estéticas de la batuta, si bien, como es sabido, fue el extraordinario talento de Wieland Wagner quien reunió a lo largo de diversas temporadas un conjunto vocal que formó lo que se ha denominado repetidamente como la Nueva Guardia de cantantes-actores de Bayreuth. Este elenco de 1956 es el mejor de todos los conocidos, donde Varnay, Wind-

WAGNER: El anillo del nibelungo. Hans Hotter, Josef Traxel, Ludwig Suthaus, Gré Brouwenstijn, Georgine von Milinkovic, Gustav Neidlinger, Paul Kuen, Josef Greindl, Arnold van Mill, Jean Madeira, Astrid Varnay, Wolfgang Windgassen, Hermann Uhde, etc. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth, 1956. Maestro de coro: Wilhelm Pitz. Director: Hans Knappertsbusch. 14 CD GOLDEN-MELODRAM GM 1001. Mono. ADD. Remasterización con el sistema 20 Star Prism. Coproducción de la Sociedad Hans Knappertsbusch de Munich y Borneo Trade Company. Precio especial. Distribuidor: Diverdi.

gassen, Hotter, Greindl, Kuen, Brouwenstijn, Uhde, Neidlinger y Madeira se hallan en forma vocal perfecta (alguna afinación poco ortodoxa de Varnay o Windgassen se queda simplemente en pura anécdota al lado de la relevancia artística de la interpretación), y de los demás sólo cabe decir que podrían pertenecer a un reparto de ópera-ficción, dados los tiempos que corren. Como en el caso de *Kna*, reseñemos brevemente algunos momentos cumbres: a quien esto escribe le ha causado especial impacto el Loge de Suthaus, cantante al que se ha tildado en ocasiones de poco refinado, pero cuya convicción y astucia en el papel eran absolutamente maestras; hagamos hincapié también en la inteligencia y sensibilidad de Windgassen para desarrollar con sus medios dos tremendos papeles como Siegmund y Siegfried (al final del acto primero de *Waldyria* hay algún que otro descuadre con el foso, que *Kna* enseñada pone en orden; destacamos también su resistencia vocal en el dúo final de *Siegfried* frente a la fresquísima Brünnhilde, la cual se acaba de despertar en todos los sentidos); la inalcanzable Varnay es una Brünnhilde que pone los pelos de punta y aunque, efectivamente, no posea los medios vocales superiores de una Nilsson o una Flagstad, su entrega, temperamento e intensidad nos permiten ponerla en igualdad de condiciones con las citadas (desde luego, como recreación del personaje es única). Del soberbio Hans Hotter ya está dicho casi todo, tanto de sus cualidades canoras como de su extraordinaria encarnación del personaje, con una increíble evolución psicológica que va desde su aparición en el *Oro del Rin* hasta su encuentro con Siegfried en la segunda jornada. Apuntemos también el rugido infernal de Greindl (*Ocaso*); la importancia de Hermann Uhde como Gunther, un papel al que escasamente se presta atención y que aquí resulta decisivo; la lírica y convincente Gré Brouwenstijn (extraordinaria Sieglinde y modélica Gutrune); el irremplazable Alberich de Neidlinger; la impresionante Madeira en sus dos Erda y en la Waltraute del *Ocaso*; o, en fin, el sutil, astuto y vocalmente bien pertrechado Mime de Kuen (cuya desafinación en algunos pasajes no deslucen en lo más mínimo su impresionante actuación).

En resumen, una joya discográfica, hoy por hoy el *Anillo* del siglo. Ni por cantantes ni por dirección musical se puede encontrar hoy algo siquiera parecido (a no ser las versiones del propio Knappensbusch de 1957 y 1958, éstas con sonido inferior y en algunos casos con lagunas vocales que aquí no existen). Dado que la toma de sonido es excelente, la presente publicación atrasa con todo, a pesar de otras interpretaciones de indudable interés, como la de Clemens Krauss, de destacables lirismo y belleza tímbrica; las dos de Furtwängler, de intensas concepciones dramático-filosóficas; o la de algunas grabaciones ejemplares en estudio, como la famosa de Solti en Decca. De cualquier forma, imprescindible. No la deje pasar.

Enrique Pérez Adrián

EL CLASICISMO DE COUPERIN

La música para clave de François Couperin vino históricamente a elevar hasta categorías artísticas antes no conocidas un género establecido en Francia por Le Roux o Marchand. Las piezas agrupadas en los 27 órdenes contienen no sólo música de danza sino páginas tanto conceptuales como descriptivas. Mundos poéticos autosuficientes, agrupados por razones estructurales, tonales o de construcción sobre ritmos de danza, de los que los títulos, más bien enigmáticos, simples sugerencias, no nos dan pauta alguna. Las obras fluctúan entre la grandeza y las maneras suaves de las pinceladas rococó.

Christophe Rousset, uno de los jóvenes leones del clave francés, ha grabado este legado extraordinario para el mismo sello que Kenneth Gilbert, la otra opción completa disponible. En líneas generales, Rousset sobrepasa a Gilbert en capacidad expresiva e incluso en virtuosismo, constituyéndose su lectura integral en la grabación moderna que se actualiza como la primera posibilidad estética y técnica en este repertorio.

Rousset cuenta con un sonido sensorial, que recoge fielmente los varios claves que utiliza. Como es consustancial a un clavecinista de su formación, el estilo francés aparece asegurado en los puntos fundamentales: la ornamentación, la desigualdad de los ritmos cuando procede, la libertad improvisatoria de los preludios. El primero de esta clase de *El arte de tocar el clave* evidencia su funcionalidad para poner al instrumento y al propio ejecutante en condiciones de tocar lo que sigue. Pero no sólo a esta dimensión, que podríamos denominar estilística, atiende el intérprete, sino que el factor poético de las piezas es igualmente desplegado. Se nos da el lado de retratos imaginarios, de pinturas de caracteres de tantas de ellas, mediante una comprensión febril y urgente del ambiente cultural del siglo XVIII.

COUPERIN: *La obra para clave*. **Christophe Rousset, clave. Con Blandine Rannou, segundo clave; Kaori Uemura, viola da gamba. 11 CD HARMONIA MUNDI HMX 2901442.52. DDD. 785'40". Grabaciones: 1992-4. Productor: Martin Sauer. Ingeniero: Michel Pierre. + CD gratis: COUPERIN: *Obras para 2 claves*. **Christophe Rousset, William Christie, claves. HARMONIA MUNDI HMX 901269. DDD. 55'17". Grabación: VIII/1987. Productor: Alain Duchemin. Ingeniero: Jean-François Pontefract.****

Lirismo, desde luego, como en *La Garnier* o en la interioridad de *La Babiche*, que puede llegar al canto a la manera de un aria en *La Mística*, pero no menos una recreación precisa de los aspectos formales, de lo que es un ejemplo elocuente *La Favorite*. Si las cuestiones de dificultad técnica son resueltas con una facilidad (aparente) casi retadora, muchas otras piezas, tal como son grabadas por Rousset, vienen a confirmar la madurez que como intérprete ha alcanzado el clavecinista. Son éstos momentos más íntimos y reflexivos, como los números que conforman el

comienzo del Orden IV, que entran inmediatamente en marcado contraste con las músicas de grandiosidad más exterior, como *La Bandoline* del Orden V.

Una movilidad continua define los Ordenes VI y VII, en tanto que el Orden VIII se transforma en manos de Rousset en algo

más rapsódico. Esa variedad que distingue cada pieza de todas las demás es algo totalmente conseguido por el clavecinista. Se desenvuelven, en este sentido, todas las posibilidades de color que ofrece la tecla antigua, pero asimismo el clave puede emular metafóricamente a la orquesta, como en el cuadro guerrero de *La Triumfante*. En otros instantes, se rememora el mundo de la danza popular —escenas de los *Fastos de la gran y antigua menestrala*— o el músico se lanza a un torbellino vertiginoso (*Les humbles*).

En el Orden XIII, se produce la mayor proximidad con el universo de la pintura, con las fugaces apariciones de máscaras y dominós, con el juego cambiante de sus colores. Son ráfagas poéticas o retratos ilusorios que Rousset traza con finura y plasticidad.

El antiformalismo de la música de Couperin surge en toda su potencia creadora a lo largo de todos los órdenes, pero es aún más patente en los XV y XVI.

Rousset graba también piezas que requieren un segundo clave, cuenta para ello con la colaboración de Blandine Rannou, y las páginas atípicas que prescriben una viola da gamba obligada, como *La Croûille*, donde interviene Kaori Uemura, de sonoridad algo sorda.

Un CD considerado como obsequio presenta músicas a dos claves, Rousset colabora aquí con William Christie. Ambos están exultantes, muy especialmente en *La apoteosis de Lully*, con efectos dinámicos entre los dos teclados y una presencia sonora que simboliza con éxito la fuerza orquestal.

Enrique Martínez Miura



ESPACIALIDAD, SIMULTANEIDAD, DRAMA

Es conocido el compromiso de Claudio Abbado y otros músicos italianos con la música de su tiempo, por difícil, extraña o chocante que le sea a los públicos habituales. En estos dos CD tenemos ese Abbado que es el mismo, aunque otros, que dirige Mahler o Verdi. Y en ambos casos se trata de música totalmente alejada de cualquier convención, tonalidad o tradición reconocible. Junto a obras ya clásicas de la vanguardia (por decirlo así, en una aparente contradicción en los términos), como *Grupos*, de Stockhausen; junto a la última obra orquestal de Nono, uno de los vanguardistas por excelencia de antaño, aparecen piezas recientes de compositores como György Kurtág, Wolfgang Rihm o Beat Furrer que demuestran que esa vanguardia que algunos tratamos a veces como historia tiene aún vigencia y buena salud.

Gruppen (1955-1957), es una obra ya histórica en sus varias versiones, como hemos adelantado. Es una de las piezas claves que inauguran la *espacialidad* tan cara a la vanguardia de posguerra o a compositores cercanos, desde las experiencias con conjuntos colocados de determinada y enfrentada manera, o bien de instrumentistas y cintas magnéticas. Es esto algo propio de Stockhausen, pero también de Nono (*La fabbrica illuminata*) y, desde luego, del simultaneísta por excelencia, Bernd Alois Zimmermann. Como símbolo que es, *Gruppen* se estrenó bajo la dirección de tres nombres clave de aquella vanguardia: el propio Stockhausen, Boulez y Maderna (Colonia, marzo de 1958); estos dos últimos no son sólo dos grandes compositores de esa generación, sino también dos directores, la cámara como intérprete del último de los cuales se vería troncada por una muerte prematura en 1974, mientras que Boulez es hoy uno de los grandes de la dirección de orquesta. La sugestiva interpretación de Goldman, Abbado y Creed pertenece a un concierto en vivo.

Dos obras del húngaro György Kurtág (1926), excelente compositor de tardío reconocimiento, enmarcan la pieza del maestro Stockhausen. *Lápida para Stephan* (1989), poco más de nueve minutos, es también obra para conjunto dividido; dedicada a Stephan Stein, la orquesta es muy especial; una guitarra solista, percusión de todo tipo, teclados, pitos de árbitro de fútbol, sirenas, maderas, metales, cuerda grave. Se trata de un auténtico Requiem que se diría en busca del extrañamiento de los elementos lúgubres, aunque no huye de ellos, sino que los transforma. El resultado sonoro es de una originalidad que conmueve y suspende.

En *Stele* (1994), un registro también en vivo, Kurtág utiliza una orquesta tradicional, aunque con cuatro tubas wagnerianas, piano de cola, piano vertical, címbalo, celesta, vibráfono y marimba. De nuevo es un Requiem, una «Estela» funeraria que dura doce minutos y medio. Compuesta de tres movimientos, el Adagio inicial crea una atmósfera desolada, espectral incluso; sigue un Lamentoso-disperato, con moto; al principio

con un bordonero que recuerda, para conjunto, los procedimientos corales de Ligeti en el *Requiem*, con varias culminaciones sonoras en fortísimo, no siempre explícitamente motivadas. El Molto sostenuto final, el más «amplio» de los tres movimientos, podría parecer fruto de procedimientos *minimal*, pero es algo más complejo; en efecto, como señala Griffiths, hay aquí una evocación del «lago de lágrimas» del Barbazul de Bartók; es un regreso de la atmósfera desolada, con una estructura tripartita clásica (ABA) en cuyo centro tiene lugar un episodio en «nocturno»; la estructura se cierra con el retorno del clima bartókiano, consiguiéndose un efecto conmovedor a partir de unos medios autolimitadísimos.

El segundo CD, de la serie Wien Modern II, protagonizada por Abbado, lleva por título genérico *Homenaje a Andrei Tarkovski*. El cineasta ruso había colaborado con Abbado en 1983, tres años antes de su muerte, en la puesta en escena de un *Boris* en el Covent Garden. El propio Abbado había elegido a Tarkovski, del que le había impresionado la imaginería de su film *Andrej Rublev*. Parte el disco de una obra de Nono (1924-1990), dedicada precisamente a Tarkovski. El título machadiano, en español, lo vio escrito Nono en una pared de cierto claustro toledano: «Caminantes, no hay caminos, hay que caminar...» Obra espacial (de nuevo), con siete grupos instrumentales alrededor del público, propone mixturas y perspectivas sonoras que, lógicamente, se matizan a la baja en una grabación stereo, aunque sea de la calidad artística que ofrece Abbado con el Webern.

también una propuesta espacial donde tienen singular importancia las acumulaciones rítmicas y de intensidades dramáticas abstractas. No se trata de una pieza concertante, sino más bien de una arriesgada apuesta de enfrentamientos sonoros que se dan al margen de lo que podría esperarse de los solistas y los cuatro conjuntos.

La obra del alemán Wolfgang Rihm (1952) *hildos/weglos* (sin imágenes, sin caminos), para soprano, siete voces femeninas y orquesta, está dedicada a los fallecidos Nono y Tarkovski; el propio título indica ya la ausencia de cualquier referencia dramática ajena: como en el caso de Furrer, se trata de un dramatismo blanco, abstracto, ideal, pero no por ello menos actuante. El homenaje a Nono, puede deducirse de esto, es explícito en lo espiritual. De nuevo estamos ante una orquesta dividida en grupos; en este caso, tan sólo cuarenta músicos, que se dividen en tres secciones; su relación eventual, en momentos determinados cuando ya está avanzado el discurso, con la solista y las siete sopranos que cumplen cometido más o menos coral, lleva a episodios contrapuntísticos de especial efecto y al reforzamiento de las tres secciones por una cuarta. La espacialidad es, pues, elemento fundamental de nuevo.

Ese enorme músico que es Abbado, con una orquesta de posín, como Berlín, un conjunto especializado, como el Webern; más el Coro Schoenberg y un puñado de excelentes solistas; consigue de nuevo dos discos espléndidos de música de nuestro tiempo. Que es, también, espacialidad suya.

La obra beckettiana de Kurtág puede resultar sobrecogedora a cambio de conocer su punto de partida: este *op. 30b* se corresponde con un *30a*, que era para voz y piano (preferiblemente vertical); está destinada a la actriz húngara Ildikó Monyók, con texto de *Comment dire*, de Beckett (*What is the word*, en la versión inglesa), un texto que se diría arrancado a la afasia, como sugiere Paolo Petazzi en las notas del disco. Monyók había perdido la voz en un accidente; el doloroso reaprendizaje es lo que evoca dramática, emotivamente la obra de Kurtág, para actriz (la propia Monyók), soprano y grupo vocal femenino, con halbu-

ceos, gemidos, gritos, onomatopeyas, en el retrato de un camino lleno de sufrimientos. Una propuesta, desde luego, dentro de la más típica y arriesgada vanguardia.

Face de la chateur, del británico Beat Furrer (1954), para flauta, clarinete, piano y orquesta dividida en cuatro grupos, a la manera de Stockhausen y Nono, es

una propuesta espacial donde tienen singular importancia las acumulaciones rítmicas y de intensidades dramáticas abstractas. No se trata de una pieza concertante, sino más bien de una arriesgada apuesta de enfrentamientos sonoros que se dan al margen de lo que podría esperarse de los solistas y los cuatro conjuntos.

que también es Abbado, con una orquesta de posín, como Berlín, un conjunto especializado, como el Webern; más el Coro Schoenberg y un puñado de excelentes solistas; consigue de nuevo dos discos espléndidos de música de nuestro tiempo. Que es, también, espacialidad suya.



KURTÁG: *Grabstein für Stephan op. 15c. Stele op. 33.* **STOCKHAUSEN:** *Gruppen para tres orquestas.* **Jürgen Ruck,** guitarra. **Orquesta Filarmónica de Berlín.** Director: **Claudio Abbado.** Con **Friedrich Goldman** y **Marcus Creed** en *Gruppen*. **DEUTSCHE GRAMMOPHON 447 761-2, DDD, 9'17", 12'33", 22'20".** Grabación: **Berlín, XII/1994.** Productores: **Arend Prohmann, Christopher Alder.** Ingeniero: **Gernot von Schultendorff.**

NONO: *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovski.* **KURTÁG:** *Samuel Beckett - What is the World.* **FURRER:** *Face de la chateur.* **RIHM:** *hildos/weglos.* **Ildikó Monyók,** recitación; **Annet Zaire,** soprano; **Wissam Boustany,** flauta; **Ernesto Molinari,** clarinete; **Thomas Larcher,** piano. **Coro Arnold Schoenberg, Ensemble Anton Webern.** Director: **Claudio Abbado.** **DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 840-2.**

Temporada 1996/1997

Conciertos de Abono Invierno 97

Abono 1

10 de enero de 1997.
viernes, 20.15 horas

Hakan

Hardenberger, trompeta
ORQUESTA DE VALÈNCIA
FRANCISCO FERRAZS, director
Javier Costa Güiza: "Goverments"
Ludwig Mozart: Concierto para
trompeta y orquesta en re mayor
Henri Tansman: Concierto para trompeta
y orquesta, Arthur Honegger: Sinfonía
n.º 5 "1876-86"
(*) Estreno absoluto

Abono 2

12 de enero de 1997.
domingo, 20.30 horas

**ORCHESTRA
FILARMONICA
DELLA SCALA**
RICCARDO MUTI, director

Ludwig van Beethoven: Sinfonía n.º 7 en la mayor, op. 92.
Mozart: Misericordia: Cuadro de
una exposición

Abono 3

14 de enero de 1997.
martes, 20.15 horas

PIETRI MULLAJANS, cello
GIJDO LARGOCH, violonchelo
**ORQUESTA BARROCA
DE FRIBURGO**

ROY GOODMAN, director
Joseph Haydn: In Windsor Castle
(obertura); Wolfgang Amadeus
Mozart: Adagio y Fuga en do menor,
KV 546; Joseph Haydn: Sinfonía n.º 6
en re mayor para violín, violonchelo
y conjunto "Le Mare";
Wolfgang Amadeus Mozart:
Sinfonía n.º 41 en do mayor, KV 551
"Júpiter"

Abono 4

17 de enero de 1997.
viernes, 20.15 horas

**FREDERICA
VON STADE**, mezzo soprano
CORO DE VALÈNCIA
ORQUESTA DE VALÈNCIA
GLAUCINDIA NOZEMA, director

Cláudio Debussy: Nocturne
(Tríptico sinfónico); Maurice Ravel:
Shéhérazade (Tres poemas para
coro y orquesta sobre textos de
François Kluge); Hector Berlioz:
Nuits d'été; Bizet: Arlesienne;
Johannes Brahms: "Abel que meo vocem tenui herosus";
Jacques Offenbach: Orpheus aux enfers
(obertura); La Grande Duchesse
de gerónimo

Abono 5

20 de enero de 1997.
miércoles, 20.15 horas

Emmanuel Ax, piano
**LONDON PHILHARMONIC
ORCHESTRA**
Mariss Jansons, director
Ludwig van Beethoven: Egmont, op. 84
(obertura); Concierto para piano n.º 3
en do menor, op. 37; Johannes Brahms:
Sinfonía n.º 2 en re mayor, op. 73

31 de enero de 1997.
viernes, 20.15 horas

ORQUESTA DE VALÈNCIA
García Navarro, director
Richard Wagner: Los maestros cantores
de Bayona; Alberto Ginastera:
Suite del ballet Estancia, op. 8a.
Hector Berlioz: Sinfonía fantástica.
Concierto extraordinario a beneficio
de Música Unida

Abono 6

1 de febrero de 1997.
viernes, 20.30 horas

LUCY POVEDA, soprano
CARLOS MARINO, baritono
Orquesta Nacional de Cuba
Bernardo Adam Ferrero, director
Obra de: F. Guerrero, G. Berg, E. Lechner,
K. Chapi, F. Alonso Torcha, P. Soriano

Abono 7

5 de febrero de 1997.
miércoles, 20.15 horas

ERAS BORRERS, soprano
LOS ANGELES PHILHARMONIC
ESA-PEKKA SALONEN, director
Béla Bartók: Música para cuerda, percusión
y celesta Sz. 106; Gustav Mahler: Sinfonía
n.º 4 en sol mayor

Abono 8

7 de febrero de 1997.
viernes, 20.15 horas

ORQUESTA DE VALÈNCIA
Gianluigi Gelmetti, director
Sergio Bertoldi: Pasticciaglia
Niccolò Casagliani: Invenio in ire
Gianluigi Gelmetti: Allegro; Johannes Brahms:
Sinfonía n.º 4 en mi menor, op. 98

Abono 9

13 de febrero de 1997.
viernes, 20.15 horas

**SVERIGES RADIOS
SYMPHONORKESTER**
Ergen Sveltanov, director
Hugo Affre: "En Valtergardsvägen" Una
leyenda de los arquitectos, para orquesta
op. 20; Cláudio Debussy: El Mar: Tres breves
sinfonías; Alexander Borodin: Sinfonía
n.º 2 en re menor "Epica"

Abono 10

14 de febrero de 1997.
viernes, 20.15 horas

Masao Kawasaki, viola
ORQUESTA DE VALÈNCIA
ENRIQUE GARCÍA
ASENSIO, director
José Moreno Gato: Tres piezas para
pequeña orquesta de Cámara
William Walton: Concierto para viola
y orquesta; Rudolf Hülfer:
La madrugada del panadero
García Chávez: Sinfonía n.º 2
"Sinfonía India"

Abono 11

21 de febrero de 1997.
viernes, 20.15 horas

ORQUESTA DE VALÈNCIA
SALVATORE
ACCARDO, viola y director
Ludwig van Beethoven: Dos romanzas
para violín y orquesta; Wolfgang
Amadeus Mozart: Concierto para
violín y orquesta n.º 3 en sol mayor,
KV 226; Franz Schubert: Sinfonía n.º 6
en do mayor, D. 944

Abono 12

28 de febrero de 1997.
viernes, 20.15 horas

David Geringas, violonchelo
ORQUESTA DE VALÈNCIA
MANUEL GALDUF, director
Antonio Tárrega: El lago encantado,
poema sinfónico, op. 62.
Dmitri Shostakovich: Concierto para
violonchelo y orquesta n.º 2 en sol mayor,
op. 126; Béla Bartók: Concierto para
orquesta, Sz. 116

Abono 13

1 de marzo de 1997.
viernes, 20.30 horas

BORODIN QUARTET
**LONDON PHILHARMONIC
ORCHESTRA**
Paavo Berglund, director
Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonía
n.º 35 en re mayor, KV 504 "Praga";
Roberto Martiní: Concierto para
cuarteto de cuerdas y orquesta,
Antonio Devoto: Sinfonía n.º 7
en re mayor, op. 30, B.144

Abono 14

5 de marzo de 1997.
miércoles, 20.15 horas

Concerts des Nations
JORDI SAVALL, director
Georg Friedrich Händel: Música
acústica HMV 548; Música para
los Reales Paños de Arficles
HMV 351

Abono 15

6 de marzo de 1997.
viernes, 20.15 horas

The King's Consort
ROBERT KING, director
Georg Friedrich Händel:
Acis y Galatea, HWV 99

Abono 16

7 de marzo de 1997.
viernes, 20.15 horas

Frank Peter Zimmermann, violín
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Jan Latham-Koenig, director
Pop-Liga: "Vol" (Camerata Sinfónica);
György Ligeti: Concierto para violín y
orquesta; Zoltán Kodály: Hary János
op. 15 (Suite de concierto de la ópera
húngara)
(*) Estreno absoluto. Obra encargada
de la Generalitat Valenciana
(**) Estreno en España

Abono 17

12 de marzo de 1997.
miércoles, 20.15 horas

**ORCHESTRA OF THE AGE
OF ENLIGHTENMENT**
FRANS BRÜGGEN, director
Obra de: J. Haydn y W.A. Mozart

Abono 18

14 de marzo de 1997.
viernes, 20.15 horas

PATRICK GALLOIX, flauta
ORQUESTA DE VALÈNCIA
PETER MAAG, director
Ferdinand Litz: Orpheus, S. 99 (poema
sinfónico); Wolfgang Amadeus Mozart:
Concierto para flauta y orquesta en sol
mayor, KV 313; Felix Mendelssohn-
Bartholdy: Sinfonía n.º 3 en la menor,
op. 56 "Escocesa"

PALAU DE LA MÚSICA

Passeo de la Alameda, 30
46023 Valencia
Teléfono 337 50 20
Fax 337 09 80
Venta Telefónica
de entradas 337 32 12
INTERNET:
<http://www.musica.es/palau/>



30 AÑOS SIN SCHERCHEN

Hermann Scherchen fue uno de los directores-músicos más inquietos y aventureros de este siglo; una personalidad discutible y polémica, pero atractiva y de una riqueza fuera de duda, a la que esta revista dedicó un dossier allá por junio de 1991, con motivo del centenario de su nacimiento en Berlín. Dos sellos discográficos parecen haberse puesto de acuerdo para rendir homenaje a este «celebre desconocido» cuando se han cumplido los primeros treinta años de su desaparición.

Tahra

Esta compañía ofrece, reprocesadas con exquisito cuidado, como es su costumbre, una serie de antiguas incisiones, algunas de carácter netamente histórico, debidas a este auténtico cascarrubias de la dirección orquestal. Son lo mejor de esta entrega masiva, un buen presente navideño para oídos curtidos y amantes del riesgo. Por su significación cabe citar en primer lugar la caja que contiene la primera grabación mundial del tríptico *L'Orfeide* de Gian Francesco Malipiero, estrenado en Düsseldorf en 1925. Las tres obras de que consta, *La muerte de las máscaras*, *Siete canciones (o expresiones dramáticas)* y *Orfeo*, son una suerte de estilización simbolista de reminiscencias clásicas, románticas y surrealistas; una especie de compendio antiverista, desnudo y colorista, sencillo y puro que nos trae una suma sintetizada de ecos monteverdianos, ravelianos y stravinskianos —y en algunos casos orffianos— organizados magistralmente, con esa elocuencia ajena al énfasis en la que era tan hábil el compositor. Una obra espléndida que encajaba a la perfección con los gustos, los modos y las inquietudes de Scherchen, que acometió con extraordinario entusiasmo esta reposición florentina en junio de 1966, que es la que recogen los dos compactos. La toma pertenece a la primera —y finalmente única— representación de las tres previstas en aquel Mayo Florentino, la del 7 de junio. El director, que se había sentido enfermo durante la función, hubo de guardar reposo las jornadas subsiguientes en espera de una recuperación que no llegó al sobrevenirle una crisis cardíaca el día 12 del mismo mes. Scherchen murió así, como quien dice, al pie del cañón. No podía ser de otro modo en un luchador de su estirpe que nos brinda en este testamento su verdadera medida artística en una obra que convenía a su estilo depurado, objetivo, ajeno a cualquier tipo de retórica. La claridad a veces inclemente e incisiva de su batuta brilla aquí con una nitidez, una urgencia y una perentoriedad absolutas. Justo lo que necesita la singular partitura. El sonido es además muy bueno y los solistas vocales son apropiados. La orquesta del Mayo Musical se supera a sí misma.



El otro álbum Tahra es muy variado. El documento más importante de los que alberga es sin duda la escena del *Becerro de oro* del *Moisés* y *Aarón* de Schönberg, ya que aparece en su primera interpretación mundial ocurrida en Darmstadt el 2 de julio de 1951. El sonido, aquí un tanto problemático, permite no obstante, percibir la sobenania y agresiva exposición de Scherchen, que hace milagros con una orquesta y un coro tan sólo discretos. La complejísima textura contrapuntística y la implacable rítmica están minuciosamente respetadas. Al lado de este inapreciable documento hay otras muy interesantes propuestas de este algo marginal y *sui generis* hijo de la tradición germana, de este extraño y agarrado francotirador. En el mismo disco se sitúa una violenta y descarnada versión de

la *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartók. Admirable el salvajismo concentrado logrado en el climax del Adagio. Reseñables también la lúcida y luminosa interpretación de la *Sinfonía de cámara op. 9* de Schönberg (una visión interiorizada y por ello apasionada, como quería el autor) y otra demoledora de la impresionante —disonante y esquinada como las mejores partituras de Bartók— *Sinfonía n.º 1* de Krenek —condiscípulo de Scherchen en el aula de Schreker—, que se codea con una rigurosa y transparente, de un objetivismo no reñido con un cierto toque expresionista, *Ofrenda musical* de Bach. Resaltable también la presencia de una rareza como la de la anodina *Sinfonía n.º 1* de Kalinnikov. Y curiosos los testimonios beethovenianos: sendos ensayos generales de las *Sinfonías n.º 8 y n.º 9*, que nos muestran en su salsa a Scherchen, hablando y górrando en un italiano muy peculiar tráfado de interjecciones en alemán. Trabajaba de prisa, a impulsos, y corría mucho sobre el propio curso de la música, marcando con golpes de batuta o de manos o con la voz los aspectos agógicos. Y siempre un lema: nada de pasión. A veces, como en la *Octava* y el principio de la *Novena*, los *tempi* son de locos, de una vertiginosidad inclemente, que no dejaba posibilidades de que las notas pudieran reproducirse con claridad. Los dos álbumes de Tahra vienen acompañados de folletos con amplio despliegue literario y gráfico.

HERMANN SCHERCHEN. Director. Homenaje. Vol. I. Obras de Bach, Beethoven, Schönberg, Krenek, Berlioz, Verdi, Prokofiev, Verdi, Kalinnikov, Bartók. Orquestas diversas dirigidas por Scherchen. 5 CD TAHRA 185-189. Grabaciones: 1950-1965.

MALIPIERO: *L'Orfeide*. Alvino Misciano, Giorgio Giorgetti, Magda Olivero, Mario Carlin, Renato Capecchi, Paolo Pedani, Giovanna Papi. 2 CD TAHRA 190-191. AAD. 106'54" (incluye entrevistas a la soprano Magda Olivero y al director de escena Gianfranco de Bosio). Grabación: Florencia, VI/1966.

MOZART: *Requiem*. Sena Jurinac, Lucretia West, Hans Loeffler, Frederick Guthrie. Coro Académico de Viena. Orquesta de la Opera Estatal de Viena. MILLENIUM 80083. ADD. 62'49". Grabación: Viena, VI/1958. Reprocesamiento: Jürgen Klimmeck.

MAHLER: *Sinfonía n.º 5*. Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director: Hermann Scherchen. MILLENIUM 80081. ADD/Mono. 67'27". Grabación: Viena, VII/1953. Reprocesamiento: Toni Fielder.

MAHLER: *Sinfonía n.º 7*. Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director: Hermann Scherchen. MILLENIUM 80082. ADD Mono. 78'02". Grabación:

Viena, VII/1953. Reprocesamiento: Toni Fielder.

BEETHOVEN: *Sinfonías n.º 6 y n.º 8*. Orquestas de la Opera Estatal de Viena y Royal Philharmonic de Londres. Director: Hermann Scherchen. MILLENIUM 80077. ADD. 57'35". Grabaciones: Viena, X/1958 (n.º 6), Londres, IX/1954 (n.º 8). Reprocesamiento: Toni Fielder.

HAENDEL: *12 Concerti grossi op. 6*. English Baroque Orchestra. Director: Hermann Scherchen. 3 CD MILLENIUM 80078/80123/80131. ADD/Mono. 51'45", 69'30", 65'41". Grabación: Londres, IX/1954. Reprocesamiento: Marcus Herzog.

HAENDEL: *Música acuática*. TORELLI: *Concierto para trompeta y orquesta en re mayor*. VIVALDI: *Concierto para dos trompetas y orquesta en do mayor*. Orquesta de la Opera Estatal de Viena. Director: Hermann Scherchen. MILLENIUM 80080. ADD. 64'22". Grabación: Viena, XI/1960. Reprocesamiento: Jürgen Klimmeck.

GEMINIANI: *6 Concerti grossi op. 3*. English Baroque Orchestra. Director: Hermann Scherchen. MILLENIUM 80079. ADD/Mono. 55'29". Grabación: Londres, IX/1954. Reprocesamiento: Marcus Herzog.

Millenium

Lo mejor de los ocho discos MCA -casi todos provenientes de matrices Westminster- son las dos *Sinfonías* de Mahler y el *Requiem* de Mozart. Aquellas llevan incrustado ese peculiar fraseo al ácido prúscico del director berlinés, que nos proporciona una imagen viva, incisiva y pujante de esta música, que se nos ofrece plena de vigor y de una energía propia de unas lecturas realizadas con escalpelo. *Tempi* vivos, incluso acelerados, pero no atropellados. Scherchen era un auténtico especialista en obras como éstas, que interpretaba con la furia de un poseso pero sin perder nunca el norte de la claridad de acentos -siempre cortantes- y de timbres -usualmente bien combinados-. Era en ciertos aspectos el negativo de Horenstein, mucho más romántico, aunque ambos estaban unidos por su cruda imaginación expresionista; en lo que podían coincidir con Rosbaud, más próximo a Scherchen por su adustez y vigor rítmico. El oratorio mozartiano se nos brinda, en su tradicional versión Süßmayr, con una lógica expositiva de cañón, con una elección de *tempi* que se diría prudente dentro de su variedad. Ausente la dimensión religiosa, que nos ganaba en la por otro lado austera versión salzburguesa de Walter en Orfeo, nos queda aquí una amplitud sinfónico-coral casi majestuosa no reñida con el acento seco (*Rex tremendae*) y el impulso y la claridad de voces. A la cabeza de unos aceptables solistas figura la magnífica Jurinac.

Las urgencias de la batuta reaparecen en la *Pastoral* beethoveniana. En ella suena, y bastante bien, la Orquesta de la Ópera Estatal de Viena, uno de los instrumentos que más colaboró con el director, que aquí vuelve por sus fueros de *Don Prásas*. No está exenta sin embargo de un encanto nada muelle esta recreación un tanto áspera y apremiante en la que todo se escucha con nitidez. Como era su costumbre, Scherchen se merienda las repeticiones de primero y tercer movimientos -así lo hizo en el Festival de Granada de 1965-. La *Octava* del sordo de Bonn, menos presurosa que la que haría luego en Lucerna y de cuyo ensayo se habla más arriba, es en este caso recreada de manera muy satisfactoria y elocuente.

Junto a estos CD se sitúan los dedicados al barroco. En ellos tiene protagonismo Händel, con la serie de los *12 Concerti grossi* de la *op. 6*. La aproximación de la batuta es ahistoriada pero no deja de tener interés a pesar de que se han dicho después de él, en el terreno de la autenticidad, cosas muy distintas. Esa energía en ocasiones demoleadora que animaba su discurso está aquí presente para dar vida a estas páginas concertantes en las que no está ausente la elegancia del fraseo. El sonido es algo metálico y agresivo y los graves -los de la llamada Orquesta Barroca inglesa- suntuosos. Lo mismo cabría decir de los *Concerti grossi op. 3* de Geminiani, de la *Música acústica* del autor de *El Mesías* y de los *Concertos* para trompeta de Torelli y de dos trompetas de Vivaldi, donde interviene la Orquesta de la Ópera de Viena.

Arturo Reverter

TESTAMENTOS HISTÓRICOS

Dentro de la impagable recuperación de viejos fondos EMI que Testament viene proponiéndonos nos encontramos con una entrega de altísima calidad general. Empecemos por un disco absolutamente prodigioso, el que protagoniza Elisabeth Grümmer, esa maravillosa Elsa y Elisabeth wagnerianas que aquí se muestra como *liederista* excepcional. La voz es muy hermosa, el estilo insuperable, la flexibilidad para pasar de lo pimpante a lo trágico se sostiene en lo que se adivina como un estudio a fondo de las necesidades de cada pieza. Aquí son Schubert y Brahms los autores escogidos en el terreno del lied y todo es destacable. Parece imposible cantar mejor una de las canciones más bellas de Schubert, *Wiegenlied*, dicha por la Grümmer con una emoción que probablemente no encontraríamos en ninguna otra versión. Su *Die Forelle* es igualmente espléndida, con una variedad de acentos que hace de la tan conocida canción algo nunca escuchado. La gravedad brahmiana es igualmente traducida de manera admirable, como los dos fragmentos del *Peer Gynt* de Grieg o del *Otelo* verdiano -en alemán-, de una emoción y una calidez sin paralelo. Qué grandísima cantante. El acompañamiento de Gerald Moore es simplemente perfecto. En Grieg la orquesta está dirigida por Hugo Diez y en Verdi -con apariciones complementarias de Rudolf Schock y Sieglinde Wagner- por Richard Kraus. Un tesoro.

Igualmente excepcional es el recital -inedito hasta hoy en disco, descubierta por Malcolm Walker en los archivos de EMI- que Arturo Benedetti Michelangeli dió el 4 de marzo de 1957 en el Royal Festival Hall londinense. Como dice Bryce Morrison en sus notas, para el gran pianista italiano técnica y musicalidad eran una sola cosa, y en el momento del concierto, añadiríamos nosotros, la inmediatez del instante

se convertía en mármol esculpido para la eternidad. La lección es absoluta. En los dos *Carnavales* schumannianos -*Op. 26* y *Op. 9*- el estilo se impone desde la asunción plena de la duplicidad bifronte del autor, de su comprensión clarísima de la dialéctica entre Florestán y Eusebio. La unidad es absoluta, pero la suma viene de la grandeza conceptual de cada parte. Las cuatro imágenes de Debussy están dichas con una transparencia sostenida en un equilibrio que roza el milagro y rodeadas de un aura especialísima. En las obras de Chopin, Benedetti Michelangeli dicta la lección de la elegancia, de la nobleza, de esa total ausencia de afectación que para algunos en tiempos pareció frialdad. En la *Fantasia en fa menor* hace del *Lento sostenuto* -con una articulación casi bachiana- el eje sobre el que

gravita una obra a la que sabe otorgar el sentido cíclico que le conviene. En la *Balada n.º 1* el rubato es inteligente y expresivo. Qué modo de llegar tras la introducción *Lento* al *Moderato* o de cantar el tema central. El recital se completa con dos *encores*, la *Canción de la Canción y danza n.º 6* de Mompou y el *Vals mi bemol mayor, pistino* de Chopin dichos como puede imaginarse, y con media hora de ensayo del maestro que es otra grandísima lección.

Walter Giesecking es el protagonista de dos estupendas versiones de los quintetos para piano y viento de Mozart y Beethoven con los entonces primeros solistas de viento de la Philharmonia londinense: Sutcliffe, Walton, Brain y James, un lujo de los que se dan una vez en la vida. Pero lo mejor de este disco me ha parecido la versión de los dichos con la orquesta que los acogía y Herbert von Karajan de la *Sinfonía concertante K297b* de Mozart. No cabe más cuidadoso planteamiento ni resolución más emocionante que los ofrecidos en esta lectura de referencia. El concepto puede ser demasiado romántico, pero la intensidad de esta música la hace proclive a ese cierto exceso que cuando está planteado con tal inteligencia no sólo no molesta sino parece pertinente. Qué diferencia con el Mozart del Karajan posterior.

En 1958 era Dimitri Shostakovich testigo en París de la grabación de su *Sinfonía n.º 11* por André Cluytens y la Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa. El gran director belga hace una lectura bien intencionada, cuidadosa, que procura ser suficientemente narrativa y dar a lo que tiene de transcripción de episodios su necesaria progresión dramática. Pero le falta el punto necesario de compromiso, la amplitud de miras de las grandes versiones, de Rozhdestvenski a Kondrashin (Olympia, Melodya) y, desde luego, queda lejos de la referencia absoluta de Stokowski (EMI).

En 1958 era Dimitri Shostakovich testigo en París de la grabación de su *Sinfonía n.º 11* por André Cluytens y la Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa. El gran director belga hace una lectura bien intencionada, cuidadosa, que procura ser suficientemente narrativa y dar a lo que tiene de transcripción de episodios su necesaria progresión dramática. Pero le falta el punto necesario de compromiso, la amplitud de miras de las grandes versiones, de Rozhdestvenski a Kondrashin (Olympia, Melodya) y, desde luego, queda lejos de la referencia absoluta de Stokowski (EMI).

Luis Suñén



ELISABETH GRÜMMER. Soprano. Obras de Schubert, Brahms, Grieg y Verdi. Gerald Moore, piano. TESTAMENT 1086. ADD. Estéreo y mono. 78/34". Grabaciones: 1953-1958.

ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI. Pianista. Obras de Schumann, Debussy, Chopin y Mompou. 2 CD TESTAMENT 2088. ADD mono. 130/11". Grabación en concierto: 1957.

MOZART: *Quinteto K. 452. Sinfonía concertante K297b.* **BEETHOVEN:** *Quinteto Op. 16.* Walter Giesecking, piano. Cuarteto de Viento Philharmonia. Orquesta Philharmonia. Director: Herbert von Karajan. TESTAMENT 1091. ADD mono. 79/40". Grabaciones: 1953 y 1955.

SHOSTAKOVICH: *Sinfonía n.º 11.* Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa. Director: André Cluytens. TESTAMENT 1099. ADD estéreo. 59/50". Grabación: 1958.

EL BRUCKNER ORIGINAL

Me las prometía yo tan felices, en mi comentario titulado *El Bruckner misterioso*, que aparece en este mismo número de SCHERZO, con el esperanzador futuro musicológico del sinfonismo bruckneriano, cuando pocos días después de escribirlo me llegan por medio de mano amiga dos listados discográficos puestos casi al día, que circulan por la red de Internet y me han dejado algo perplejo. Aparte de la indudable utilidad de ambos, aun con las carencias y errores casi consustanciales a tan enmarañada selva, el autor del primero se decide a recomendar sólo una docena de registros, que incluye los nombres de Haendchen (*Tercera*), Janowski (*Cuarta*), López Cobos (*Séptima*) y, ¡ay!, Masor (*Séptima*), y puntualiza: «Las grabaciones por Furtwängler, Knappertsbusch, Klemperer, Häflink y Jochum son consideradas por este recopilador como *sui generis* y por tanto fuera de cualquier valoración». (Toma misperos, que aún están verdes! En cuanto al autor del segundo, más extenso, lo subdivide en un sinnúmero de ediciones –al parecer William Garragan está enmendándoles la plana a Robert Haas y a Leopold Nowak– y así, por ejemplo, presenta este cuadro de la *Segunda Sinfonía*: primera versión editada por Garragan (1872), final parcialmente modificado por Eichhorn, primera edición crítica (1872-73&77), revisión de Bruckner-Herbeck (1877) editada por Nowak, y última revisión de Bruckner (1891-92), publicada por Doblinger y no grabada hasta ahora. Así las cosas, pues, el veteranisimo Eichhorn va a tener que prolongar su vida hasta el segundo bicentenario de la muerte de Bruckner, si quiere llegar a grabar, como es su propósito, todas las ediciones de este corpus sinfónico parthenogénico (acepción zoológica).

Lo que antecede viene a cuento de la reedición espartana, mas a precio sin competencia y asequible al bolsillo de Nadir Madriles, del magnífico ciclo que Inbal grabó entre 1982 y 1992, ofrecido por primera vez en bloque, el cual, además de sus calidades intrínsecas, de las que en seguida se hablará, reúne los siguientes alcances: es el primero grabado con el sistema digital; es todavía el único que comprende todas las *sinfonías* y además incluye uno de los dos finales de la *Novena* concluidos (bueno, digo mal, pues Eichhorn –según el segundo listado de Internet– ha grabado otra versión ulterior que firman los señores Samale y Mazzuca más los señores Phillips y Colurs); fue asimismo el primero, y continúa siendo el único, en contener registros de las versiones originales –*Urfassung*– de las *Sinfonías Tercera, Cuarta y Octava*, en conjunto es todavía el más atento a las primeras versiones; por último, está grabado en la misma sala, la Ópera Vieja de Francfort, y con ingeniería de sonido común a todos los registros.

Naturalmente, ya se ve que algunas de estas características van a decaer con el paso del tiempo, pero siempre permanecerán como definidoras del ciclo. Este gira alrededor de las tres versiones originales antes di-

chas, registradas en la hora inicial de agosto y septiembre de 1982. Un primer bloque de sinfonías, el de las «sinfonías de organista», se extiende desde la llamada *De estudio* hasta la monumental *Quinta*. Así, los tanteos de las obras sin número de catálogo alcanzan una primera forma «acabada», lograda, en la *Sinfonía en do menor* (versión de Linz), que vuelve a potenciarse para llegar a la *Urfassung* de la *Tercera*, monumental ya en esta versión antes que la *Sinfonía en si bemol mayor*, a la que al fin se accede a través de una aún titubeante *Cuarta*. Inbal, que logra excelentes resultados en el primer semibloque, se deja un poco entre las notas y las pausas el misticismo de la *Segunda*, tan próxima a la sublime *Misa en fa menor*, donde, además, el director se muestra «infel» –una canita al aire– a la versión más próxima a la original, pues sigue casi todas las indicaciones de Nowak. Por el contrario, la *Tercera* significa la más cumplida demostración de la claridad de ideas del director, lo que llamaré su propósito, y de su

capacidad de realización; la partitura dedicada a Wagner, plagada de citas de *Tannhäuser*, de *Tristán*, de *La Walkiria* y de *Sigfrido* (canción de la fragua), posee, con sus constantes «cambios de registración», con los atrevidos desarrollos de las exposiciones tritemáticas y con las gigantescas dobles codas, mucho más aliento que las revisiones. Por el contrario, el pulido de la *Romántica* le vino a la obra como anillo al dedo, pues, aunque el Scherzo sustituido tiene gran calidad (bello solo de trompa), lo disperso del discurso y sobre todo la trivialidad del *tempo* y la escritura de parte del movimiento final habrían impedido que la obra ganara la condición de «favorita» de los públicos, que hoy disfruta. Inbal y sus huéspedes la hacen llegar al oyente con seriedad y orden, como

es también el caso de la *Quinta*, si bien la realización de esta última no puede competir con otros documentos sonoros (por ejemplo, los legados por Eugen Jochum).

La *Sexta*, vista acertadamente como obra de transición a las tres grandes «sinfonías de sinfonista», aparece aquí muy bien articulada, tanto que Inbal consigue hacer de «la más descarada» (Bruckner dixit) «la más equilibrada». Sigue ahora la *Séptima*, impecable dentro de la línea «moderna» del

director, mahleriano de pro como es bien sabido, con la curiosidad de una solución ecléctica, al parecer utilizada también sólo por López-Cobos, para el climax del Adagio; no hay pitillos ni triángulo, pero sí el resplandor de los timbales. La versión original de la *Octava* demuestra después, si bien no en la medida que la *Cuarta*, lo acertado de la revisión de 1890; para el bruckneriano que conozca bien las diferencias existentes entre las versiones Haas y Nowak, es ilustrativo ir comprobando la labor de «selección» que realizó Haas para elimi-

nar y conservar algunos pasajes de la partitura primitiva, y para el wagneriano resulta reveladora la triunfal cita del motivo del Grial (la comunidad de creyentes) antes de entrar en la coda del Adagio, escamoteada por Haas en aplicación del principio de distanciamiento de Wagner, que inspiró la Primera Edición Crítica. Finalmente, el registro de la *Novena* «clásica», con sus tres movimientos acabados de mano de Bruckner, señala la culminación del ciclo: gran versión, de sonido acerado y progresivamente tenso hasta alcanzar cimas de clamor casi insoponable en las imprecaciones del Adagio. En cuanto al *finale* concluido por los señores Samale y Mazzuca, me remito a lo que ya expuse en el nº 85 de SCHERZO. En su momento, Inbal lo consideró «experimental» y no quiso que apareciera con su registro de la *Novena*, sino como complemento al de la *Quinta*. A diferencia de la perfección formal de los movimientos precedentes, el bello material temático aparece aquí descuidado y errabundo; pero lo peor es el carácter «ideológico» del mensaje, pues se pretendió demostrar a toda costa que Bruckner es el padre cristiano del Schönberg atonal. Mas no seré yo quien busque aquí motivos para restarle un ápice de su importancia al «Bruckner original» de Inbal y su Orquesta de la Radio de Francfort.



Eliahu Inbal

RAFA MARTÍN

BRUCKNER: Las once sinfonías. Versiones «originales» de las Sinfonías «De estudio», «Cero», Primera, Tercera, Cuarta, Quinta, Sexta, Séptima y Octava. Segunda (versión de 1876). Novena (versión «original» más el *finale* concluido por G. Mazzuca y N. Samale. Orquesta Sinfónica de la Radio de Francfort. Director: Eliahu Inbal. 11 CD TELDEC 0630-14193 a 14203-2. DDD. Grabaciones: 1982 a 1992. Sin comentarios. Precio económico.

Ángel Fernando Mayo

EDICIÓN JUILLIARD

El Cuarteto Juilliard ha sido una de las formaciones de cámara fundamentales en la transformación del estilo interpretativo de este tipo de conjuntos en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Fundado precisamente en 1946, por iniciativa de William Schuman, presidente de la Juilliard School, el grupo se ha mantenido hasta cumplir su medio siglo de existencia, si bien sólo Robert Mann, su primer violín, ha permanecido en su ariel todos estos años. A Mann, desde luego, debe atribuírsele la continuidad de la personalidad sonora del cuarteto, titular de la Juilliard School y la Biblioteca del Congreso de Washington. El estilo del Juilliard ha sido definido como agresivo e impetuoso, especialmente indicado para la música del siglo XX, sobre todo la de compositores norteamericanos, varios de los cuales, como Carter, Schuman o Piston, han visto estrenadas sus obras gracias a la actividad del grupo.

La edición conmemorativa de estos cincuenta años presenta en su primera entrega un aspecto marcadamente misceláneo, no sólo por la coexistencia de autores de distintas épocas en un mismo disco, sino por la distancia temporal entre las tomas, que ayuda a trazar de manera vivida la historia del Cuarteto Juilliard.

El volumen primero se centra en tres de los cuartetos de Bartók, con grabaciones que van de 1949 a 1981; la toma más vieja padece una fritura soportable. Los Juilliard se muestran aquí como activos defensores de la música contemporánea, logrando una alucinada lectura del *Cuarto*, sonoridades de amplio espectro -*glissandi pizzicati*- en el *Tercero*, obra que sitúan en el límite por la brutalidad de los ataques y la sensación insostenible de urgencia. El *Sexto* es incluso más dramático, desde el inicio fantasmal de su andadura (primer Mesto), el rictus casi siniestro de la Burlasca y el descenso hacia la nada del Mesto final.

El segundo CD ofrece dos músicas en estado fragmentario, el movimiento lento del *Cuarteto op. 76, n.º 5* de Haydn, dicho de modo algo brumoso, y los cuatro primeros Contrapuntos de *El arte de la fuga* de Bach en lo que es un ejemplo insuficiente del acercamiento severísimo del Juilliard a esta cumbre bachiana. Como prueba del interés constante del cuarteto por la modernidad constante de las obras de Beethoven en la especialidad se editan los *Op. 59, n.º 3* y *Op. 135*. El último de los Razumovsky viene traducido con nerviosismo, amargura (tiempo lento) y un virtuosismo tajante en la fuga. La sonoridad es algo acerada. En la obra que cierra el ciclo beethoveniano, los Juilliard enfocan el movimiento perpetuo del Vivace y no dejan de reinventar una expresividad nada meliflua para el Lento. El Finale hace convivir la furia con un elemento de duda.

El volumen n.º 3 contiene un programa más coherente, a base de Mozart y Schubert.



De aquél toca el Juilliard el *Cuarteto de las disonancias* con un sonido leve, un timbre un tanto mate y un sentido de la direccionalidad que se convierte en explosivo en el Finale. La versión del *Cuarteto en sol mayor* de Schubert bascula sobre diversos pilares, como referencia beethoveniana, como antecedente bruckneriano -tratamiento de los trémolos-, un lirismo sometido a control, que

dibujan la aproximación, febril y agitada, como una página visionaria de la música de nuestra centuria.

Obras de Debussy, Haydn y Verdi comparten el CD n.º 4. Óptica juvenil y perfiles marcados trazan el *Cuarteto op. 10* del compositor francés. La composición de Haydn revela a los Juilliard como intérpretes menos interesantes de su música que de la de Mozart por el peso que acaba afectando a este *Op. 50, n.º 6*. El *Cuarteto* de Verdi es una pieza atípica dentro del género que probablemente no explota a fondo los recursos de la escritura para cuatro instrumentos, aunque posea mucho interés, sobre todo en la fuga final. El Juilliard se acerca a la obra desde una perspectiva ornamental, pero no por ello pasajes como el Prestissimo carecen de fuerza.

En el volumen quinto, la selección se aparta del cuarteto de cuerda y brinda una galería de invitados y obras no muy difundidas del repertorio. Con Firkusny, el *Quinteto op. 81* de Dvořák es tal vez uno de los momentos menos logrados, tanto por el concepto del lenguaje como por una sonoridad chirriante de las cuerdas y la situación de desequilibrio entre éstas y el teclado. Muy atractiva resulta la breve *Dover Beach* de Barber, con un sugerente Fischer-Dieskau. La *Noche transfigurada* de Schoenberg hace convivir la fiebre postromántica con acentos de tragedia en una interpretación de desasosiego creciente. Un sonido de calidad no óptima daña el registro del *Quinteto op. 44* de Schumann, con Bernstein, que se centra en un lento patético. La vertiente de un modernismo juguetón sale a la superficie en el *Sexteto* de Copland, que parece aquí emparentado con los Seis franceses. Finalmente, el *Quinteto* de Franck se impone como una página magistral, cuya dimensión trágica es entroncada en la tradición beethoveniana por el Juilliard y Bolet.

El volumen sexto, desafortunadamente, consiste en una serie de minuetos y scherzos desgajados de sus obras originales.

Enrique Martínez Miura

CUARTETO JUILLIARD. 50 años.
Vol. 1. Bartók: *Cuartetos n.ºs 3, 4 y 6*. SONY SMK 62705. ADD/DDD. 63'46". Grabaciones: 1963, 1949, 1981.

Vol. 2. Bach: *El arte de la fuga (contrapuntos n.ºs 1-4)*, Beethoven: *Cuartetos op. 59, n.º 3 y op. 135*, Haydn: *Cuarteto op. 76, n.º 5 (Largo)*. SMK 62706. ADD/DDD. 78'51". Grabaciones: 1987, 1964, 1982, 1987.

Vol. 3. Mozart: *Cuarteto K. 465*, Schubert: *Cuarteto D. 887*. SMK 62707. ADD. 76'14". Grabaciones: 1977, 1979.

Vol. 4. Debussy: *Cuarteto op. 10*, Haydn: *Cuarteto op. 50, n.º 6*, Verdi: *Cuarteto*. SMK 62708. ADD/DDD. 70'47". Grabaciones: 1970, 1985, 1989.

Vol. 5. Dvořák: *Quinteto con piano op. 81*, Rudolf Firkusny, piano, Barber: *Dover Beach*, Dietrich Fischer-Dieskau, baritono, Schoenberg: *Noche transfigurada*, Walter Trampler, viola, Yo yo Ma, chelo, Schumann: *Quinteto con piano op. 44*, Leonard Bernstein, piano, Copland: *Sexteto*, Harold Wright, clarinete, Aaron Copland, piano, Franck: *Quinteto con piano*, Jorge Bolet, piano. 2 CD SMK 62709. ADD/DDD. 74'26", 78'59". Grabaciones: 1975, 1967, 1991, 1964, 1966, 1978.

Vol. 6. El scherzo a través del tiempo. SMK 62712. ADD. 78'29". Grabaciones: 1963-1975. Productores originales: Paul Myers, Steven Epstein, Richard Killough, Gary Schultz, Thomas Z. Shepard. Ingenieros (reedición): Rob Rapley, Bejun Melita, Andreas Meyer, Ellen Fitton, Richard King.

V CURSO INTERNACIONAL DE MUSICA DE CAMARA DE CAPELLADES

SEMANA SANTA 1997

Profesorado

- Silvestri String Quartet • Suzanne Bradbury: piano
- José-Luis Castillo, análisis musical: introducción al método Schenker
- Victor Moreno, oboista: reeducación de la postura y desarrollo de la creatividad
- Dra. Almudena Moreno, especialista en nutrición: conferencia sobre hiponitrosio

PRECIO: 30.000 pes.

Información (matrícula, becas, inscripciones, etc...)
Genma Romanyà, tel. (93) 801 20 11,
los días laborables, de 12 a 14 y de 17 a 19 h.

TODO BRAHMS

El sesquicentenario del nacimiento de Brahms nos trajo en 1983 la edición fonográfica de su obra completa preparada por Deutsche Grammophon. Una nueva conmemoración brahmiana, el centenario de su muerte, nos devuelve aquella edición plenamente digitalizada: los 62 LP son ahora 46 CD. La reducción de volumen da escalofríos: ¿cuál sería la reacción de Brahms al ver toda su obra—su vida entera—en apenas medio metro de estantería? No menos impresionaria pensar que hace cien años el fonógrafo era apenas un recién nacido, con muchas más limitaciones que logros, mientras que hoy permite disfrutar de toda la obra de Brahms en excelentes condiciones sonoras con unos medios infinitamente menos costosos que los exigidos para montar en concierto una buena versión del *Requiem alemán*.

La colección preparada por la casa alemana nacida—como Brahms—en Hamburgo, sigue siendo una excelente propuesta para el melómano. Sería ocioso ponderar la calidad musical de la obra brahmiana pero sí conviene recordar que el severo sentido autocrítico del músico—se dice que rompió veinte *Cuartetos de cuerda* antes de publicar el primero—nos ha ahorrado ensayos juveniles inmaduros. Todo lo publicado por Brahms lleva el marchio de lo bien hecho, incluso una obra tan poco interesante como el *Canto de Triunfo Op. 55*. Y si alguien aún no se ha aventurado más allá de las *Sinfonías* y *Conciertos*, los álbumes de piano y de la música de cámara de esta edición pueden ayudarlo a descubrir mundos de impresionante riqueza, que a su vez abren la puerta a los bellísimos *Lieder*... Puesto que la edición se ofrece en ocho álbumes separados, pasamos revista a los méritos de cada uno.

Lieder, sin competencia

El álbum nº 5, que contiene los *Lieder* para voz sola completos, no tiene competencia: por primera y única vez, un mismo equipo grabó—de 1978 a 1982—la colección completa de las *Canciones* de Brahms para voz y piano. Los resultados son excelentes y el álbum resulta, seguramente, el más importante de la edición, como ya lo era en 1983. Se ofrecen, además, todos los textos originales y su traducción a francés e inglés. De las 210 *Canciones* aquí recogidas, Fischer-Dieskau tiene a su cargo 162. Grabadas en torno a los 55 años de edad del baritono (que nació en 1925) y con 35 de intensa carrera a sus espaldas, Dieskau muestra en ocasiones síntomas de fatiga: basta comparar esta grabación del ciclo *La bella Magelone Op. 33* con la que quince años atrás había realizado con Sviatoslav Richter para EMI. El *fiato* en 1982 es más corto y el registro agudo, a partir del mi², suena destimbrado y tremolante cuando es emitido en *forte*. Esas limitaciones—toda voz tiene al-

guna—no eran del todo nuevas, y el paso de los años las agudizó. Pero cuando Dieskau recurre a la emisión en piano, los problemas desaparecen y volvemos a disfrutar plenamente con el arte de este *liederista* eximio. En cualquier caso, los problemas descritos quedan más que compensados en la mayoría de las *Canciones* por un exquisito arte de canto, una dicción perfecta y por unas cualidades vocales—redondez, terciopelo—de primerísimo orden. Conviene aclarar que los *Cuatro Cantos Serios* datan de 1972 y ahí no hay pero que valga: son espléndidos. Respecto de la contribución de Jessye Norman, su único defecto es su relativa cotedad numérica. Tanto en tésitura de soprano como en la de contralto (*Opus 91*) Norman luce su magistral línea de canto y su timbre hermosísimo; su voz potente, carnosa y cálida y su dicción nítida. Además, sirve de contraste tímbrico con Dieskau. La fusión de ambos cantantes con Barenboim es perfecta: sobran más elogios para el gran pianista.

Conjuntos vocales

El volumen nº 6, *Conjuntos vocales*, fue novedad en 1983 y sigue siendo propuesta única en la discografía brahmiana. Todas las piezas agrupadas están escritas en principio para el ámbito doméstico: dos, tres o

Fassbaender, Schreier y Fischer-Dieskau forman, con Karl Engel, Wolfgang Sawallisch y Gemor Kahl un equipo perfecto. Si hemos de hacer una mención individual, el nombre de Brigitte Fassbaender es obligado por belleza vocal y rigor estilístico. A Edith Mathis puede perdonarse alguna destemplanza en el agudo por su encanto y bella voz; los dúos en que aparecen juntas son deliciosos. Tampoco el catálogo ofrece alternativa al álbum nº 7 que recoge la *Obra para coro a cappella* (1981-82), o acompañado por órgano u otros instrumentos. La interpretación es excelente y conviene llamar la atención hacia algunas páginas que pueden servir de introducción a esta parcela brahmiana, tan infrecuente como hermosa. Así las preciosas *Canciones de María Opus 22*, los soberbios *Motetes Op. 74 y 110* y el sorprendente *Canto fúnebre Op. 13*, en que el coro se ve acompañado por timbal y metales. El Coro de la Radio de Hamburgo dirigido por Günther Jena interpreta admirablemente la obra de su ilustre paisano con claridad, precisión y fervor.

Menos entusiasmo suscita el Coro Filarmónico de Praga en las obras contenidas en el álbum nº 8. Tampoco Sinopoli resulta el intérprete más idóneo de unas partituras que, desde 1983 a hoy, han sido grabadas por directores de mayor afinidad con el lenguaje brahmiano, como Blomstedt (Decca) y Abbado (DG). Es sorprendente que, para esta edición, DG no haya recurrido a los registros que este último realizó de las *Opus 53, 54, 82 y 89* a comienzos del decenio actual, siendo así que se ha reemplazado—con toda razón—el *Requiem* de Sinopoli por el mucho más hermoso, perfecto y emotivo de Giulini con el coro y la orquesta de Viena—los filarmónicos—bien superiores a los de Praga. Por tanto, se trata de un álbum sólo obligado para quienes no deseen perderse el *Canto del Triunfo*. Para *Rinaldo*, la versión de Abbado con James King (Decca) sigue siendo la más recomendable. Apuntamos como dato positivo del álbum DG la muy bella contribución de Brigitte Fassbaender en la *Rapsodia para contralto*.

Los Conciertos

El álbum nº 2 ofrece los cuatro *Conciertos* y reúne a intérpretes de indiscutible calidad, como lo son las versiones. El problema radica en su heterogeneidad y en que, catálogo en mano, es posible seleccionar otras mejores. Sin salir del sello DG, los espléndidos *Conciertos de piano* por Gilels y Jochum son superiores a los aquí ofrecidos, como lo son también los clásicos de Arau y Giulini (EMD). En la *Opus 15*, la seriedad conceptual, el rigor y la construcción de Pollini y Böhm son inobjetables; pero falta no sólo entusiasmo e impulso romántico, sino una verdadera comunidad de ideas, que sí se da en el *Segundo Concerto*



Silueta de Otto Böhlér que representa a Brahms camino del Café del Erizo rojo de Viena

cuatro voces apoyadas por uno o dos pianos. Su dificultad de ejecución nos priva de escucharlas más a menudo en la sala de conciertos, por lo que este álbum es doblemente bienvenido. Su calidad musical ya es notable en las primeras *Opus 20 y 28*, pero a partir de los *Valses de amor Op. 52 y 65*, el nivel es constantemente alto. Otro tanto cabe decir de la interpretación: Mathis,

con Abbado. Esta versión de la *Op. 83* es intensa, viva, contrastada y, cuando la ocasión lo requiere (Andante), delicada y rica en matices. Una grata sorpresa la constituyen los dos *Conciertos* con solistas de arco bajo la dirección de un Karajan en plenitud. Es sabido que su colaboración con Anne-Sophie Mutter fue excelente, y este doble ejemplo no desmiente la regla. La brillante sensualidad y el impulso juvenil de la Mutter —por no hablar de su admirable dominio técnico de un *Concierto* endiablado— hallan eco en una colaboración orquestal en la que nostalgia y dinamismo se equilibran sabiamente. Algo similar cabe decir del *Doble Concierto* —muy superior a la anterior versión firmada por Kremer, Maiski y Bernstein— en que la voz cálida del violonchelo de Meneses funde admirablemente con el timbre brillante de Mutter. Las grabaciones son excelentes en los dos casos.

La música sinfónica

En el álbum nº 1 DG recoge el último de los tres ciclos sinfónicos brahmsianos grabados por Karajan, entre 1986 y 88. Se trata, sin duda, de su mejor logro en esta materia. El primer registro, de los años 60, resultaba demasiado brumoso tanto en concepto como en grabación; el segundo, a finales de los 70, también presentaba problemas técnicos (*Sinfonía nº 2*). El tercero los supera netamente en este aspecto y en el musical. Pero aun recogiendo versiones muy brillantes de *Primera y Cuarta*, especialmente en sus movimientos extremos, los intermedios resultan menos convincentes; el sentido de la naturaleza que late en ellos y sus texturas casi características (*Segunda*), nunca acabaron de encajar con el dinamismo de Karajan. Como en anteriores ocasiones, la *Tercera* sufre, aun en los tiempos inicial y final, de un enfoque carente de densidad, de hondura, de comprensión auténtica del contenido de los pentagramas. El álbum se completa con buenas versiones de las *Variaciones Haydn* y de la *Obertura trágica* por el propio Karajan, y de las *Serenatas*, *Obertura Académica* y *Danzas húngaras* por Abbado, de muy buen nivel. Pero el mercado ofrece numerosas alternativas preferibles. Para las *Sinfonías*, Giulini, Furtwängler y Kempe (EMD); Sanderling y Wand (RCA); Szell y Bruno Walter (CBS); Haitink (Philips)... Las *Serenatas* pueden adquirirse en la versión de este último o en la de Kertész (Decca) y las *Danzas húngaras* de Abbado se ofrecen sueltas en esta edición. Así pues, ninguno de los dos álbumes orquestales es del todo recomendable aunque constituya una opción válida.

Música de cámara

Hemos dejado para el final los álbumes de música de cámara y de piano. El primero de ellos, *volumen nº 3*, tiene competen-

cia dentro del grupo Polygram. Philips publicó hace unos meses una colección de las *24 obras de cámara* de Brahms cuya calidad es algo inferior en conjunto a la que ofrece DG. Encontramos en éste versiones excelentes de las siete *Sonatas*, superiores a las de Philips. Zukerman y Barenboim ofrecen las tres de violín con muy buenos resultados, como Leister y Demus en las dos de clarinete; Rostropovich y Serkin están



50-
berbios en las dos de chelo (óigase el lento de la *Opus 99*). Los *Trios y Cuartetos* con piano alcanzan un buen nivel bajo la guía de Tamás Váray al piano, con Brandis (violin), Borwitzky (chelo), Leister (clarinete), Christ (viola), y Hauptmann (trompa). El Cuarteto Amadeus es base sólida y poética de los *Sextetos y Quintetos para cuerda* (con Aronowitz y Pleeth) y el de clarinete (Leister, de nuevo). Lástima que para los *Cuartetos* se les haya marginado en beneficio del Lasalle y perjuicio nuestro: la interpretación de los Lasalle, precisa y correcta en general, es rígida rítmicamente, corta en colores y matices y carente de ángel. Cualquier movimiento puede servir de ejemplo, sobre todo si se compara con las versiones del Cuarteto Italiano que engalanan el álbum Philips antes citado. Consolémonos con la única presencia de esta admirable agrupación en el álbum DG colaborando con Maurizio Pollini en una versión de referencia del *Quinteto con piano Op. 34*.

BRAHMS: Su obra completa en 8 volúmenes. 1. Obra orquestal: 5 CD. 2. Los Conciertos: 3 CD. 3. La música de cámara: 11 CD. 4. La obra para piano y órgano: 9 CD. 5. Las canciones para voz sola: 7 CD. 6. Conjuntos vocales: 4 CD. 7. La obra para Coro: 4 CD. 8. La obra para Coro y orquesta: 3 CD. 46 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 449.601-2/607-2/611-2/623-2/633-2/641-2/646-2/ y 651-2. Ocho álbumes disponibles por separado a precio medio o en su conjunto a precio económico.

Piano

Concluimos este breve repaso con el álbum que agrupa en 9 CD la obra de piano. Las tres *Sonatas* y la transcripción para la mano izquierda de la *Chacona* de Bach se nos ofrecen en la importante y singular versión de Anatol Ugorski, grabada en 1995-96. Pianista completísimo técnicamente, con potencia y riqueza de colorido dignas casi de un Richter, Ugorski está excelente en la *Chacona* —grave, seria, profunda, hermosísima— muy bien en las *Sonatas Opus 1 y 2* y algo menos en la *Opus 5*. En ésta, los *tempi* lentísimos (¡45 minutos!) roban impulso al discurso, hacen fatigosa la escucha y comprometen el resultado final. En conjunto, una importante novedad, pero que nos priva de la brillante contribución de Krystian Zimerman que se incluía en la edición de 1983. La *Opus 4*, las *Baladas Op. 10*, las *Rapsodias Op. 79* y las *Piezas 116 a 119* corren a cargo de Wilhelm Kempff, que las grabó entre 1958 y 1972. Su contribución, siempre musical y de precioso sonido, alterna maravillas (las *Baladas* y bastantes obras finales) con momentos casi prosaicos

(*Intermezzo Op. 117, nºs 2 y 3*). El propio Kempff en sus registros monoaurales para Decca, Julius Katchen y Radu Lupu para igual sello, resultan claramente superiores. El resto de la obra para piano solo corre a cargo de Tamás Váray (*Variaciones Op. 21 y 35*, *Piezas Op. 76*) y Barenboim (*Variaciones Op. 9, 18 y 25*) con muy buen nivel medio, especialmente por parte de este último. Los restantes CD recogen obras para piano a cuatro manos y dos pianos por los Kontarsky: *Danzas húngaras: Quinteto Op. 34*, *Variaciones Haydn*, *Variaciones Schumann* y primeras composiciones de Brahms. Las interpretaciones son precisas, rigurosas y, como conjunto, carecen de competencia; pero no tienen especial afinidad con el lenguaje brahmsiano. También aquí cabe buscar otros nombres que ofrece el catálogo, empezando por el inigualable álbum de Katchen (Decca). No obstante, la propuesta de DG es buena.

En suma: una colección admirable musicalmente, con alto nivel medio de interpretación, condiciones sonoras buenas o muy buenas, excelentes textos de presentación, y que en su carácter de integral no tiene competencia en el mercado. El precio reducido (poco más de mil pesetas/CD) para el conjunto, es un atractivo adicional. En caso de seleccionar álbumes aislados —el precio sube entonces a unas 1700 pts/CD— los números 5, 6 y 7 son obligados; los 3 y 4, buenas propuestas; para los 1, 2 y 8 el catálogo ofrece mejores alternativas.

Roberto Andrade

PRODIGIOSO GILELS

Hay que estar de enhorabuena con la aparición de dos ediciones que recuperan una parte significativa del legado discográfico de Emil Gilels (1916-1985), sin duda uno de los más grandes pianistas de este siglo, dotado de una técnica superlativa, y, lo que es más importante, de una asombrosa inteligencia artística, que le permitía recrear el más variado repertorio con singular solidez conceptual y un pasmoso equilibrio entre el generalmente cuidado objetivismo y la mayor espontaneidad expresiva. Sus interpretaciones aparecen dotadas de un fuerte impulso, pero casi siempre dentro de un férreo —que nunca suena calculado— control, lo que las convierte en experiencias musicales casi siempre de altísimo interés, la mayoría de las veces simplemente memorables.

Edición BMG-Melodía

BMG sigue sacando partido al inmenso tesoro que suponen los registros del antiguo sello Melodía, como siempre y para mayor atractivo, en serie media. La edición se compone de grabaciones en vivo (con una audiencia cuya actividad tusiva hace parecer silenciosas a las que nos disfrutamos por estas tierras), realizadas entre los años 1962 y 1984 en la Gran Sala del Conservatorio de Moscú y que, al menos por estos pagos, en general no han estado disponibles en disco compacto. La edición mantiene la buena presentación y estructura que pudimos apreciar en la comentada de Richter, y el reprocesado sonoro es excelente, de sonido claro y con presencia, si acaso con cierto entubamiento y con el inevitable —pero muy mitigado— soplo, en todo caso sobradamente capaz de permitir apreciar el excelso nivel de las interpretaciones ofrecidas, aunque si uno piensa en cómo se grababa en los países occidentales por esas fechas, difícilmente encontraría estas tomas aceptables. (Nota: Todas las referencias tienen las cinco primeras cifras comunes —74321—, las cinco últimas, se reseñan en la ficha de cada volumen).

Vol. 1: Beethoven, Schubert, Ravel, Medtner, Chopin, Prokofiev. Ref. 40137. 77'53" (23-XII-68). Las *Sonatas* de Beethoven aquí incluidas (*Patética* y *Claro de Luna*) echan chispas. El explosivo Allegro di molto e con brio de la primera de ellas ya nos da la medida de la extraordinaria técnica —pequeños y muy ratos roces no pueden empañar la impresionante claridad expositiva y la riquísima gama de matices— y de la escalofriante tensión que trae a estos pentagramas (hasta las ruidosas toses callan justo antes de la tremenda coda). Simplemente sensacional, perfectamente parangonable a la también tremenda versión de Richter para el mismo sello. Otro tanto cabe decir de una *Claro de Luna* que combina la íntima y doliente poesía del Adagio sostenuto —con algún detalle espeluznante, como la ominosa repetición del ritmo en la mano izquierda justo

antes del final— con el tempestuoso Presto final, ejecutado de forma brillantísima. El *Impromptu D. 935, n.º 1* schubertiano puede parecer excesivamente apresurado en su primera parte para la indicación (Allegro moderato), e incluso se atropella algo en la repetición; también el canto en el pasaje central, más desasosegador que lírico, puede resultar atípico frente a otras concepciones más poéticas (Barenboim, Arrau), pero la intensidad expresiva está ahí, y la interpretación, aun discutible, tiene una tensión y belleza sonora que enganchan con singular magnetismo. Las dos obras de Ravel (*Pavana para una infanta difunta* y *Jeux d'eau*) obtienen una ejecución primorosa, muy especialmente la segunda de ellas, aunque quizá en la *Pavana* podría pedirse algo más de misterio. El resto del disco es de muchísimos quilates: magnifica la *Sonata-reminiscenza Op. 38, n.º 1* de Medtner, una combinación de nostalgia y desasosiego formidablemente traducida por Gilels. Arrolladores los dos *Estudios* chopinianos (en la *bemol mayor Op. póstumo* y *Op. 25, n.º 2* éste portentoso), y sensacional, incisivo y ácido, Prokofiev (*Scherzo* y *Marcha de «El amor de las tres naranjas»*).

Vol. 2: Chopin y Poulenc. Con la Orquesta Filarmónica de Moscú. Director: Kirill Kondrashin. Ref. 40118. 63'30" (12-X-62). Gilels afronta aquí dos obras que, hasta donde me consta, no se encuentran en su discografía. Una ejecución cristalina sirve una versión magnífica del *Primer Concierto* de Chopin, que combina sabiamente lo apasionado y lo lírico y está dotada de una elegancia exquisita en el rubato, siempre mesurado. Más inhabitual aún el *Concert champêtre* de Poulenc, obra pensada inicialmente para el clave de Landowska pero que en manos de Gilels, con su riqueza de colores y matices, resulta más que adecuada al piano. Versión vibrante en sus movimientos extremos, de un delicado lirismo en el andante central; en suma, extraordinaria. Kondrashin acompaña con buen tino en ambos casos, aunque la orquesta muestra una sólo discreta y no siempre bien empastada cuerda.

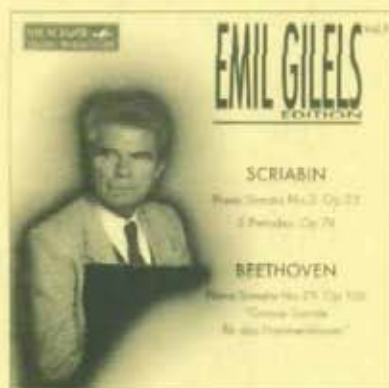
Vol. 3: Mozart. Ref. 40119. 74'08" (5-1-70). El programa (*Sonatas K. 281 y K. 310*, *Variaciones sobre «Salve tu, Domine de Patstello, K. 398*, *Variaciones sobre «Unser dummer Pöbel meint» de Gluck, K. 455* y *Fantasia K. 397*) es, con la excepción de las *K. 455*, el que por las mismas fechas (finales de ese mismo mes) registró para DG en Salzburgo, y que en parte ha sido recuperado en la Serie Double (comentado en estas páginas), pero las gra-

baciones moscovitas que ahora se ofrecen no han estado disponibles anteriormente. Excepto por las de toma sonora (éste claramente inferior al de DG), hay pocas diferencias con aquél. Un Mozart luminoso, rico en contrastes, con un fraseo tan elegante como sutil en los reguladores y acentos, pero dotado de irresistible tensión cuando procede, como en la *K. 310*, y siempre formidablemente ejecutado. Para el recuerdo.

Vol. 4: Schubert, Shostakovich, Schumann y Chopin. Ref. 40120. 66'09" (13-III-65). Entre los seis *Momentos musicales* schubertianos hay algunos memorables, como la tensión del espeluznante *n.º 2*, de una emotividad que pone los pelos de punta, o el trepidante *n.º 5*. Todo un contraste con el desenfado cantable de un *n.º 3* sencillo y elegante, y con el lirismo del *n.º 4*. Aun

así, puede echarse de menos la introspección que consigue Arrau (Philips) en esta pieza, o la que Richter (Olympia) recrea en el *n.º 6*, con un sentido dramático de primer orden que no alcanza la por lo demás hermosa versión de Gilels. Impresionante la *Segunda Sonata* de Shostakovich, una página inquietante y desasosegada —propia de los años de guerra en que está escrita—, clima perfectamente captado por Gilels, que ofrece una versión desgarrada, de ejecución impresionante en los tiempos extremos, con una dinámica de enormes contrastes, y un Largo de sobrecogedora dimensión trágica. Sensacional *Arabesque* de Schumann, amable y poética, de rubato espléndido y sonido bellissimo. En fin, la *Primera Balada* de Chopin es otra interpretación para guardarla en la memoria; emocionante de principio a fin —qué impresionante transición al primer pasaje *agitato*—, hasta el punto de perdonar con facilidad los roces que se producen en la arrebatada coda.

Vol. 5: Scriabin y Beethoven. Ref. 40121. 74'53" (26-I-84). El ejemplar más reciente, y de mejor sonido, contiene una excelente versión de la *Tercera Sonata* de Scriabin, acertadamente postromántica, una inteligente combinación de melancolía y pasión contenida que impregna toda la obra desde el primer tiempo. Escúchese la notable tensión en el doliente Andante, la transición magistral al arrebatador Presto final, con un final de unos tintes trágicos espeluznantes. Sobrecogedores también los *5 Preludios Op. 74*, en los que recrea con la mayor fidelidad el enigmático universo expresivo del postrer período scriabiniano. Una lectura que tiene poco que envidiar a la magistral selección ofrecida por Richter (Arkadia). Por último, Gilels toma la *Hammerklavier* (grabada dos



años después de la de DG) beethoveniana con un *tempo* muy parecido e incluso algo más vivo que el adoptado en DG (en estudio), que aunque parece prudente frente a los de otros -Richter, Pollini, Brendel- no es obstáculo para una interpretación de energía y poderío tremendos, otra vez dotada de una tensión irresistible. Ahí queda el tremendo final del primer tiempo, el emocionante (de nuevo se calla la tosedora audiencia en el espeluznante final) Adagio, que responde perfectamente a la indicación -Appassionato e con molto sentimento-, o la portentosa, apabullante fuga. Sensacional, digna de figurar entre las grandes versiones de la obra.

Sonatas de Beethoven-DG

Por su parte, DG recupera en un álbum de serie económica una de las joyas de su catálogo, hasta ahora -y no siempre todo disponible a la vez- en serie cara: el extraordinario ciclo de *Sonatas* de Beethoven, en el que sólo faltan las n.ºs 1, 9, 22, 24 y 32, cuyo registro fue frustrado por el repentino fallecimiento del artista. El Beethoven de la madurez de Gilels quizá ha perdido algo, muy poco, de su carácter explosivo respecto al de los años sesenta. Aunque esta afirmación pueda sonar extraña si uno escucha cosas como las vibrantes, impetuosas versiones de la *Appassionata*, *Les adieux*, *Waldstein* o *Tempestad*, todas ellas de un dramatismo sobrecogedor, la comparación de la *Patética* y la

Claro de luna antes mencionadas permite apreciar lo que acabamos de decir. Pero muy poco importa, porque el pianista de Odessa era capaz de crear tensión, como en el Largo de la n.º 4, absolutamente irresistible, o el movimiento correspondiente de la antes mencionada *Tempestad*, gracias a su pasmosa inteligencia artística y a su pianismo de rara perfección -¡qué maravilla de legato, de pedal, de dinámica, incluidos unos reguladores magistrales!-. Lo que es más importante, Gilels consigue recrear con igual acierto el Beethoven post-haydniano, de nuevo un sabio y fino equilibrio entre la elegancia classicista y el germen del Beethoven más impetuoso que ha de venir: el del periodo medio, un imponente retrato del periodo más tormentoso del ilustre sordo, y, en fin, el hondo, complejo, enigmático y tan a menudo estremecedor mundo expresivo en el que se surgen las cuatro últimas *Sonatas* (que

lástima de *Op. 111* la que le arrebató la muerte). En estas condiciones, poco importa que los *tempi*, en la mayoría de los casos, parezcan algo prudentes si se los compara con Richter o Barenboim (no si lo hacemos con Arrau), o que en ocasiones no sea estrictamente escrupuloso en el respeto a la letra. Sus libertades son en todo caso menores, nunca exageradas y mucho menos caprichosas. Las limitaciones de extensión impiden un repaso pormenorizado, pero a las obras mencionadas cabe añadir momentos como el desarrollo del primer movimiento de la n.º 7, página que obtiene una maravillosa traducción de principio a fin, prácticamente todas las *Sonatas* del periodo medio, interpretadas de forma trepidante, y las emotivas lecturas de las obras postreras. La *Hammerklavier* de DG es al menos igual de emocionante que la de Moscú, si no más. Junto a ella el espeluznante -¡qué variación!- movimiento final de la *Op. 109* o la *Op. 110* en su totalidad, son sólo dos ejemplos. La inclusión de las dos *Sonatas para el Elector de Colonia*, obritas menores -aunque asombren viniendo de un muchacho de 13 años- añade poco. No así las *Variaciones Op. 35*, una versión sólo paragonable a la sensacional de Richter (Olympia). En resumen, este casi-ciclo beethoveniano constituye una experiencia musical memorable, un verdadero -como pocas veces- «testamento» pianístico. Y, a este precio, ningún buen aficionado debiera dejarlo pasar.

Rafael Ortega Basagoiti

BEETHOVEN: Sonatas para piano n.ºs 2-8, 10-21, 23, 25-31. *Dos Sonatas WoO 47, n.º 1 y WoO 47, n.º 2. 15 Variaciones y fuga en mi bemol mayor Op. 35 -Eroica-*. Emil Gilels, piano. 9 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 453 221-2. GX9. ADD/DDD. 79'39", 72'52", 67'03", 75'23", 61'17", 74'39", 79'23", 74'53", 70'25". Grabaciones: 1972-1985. Productores: Werner Mayer, Günther Breest.

EDICION EMIL GILELS. 5 CD BMG-Melodía 74321 40116.

schërzo

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

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Rellene y envíe este cupón

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. N.º Tarjeta Fecha caducidad Firma

Con cargo a cuenta corriente / / /
 Banco sucursal DC número c/c

- (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 7.200 ptas. para España. Para Europa 9.500 ptas. por correo ordinario y 11.500 ptas. por avión. Para América, 11.000 ptas. por vía marítima y 15.500 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 800 ptas.

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

EL SONIDO DE ASTRÉE

Seguendo los imperativos de la política comercial, la firma Astrée-Aurivillid ha recopilado en cuatro cofres algunos de sus más notables registros de música Antigua. Por orden cronológico, el primero, el titulado *Renacimiento*, recoge tres referencias de gran interés, aparecidas en el mercado a finales de los setenta: *Musique de Joye* (E 7724) está dedicado a la colección de música recopilada por Moderne en Lyon en 1550. La interpretación, a cargo de Hespèrion XX dirigido por Jordi Savall, constituyó un referente de recreación estilística, pureza sonora y calidez en la lectura, teniendo hoy, casi veinte años después, el valor y encanto de aquella primera etapa del delicioso *sonido Savall*. El compacto dedicado a *Janequin* (*IX Chansons Nouvelles*, E 7785), a cargo del Ensemble Polyphonique de France, dirigido por Charles Ravier, supuso en su momento una de las más valiosas recuperaciones de la canción polifónica francesa, cuyas prestaciones vocales han sido ya superadas, sin ir más lejos, en la grabación del conjunto A Sei Voci, en el propio sello Astrée (E 8571), producido en 1996. El último compacto de la serie, se centra en motetes de De Lassus, extraídos de la colección *Moduli Quinis Vocibus*, de 1571 (E 7780), cantados por el Collegium Vocale y solistas del Knabenchor Hannover, todos dirigidos por Philippe Herreweghe. El registro, de gran valor musicológico, es una muestra de las excelencias del Coro y su brillante exposición polifónica, aunque quizá con un número excesivo de voces para cada testitura.

El mundo barroco ha sido aglutinado en un lote de cinco compactos llamado



Las Fiestas Barrocas. El primer registro es el dedicado a la *Musette* (gaita barroca) (*Les Festes Galantes*, V 4625), que es el menos interesante de la serie, ya que a pesar del interés pintoresco de las obras y la calidad de los instrumentistas, su escucha se hace un tanto pesada y cargante. La grabación del *Libro Quarto D'intavolatura di chitarrone* (Roma, 1640), de Kapsberger (E 8515), con Rolf Lislevand a la flauta, acompañado de un nutrido bajo continuo, ha sido uno de los discos más premiados y celebrados de la música antigua. Producido en 1993, logró rescatar la

modernidad de las obras de Kapsberger de la manera más elocuente, por medio de *vigorosos empujes rítmicos, a veces casi rockeros*, pulcra técnica y sobre todo un magnífico relleno armónico del bajo, que sacrificó el intimismo de las páginas a cambio de un gran poder sonoro y expresivo. La audición es bella, entretenida, jugosa y además auténtica, ya que si era



práctica de la época el armonizar bajos, estuvieran o no concebidos para un instrumento, como en este caso, o para varios. Se trata pues de uno de los grandes éxitos de la música antigua en su fase más moderna. Las tres *Sonatas a cuatro partes* de Zelenka (E 8511), cuya segunda parte, con las otras tres restantes, ha sido también grabada (E 8563) por el Ensemble Zefiro, es sin lugar a dudas la mejor versión existente de las obras. Las prestaciones tímbricas de los dos oboes, el fagot y el bajo continuo podrían ser consideradas modélicas, con un pleno acierto estilístico, que traduce transparentemente la genialidad indiscutible de las sonatas. Es uno de los más formidables registros de música barroca disponible en el mercado. Otro gran trabajo, sobre todo en las partes instrumentales, es el recogido en la grabación *Fantasías, Danzas, Villanescas y Arias* (E 8748), de Andrea Falconieri, a cargo del Ensemble Fitzwilliam. En la ya aludida línea de claridad sonora, el tañido de los instrumentos y la exposición del discurso son excelentes, logrando belleza en altas dosis, y con gran purismo estilístico. Por último, *Masks y Fantasías* (E 8504) es un brillante recorrido por el género de la mascarada inglesa instrumental y las fantasías del XVII. Le Concert Français, con Sebastian Marq como flautista solista, realiza una recuperación sólida, rica en matices y relieve en la exposición. En resumen, el cofre *barroco* contiene cuatro joyas, todas realizadas al más puro estilo Astrée: brillante toma de sonido y recreaciones historicistas de gran calidad. Además con el aliciente de un precio sensiblemente reducido.

De muy pertinente podría calificarse la agrupación de los tres compactos (E 8530-8544-8555) del Ensemble Baroque de Limoges dedicados a las *Cantatas con arias para violonchelo piccolo* de J.S. Bach, dirigido por el violonchelista Christophe Coin. La interpretación de las Cantatas (*BWV 180, 49, 115, 85, 183, 199, 175, 41, 6 y 68*) es en líneas generales excelente. Robusta y cálida a la vez, cuenta con una excepcional línea conceptual trazada por

Coin, que se vale de un conjunto instrumental de gran relieve y ricos timbres, y del *Concerto Vocale de Leipzig* y *Coro de Cámara Accentus*, que rinde muy bien. Los solistas, la soprano Barbara Schlick, el contratenor Andreas Scholl (sin duda de lo mejor), el tenor Christoph Prégardien y el bajo Gotthold Schwarz se sitúan en un contexto general de gran afinación y buena emisión. Son en conjunto una visión íntima, bella, ante todo muy cálida, de contrastados matices, que sin duda tiene que estar considerada entre las mejores, junto a la mítica de Leonhardt-Harmoncourt y la todavía sin completar integral de Koopman. La validez está garantizada en todas ellas.

Por último, el cofre de los *Cuartetos de Mozart dedicados a Haydn*, también de tres compactos (E 8746-8747-8748) es la muestra más refinada del arte, sutil y cristalino, del Cuarteto Mosaïque. Es además la evidencia de cómo los instrumentos de época sirven, y de qué manera, para trabajar la música de Mozart con unos resultados impresionantes: claridad en las líneas, matices discursivos, posibilidades dinámicas y emotivas, y sobre todo, sonoridad robusta, sin caer en vibratos romantizantes, de excepcional riqueza y nitidez. Todo realizado bajo la exquisita sensibilidad de intérpretes, cuya técnica es además imoluta.

P.Q.L.O.

VUELVEN LOS RUSOS

¿Qué aficionado no atesora los discos de la casa Melodiya obtenidos en viajes tiempo *ha a la Europa del Este o traídos por amigos generosos*? En grabaciones de calidad irregular, a veces con notas sólo en ruso, pero casi siempre con música de primera o con rarezas, en ocasiones, sorprendentes. A la progresiva recuperación de los discos Melodiya de la mano de BMG se suma ahora la serie de álbumes 2CD Twofer. Las grabaciones van de finales de los sesenta a finales de los ochenta, y el reprocesado mejora unos originales no siempre limpidos, aunque a veces se tienda a la saturación. Para empezar, una referencia absoluta que hacía mucha falta y que no podía encontrarse entre nosotros: las sinfonías de Rachmaninov por Evgeni Svetlanov. Se trata, a mi entender, de la mejor grabación íntegra de estas obras. El empuje irresistible de la *Primera*, la emoción contenida y apasionada a la vez de la *Segunda*, la intención crepuscular de la *Tercera* encuentran en Svetlanov un traductor vigoroso que nunca cae en los lugares comunes que tanto han perjudicado a estas músicas. Ya van cubriendo pocas dudas sobre su indudable valor, pero quien aún las tenga debe intentarlo consciente de sus posibilidades de caer convencido. El único inconveniente es que en los dos discos —que se complementan con una *Vocalise* sin dulzonías vanas— no caben las *Danzas sinfónicas*, cuya reedi-

ción por separado se impone (74321 40064 2). El mismo Svetlanov, también con la Orquesta Sinfónica Estatal de la URSS, nos ofrece una gran versión de las tres últimas sinfonías de Chaikovski. Como se puede suponer, todo el carácter ruso de esta música está aquí traído de la mano de una orquesta que no puede sonar más eslava en su prestación, con sus muy característicos metales. La *Cuarta* impresiona desde un principio apabullante, la *Quinta* está llena de intensidad y la *Sexta* es de una gravedad que conmueve. Falta el punto de inteligente equilibrio expresivo de Mravinski -Svetlanov es más directo- pero sobra verdad por todas par-



tes. Completan el álbum el *Andante cantabile* y una fabulosa versión de *El veyevoda* capaz de redimir esta «balada sinfónica sobre Pushkin y Mickiewicz» del olvido que sufre (74321 40066 2). Bastante más abajo queda Svetlanov en el álbum dedicado a Rimski-Korsakov, con una *Scheherazade* demasiado impulsiva, poco sutil, un algo gruesa, a la que perjudica además un solista de violín, Heinrich Friedheim, que debió tener días mejores. Las tres sinfonías del autor de *El gallo de oro* quedan un poco ajenas de expresión -no son gran cosa, es verdad-, lo que en un director que entiende tan bien la música rusa de finales del XIX no deja de resultar extraño (74321 40065 2). Los conciertos para piano y orquesta de Rachmaninov tienen en Viktor Eresko -que a Marguerite Long le recordaba a dicho autor- un intérprete cuidadoso, de virtuosismo fácil pero no especialmente conmovedor. Los acompañamientos varían de la profesionalidad de Provatov a la mucha mayor aplicación de Rozhdestvenski. Mejores, por parecido precio, Wild y Honenstein (Chandos), Ashkenazi y Previn (Decca) u Orozco y De Waart (Philips). Y para cerrar con buen sabor de boca, otra maravilla, *El Cascanueces* de Rozhdestvenski con la orquesta del Bolshoi ha sido desde siempre una de las referencias señeras de esta página. Sentido verdaderamente escénico, sutileza en los detalles, fraseo chispeante y un estupendo sonido hacen que este álbum sea, a pesar de su duración escasita, absolutamente recomendable y un magnífico complemento a Dorati (Mercury y Philips) (74321 40067 2).

L.S.

EL INAGOTABLE FILÓN

Las grandes multinacionales de grabadoras, ante la falta de imaginación para producir discos de interés general y con algo de originalidad recurren a la fácil solución de las reediciones, disponen de un amplísimo fondo de catálogo y en muchos casos de verdadero interés, pero no siempre relanzan aquellos títulos o versiones que por uno u otro motivo están en un puesto de referencia; y lo que es peor, en la mayoría de las ocasiones se trata de grabaciones sobradamente rentabilizadas por lo que el precio medio parece ya exagerado, y más bien deberían ofrecerse a unos precios sumamente bajos; sólo así podrían captar a un sector de público que comienza a adentrarse en la ninosa alicia a la música y su consiguiente compra de discos. Es cierto que comparados los precios de las novedades (?), los de estas reediciones pueden parecerse baratos, pero dado el coste original de los mismos y lo dicho anteriormente, deberían ser ofrecidos a precios casi simbólicos. Dicho esto pasamos a las grabaciones que nos trae la última remesa de DG en su serie Galleria.

Dos Mozart. Uno nos llega de la mano del Cuarteto Amadeus con Andreas Blau, flauta y Lothar Koch, oboe; se trata de los *Cuartetos con flauta K. 285, 285a, 171 (285b) y 298*, más el *Cuarteto con oboe K. 370 (368b)* (453 287-2 G/GA). Se trata de una excelente versión con instrumentos modernos y desde una comprensión inclinada hacia el romanticismo que sorprende, por otra parte, por la vivacidad de los tiempos elegidos. La elegancia de la escritura mozartiana queda puesta de manifiesto por la flauta de Blau quien resuelve a las mil maravillas las extraordinarias dificultades que encierra el último de los cuartetos con flauta con un sonido purísimo y transparente. Dentro del considerable número de grabaciones sueltas o el conjunto completo, los Kuijken están a la cabeza aunque estamos hablando en este caso de instrumentos originales y un criterio musicológico habitual en estos intérpretes. En una línea pare-



cía estaría St. Martin in the Fields. El quinteto pertenece a otro año de grabación y en la unión no han sido cuidadosos provocando un salto de muy mal gusto. El libretto también está en castellano, pero en una tra-

ducción literal del inglés que dificulta su comprensión y con errores muy importantes. El otro CD de Mozart incluye ocho arias



de concierto (453 288-2 G/GA) en la voz esplendorosa de Edita Gruberova con la Mozarteum-Orchester de Salzburgo dirigidos por Leopold Hager. Esta es una grabación digna de tener aunque podíamos preferir otras voces por timbre, color o pureza de estilo, el mayor defecto que se puede encontrar en esta soprano, más espectacular que profunda, pero estamos ante unas versiones bellísimas y elegidas muy adecuadamente para la voz y los medios de Gruberova, cosa que no ocurría en su grabación para Philips dentro de la integral de arias de concierto.

Del mundo germánico Rafael Kubelik y la Filarmónica de Berlín nos ofrecen una grabación realmente magnífica que incluye momentos orquestales de *Tristán e Isolda*, *Lobengrin*, *Sigfrido* y *Muestras cantores* (453 290-2 G/GA). El acercamiento de Kubelik al mundo wagneriano está impulsado por la exquisitez y el cuidado minucioso a los plenos sonoros y fidelidad a los colores de unas páginas que tienen más de reflexión que de explosión. Sin duda la aportación de los filarmónicos berlineses es definitiva. La calidad de este CD es incuestionable aunque podíamos poner delante, o al lado, otros como el de Toscanini con la NBC o Furtwängler y la Filarmónica de Viena, o Bernstein y la de Nueva York, etc. En este repertorio es cierto que hay bastante donde elegir. El piano de Franz Schubert con la *Fantasia Wanderer, D. 760*, tres *Estudios, D. 946 Op. póstuma*, *Andante, Allegretto* y *Scherzo, D. 604, 915 y 593/1* respectivamente más las trece *Variaciones sobre un tema de Hüttenbrenner, D. 576*. Se trata de una grabación de Wilhelm Kempf recogiendo otras de los años 1967, 68 y 71. Desde luego no estamos ante el binomio Beethoven-Kempf, pero son versiones estupendas en las que se intuye perfectamente la personalidad pianística indiscutible de autor e intérprete; lo menos interesante son sin duda las variaciones, pero esta obra es ya de por sí bastante simple. Aquí sí que no podemos olvidar a Brendel, Richter o Anau, pero no estamos lejos, ni mucho menos. El piano de Kempf es emocionante.

Finalmente la asombrosa Orquesta Sinfónica de Chicago bajo la dirección de Daniel Barenboim protagoniza el último disco dedicado a diversas obras de lucimiento de compositores rusos -*Marcha eslava* de

Chaiikovski, *Capricho español* y la *Gran Pascha rusa* de Rimski-Korsakov, *Una noche en el Monte Pelado* de Musorgski, y un francés, Dukas, con *El aprendiz de brujo* (453 291-2 G/GA). El interés en esta ocasión va por otros derroteros. Aquí destaca la espectacularidad y el brillo de una orquesta apabullante y con un sonido que le va como anillo al dedo a estas obras de muy agradable escucha si no fuera por el abuso que unos y otros han hecho de ellas. Si buscamos pureza de estilo habría que ir a Temirkanov, Reiner, Rojdestvenski y algunos otros como Abbado o Markevich

F.G.-R.

NOVEDADES Y REENCUENTROS

En un nuevo acceso a títulos de la colección *Opera!* del catálogo RCA Classics se pueden encontrar novedades atractivas, agradables reencuentros y tentadores acicates de compra, más bien por el lado económico que artístico. De las presuntas cinco entregas, presuntas porque en el lote recibido no llegaba el capítulo cómico del *Tritico* (o sea *Gianni Schicchi*) ni la *Butterfly* de Maria Chiara, ambas de Puccini y ambas en catálogo, la más interesante es el *Tiefland* de Eugene D'Albert (7421 40574 2). Interesa por la ópera en sí, representante del movimiento verista a la alemana, con argumento prestado por la catalana *Tierra baja* de Angel Guimerà, y que se beneficia de una orquestación de gran relieve expresivo, una línea vocal atrayente, a más de una definición psicológica y de una atmósfera teatral de enorme poderío dramático. Interesa, también, por la categoría de la versión, muy bien dirigida por Hans Zanotelli (con la Sinfonía de Berlín) y fervientemente interpretada por Isabell Strauss, Marta de fraseo intenso por encima de sus estrictas capacidades vocales, y Rudolf Schock, caracterizando perfectamente la doble personalidad (truda pero candorosa) del pastor Pedro. Los demás componentes del equipo, aunque no a su altura, cumplen con comodidad, destacando algo más el Sebastiano, perfectamente antipático y jactancioso, de Gerd Feldhoff. La ópera cómica de Weber, *Abu Hassan* (74321 40577 2), nos traslada de repente a otro mundo musical y estilístico. La gracia, frescura y fineza de esta obra deliciosa encuentra en la dirección de Heinz Rögner la batuta apropiada, que sabe sacar el colorido y el ritmo necesarios de una Staatskapelle de Dresde que es un regalo. Schreier canta magnífico (escúchese *Ich gebe Gastern!*), haciéndose perdonar esos sonidos abiertos que a menudo estropean su canto. Pese a que el agudo aparece, a veces, algo tímido, Ingeborg Hallstein aprovecha las enormes posibilidades musicales de Fatime, mientras que Theo Adam, tan buen actor como cantante, se encuentra por encima del partido que puede ofrecerle el personaje de Omar. Pierde un poco de valor, con respecto a las lecturas anteriores, *La novia vendida* de Smetana (74321 40 576 2), cantada en

alemán en vez de checo, y perteneciente a la banda sonora de un filme para televisión. Sin el soporte de la imagen, la bella y joven Teresa Stratas, increíblemente oportuna como Marie, convence como cantante algo menos. René Kollo es un desigual Hans, sufriendo el nivel global, gracias al estupendo Kecal de Walter Berry y el no menos espec-



tacular y divertidísimo Wenzel de Heinz Zednik. El problema de esta versión dirigida por Jaroslav Kronbholz es que, por idioma, estilo de lectura y atmósfera, existe otra de competencia inevitable: la de Lorengar, Wunderlich, Frick y Kempe. Las dos obras restantes, las dos primeras del *Tritico* pucciniano, pese a valores musicales y canoros apreciables, no están tan aseadas para soportar comparaciones con el resto del catálogo (Maazel, 1976; Bartoletti, 1987, principalmente). Se podrá disfrutar de la voz, el buen gusto y la musicalidad de Lucia Popp en *Suor Angelica* (74321 40575 2) y de la excelente presencia vocal (pero no de la pronunciación, por cierto) de Marjana Lipovsek, y del sutil apoyo orquestal de Giuseppe Patané, pero las dos protagonistas están ajenas estilísticamente al mundo pucciniano. Igualmente, aunque Ilona Tokody acierta en la intención de la frase y Lambertini puede exhibir unos medios agradables y unos modos latinos de encarar a Luigi, *Il tabarro* (74321 40581 2) queda corto de aliento, en parte por la poco interesante participación de Siegmund Nimsgern como Michele, algo que podía haber solucionado Patané, que desde el foso, de nuevo, sabe sacar de la estupenda ópera su riquísimo contenido instrumental.

F.F.

UN POCO DE TODO

Más dobles de Decca que consolidan la oferta de esta serie -con buenos minutos, excelentes grabaciones y comentarios en castellano- de dos discos por el precio de uno. Procedentes de la integral recién reeditada de las sinfonías de Haydn por Antal Dorati se nos ofrece ahora el ciclo de las londinenses en dos álbumes cuya escucha le merece al firmante de estas líneas los mismos elogios que la obra completa de Enrique Pérez Adrián en el número 109 de SCHERZO: bien construido, directo, vitalis-

ta, expresivo y equilibrado en su mezcla de rusticidad y nobleza. Muy recomendable, por tanto, a pesar de que ahí estén nada menos que Szell, Harmoncourt, Bernstein, Beecham y alguno más (452 256-2 y 259-2). Soberbio el álbum con las sinfonías *Séptima*, *Octava* y *Noventa* -más el *Scherzo capriccioso*- de Dvorák a cargo de von Dohnányi y la Orquesta de Cleveland. Se trata, a mi entender, de una de las mejores versiones de estas obras, contentivamente idiomática, espléndidamente planteada en lo constructivo, sabiamente dosificados lirismo y empuje, con una respuesta orquestal de primera clase exigida por un director que -a veces algo tímido- aquí sí se muestra en toda su evidente categoría (452 182-2). El *Requiem* de Berlioz de Lorin Maazel posee momentos magníficos, dignos de su batuta excepcional, y la atmósfera general resulta muy convincente -menos decididamente dramática que Bernstein (Sony)-, pero no alcanza en su conjunto la unión de aparato profano y hondura anímica que lograba Munch en sus dos versiones, con Simoneau (RCA) y Schreier (DG) como solistas, y en el caso de la última con el complemento de un *Harold en Italia* dirigido por Markevich. El bonus aquí es una versión sin demasiado interés de la *Sinfonía fúnebre y triunfal* por Dutoit y los bellos *Cantos* para coro dirigidos por Norrington (452 262-2). La gran violinista coreana Kyung Wha Chung -que ahora graba poquísimo pero a la que las reediciones suelen rendir merecido culto- nos brinda el *Concierto en mi menor* de Mendelssohn y los de Beethoven, Chaiikovski y Sibelius, acompañada respectivamente por Dutoit, Kondrashin -curiosamente sólo regular- y Previn -en los dos últimos. De la seriedad, el rigor, la fuerza contenida, la técnica y la belleza del sonido de una artista siempre impecable en el estilo hay poco que decir. Tampoco hace falta señalar que, a pesar de su excelente calidad, ninguna de sus versiones puede calificarse de referencia absoluta; pero el hecho de que aquí se propongan cuatro piezas bási-



cas del repertorio tan bien tocadas y a tan buen precio no dejará de tentar a quien inicie su discoteca (452 352-2).

Lo mismo ocurrirá, pero también a quien no la inicie, pues son piezas poco habituales en los catálogos, con los conciertos para piano y orquesta de Mendelssohn, los de madurez interpretados por Peter Katin -con Collins, en una de las primeras grabaciones en sonido estéreo, y Martinon, con

este el *Capriccio brillante* y el *Rondó brillante* y los juveniles por el matrimonio Ogdon-Lucas dirigidos por Sir Neville Marriner. Jorge Bolet complementa con el *Rondó capriccioso* una grabación muy interesante de música que no merece el limbo en el que vive (452 410-2). Los conciertos para órgano y orquesta de Haendel reciben de parte de George Malcolm y Sir Neville Marriner una interpretación equilibrada, suficientemente sólida por parte del organista y bien aireada por un director que luce su habitual buena mano en este repertorio. Falta, sin embargo, la suprema libertad de Koopman (Erato), quien también en serie media parece mejor opción que ésta, por lo demás excelente (452 235-2). En el capítulo del piano solo encontramos la serie completa



de las *Polonaises* de Chopin por Vladimir Ashkenazy con sus características habituales de seriedad conceptual, brillantez bien medida, virtuosismo capaz de resolver cualquier problema técnico. Aquí puede faltar a veces el punto último de arrebatado que poseía Rubinstein en estas obras, pero la clase del ruso queda plenamente de manifiesto, también en las piezas -entre ellas la *Barcarola*, la *Bercesce* y el *Allegro de concierto*-, que complementan el programa (452 167-2). La *Giselle* de Adam por el experto Richard Bonynge se recomienda sin demasiadas dificultades. El maestro australiano está en su salsa y sabe extraer los mejores detalles de tan menospreciada partitura (452 185-2). La música antigua nos recupera la ejemplar lectura de tres misas de William Byrd y diversas piezas sacras del propio Byrd y de John Taverner -no confundir con Taverner- que garbaba en los primeros sesenta. Sir David Willcocks con el coro del King's College de Cambridge. Música de prodigiosa belleza en versión, a pesar del tiempo transcurrido, de solvencia plena (452 170-2). Muy interesante también el álbum con obras de Heinrich Schütz -*Historia de la Natividad*, *Motetes*, *Historia de la Resurrección*- a cargo de Roger Norrington y un plantel de solistas vocales e instrumentales que van de Peter Pears a Philip Pickett en una amalgama de estilos individuales que en los años de las grabaciones -1969-1975- se unió a una plausible búsqueda de autenticidad que hoy se oye con respeto, sobre todo por lo interesante de los resultados (452 188-2). Y cerramos con las óperas, que incluyen una sinopsis pero no el libreto completo. Muy interesante *La bohème*, de 1959, con una Tebaldi adecuadamente sen-

timental, un magnífico Bergonzi, unos cumplidores Bastianini y D'Angelo, algún que otro lujo como el Colline de Siepi y una dirección más comprometida que otras veces de Serafini (448 726-2). La escucha de *La flauta mágica* dirigida por Karl Böhm en 1955 hace pensar en que realmente no merecía el olvido. La presencia de Leopold Simoneau como Tamino, la excelente Pamina de Hilde Gueden, la buena Reina de la noche de la experta Wilma Lipp, la graciosa Papagena de Emmy Loose y el juvenil Papageno de Walter Berry, con un Böhm suficientemente comprometido hacen que, sin conseguir nada especialmente arrebatador, todo funcione (448 734-2). *El trovador* verdiano, con un Del Monaco insolente y plebónico pero poco elegante, una Tebaldi expresiva y una Simonato de buena línea dramática puede ser, como las anteriores, una opción a precio económico a tener en cuenta como primer acercamiento a la obra. Erede, que no era un dechado de sutileza, es un concertador al menos suficiente si no profundo (448 743-2). Floja *La favorita* con una Simonato que no estuvo en sus mejores días cuando grabó esta ópera. Tampoco Bastianini, ni Hines, lucen a demasiada altura. Erede se pierde en la complejidad de un estilo que no domina (452 469-2). *The Joy of Christmas* ofrece una amplísima selección de temas más o menos relacionables con la Navidad en versiones de gentes como Pavarotti, Leontyne Price, Tebaldi, Sutherland o Ferrier. Ya han pasado las fiestas, pero podemos apuntarlo como regalo para cuando vuelva la ocasión (452 450-2).

L.S.

CONCIERTO PERO SIN ORDEN

Introducidos los viejos discos de vinilo y algún que otro CD en un bombo, séquense unos cuantos al puro azar y ahí tendremos el criterio general de las reediciones. Beethoven. *Sonatas Patética*, op. 13, nº 8, *Waldstein*, op. 53 nº 21 y *Appassionata* nº 23 op. 57 (454 686-2) en el piano de Claudio Arrau es un aperitivo muy fuerte, sin duda, para abrir esta selección pero Arrau está a la cabeza entre los grandes intérpretes de Beethoven de este siglo, especialmente en los conciertos más que en sus grabaciones, aunque éstas no estén muy lejos del mismo espíritu y perfección, por dinámica, estumato y climax mágico en la *Waldstein*, el sentido de la retórica de la *Appassionata*, o la transcendencia de la *Patética*. Frente a Arrau, el mismo Arrau en la grabación para el mismo sello en los años sesenta, arquitecto y poeta del mundo beethoveniano a la altura de un Backhaus. Kempf es otro mundo mucho más lírico pero completa el trío con los dos anteriores; su humanismo lo envuelve todo (versión de los años sesenta). Schnabel, Brendel, Barenboim, etc. Otra faceta pianística nos llega en la obra concerniente de Felix Mendelssohn: los dos *Conciertos para piano y orquesta* op. 25 y 40, y el *Capriccio brillan-*

te, op. 22, la *Serenata y Allegro gracioso*, op. 43 más el *Rondó brillante*, op. 29 (454 685-2). Jean Louis Steuerman al piano con Constantine Orbelian dirigiendo a la Orquesta de Cámara de Moscú. Pocos han sido los grandes pianistas que se han acercado a la obra de Mendelssohn, compositor tocado por la gracia en privilegiados momentos pero que su obra completa, ni en todos los campos puede calificarse de genial. Personalidad precocemente prismática con entradas en todos los campos del arte, música como compositor e intérprete virtuoso de violín y piano, poeta, pintor, políglota e incluso excepcional atleta y nadador, son demasiados frentes para llegar a la cima de todos, con lo que es posible que también todos se resentan. Sin embargo los dos *Conciertos para piano* tienen una alegría y frescura deliciosas; el lirismo y el virtuosismo corren parejos en unas obras que no buscarán, desde luego más profundidad. Steuerman hace de estas partituras una traducción desenfadada y más espectacular que lírica, pero se deja oír muy bien. Serkin con Ormandy y la Orquesta de Filadelfia siguen a la cabeza rayando la perfección.

La música para ballet comprende dos discos. Uno dedicado a Ravel con el ballet completo de *Dafnis y Cloe* con la Orquesta Sinfónica de Boston y el Coro del Festival de Tanglewood dirigidos por Bernard Haitink. No hay adecuación entre una orquesta muy acostumbrada a trabajar páginas ravelianas, muy sinfónica y un director que se limita a hacer una lectura casi al dictado, sin apenas inspiración. Philips posee en su catálogo una grabación de Kondrachine de 1972, tomada de un concierto, que es todo sutilezas y luz. Más modernamente, 1994, Chailly y la Orquesta del Concertgebouw firma una extraordinaria grabación llena de sensualidad. También Haitink, al frente de la Filarmónica de Berlín, nos trae el ballet completo de Stravinski, *El pájaro de fuego*. Aquí las cosas cambian. Con un gran sentido histórico y un carácter más sinfónico que balletístico compone una versión espléndida, cercana y complementaria de la de Antal Dorati y cercana a la de Anserment. Por otra parte técnicamente es la mejor grabación del conjunto.

El poste de todo este menú no está a la altura del tono medio que presentan estas re-



ediciones. Se trata de la *Sinfonía* nº 8 de Shostakovich con la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la batuta de Semion Bichkov quien hace una lectura más bien rutinaria,

con una fanfarria totalmente alejada del espíritu trágico y dramático que el compositor imprimió en su partitura, con lo que de poder convertirse en una experiencia importante para el oyente melómano se hace rutinario y carente de interés. Mrazynski y la Orquesta Filarmónica de Leningrado en un concierto celebrado en 1982 grabado por Philips supone el sumun en la interpretación de esta sinfonía con una intensidad paroxística inigualada.

F.G.-R.

OPERETAS DE AQUELLA MANERA

EMI Classics sigue pasando a soporte compacto su catálogo de operetas, esta vez del repertorio austríaco, húngaro y francés. El elenco comprometido está compuesto por directores especializados en aquel género, y por cantantes de excelente nivel, que adaptan sus medios al estilo requerido por este tipo de obras.

Francia está representada por *Ciboulette* de Reynaldo Hahn, venezolano de familia germana y vasca, acaudalado en el París de principios de siglo y autor de operetas, revistas y música de salón. Esta obra (data de 1923 y revela el homenaje del autor a la tradición Offenbachiana y a su maestro Massenet. Su escritura es cuidada y su armonía, plena de refinamientos. La inspiración resulta más bien impersonal y la cubre un trabajo minucioso.

Bien conducidos por Cyril Diederich (5 66179 2) entre 1981 y 1982, se lucen Nicolai Gedda, con su habitual galanura, y José van Dam, con su gran señorío expresivo. Mady Mesplé, en la protagonista, está fina y solvente, aunque se echa en falta una voz más lírica que ligera.

Boccaccio, el clásico de Franz von Suppé (5 66179 2, grabación de 1975) está dirigida por un especialista, Willy Boskovsky, con un elenco brillante: Anneliese Rothenberger, Hermann Prey, Edda Moser, el veterano y compe-

atismo más o menos ruso. Del largo reparto rescatamos a Ursula Reikhsart y Gisela Litz.

De la época tardía, un tanto revisteril y coloreada de pintoresquismo zingaro es *La princesa de los czanlús* (5 66170 2), dirigida por un tener operetista notable, Willy Mattes, en 1971. Vuelve a seducirnos Gedda con sus acaudaladas medias voces y su impecable melodismo, haciendo pareja adecuadísima con Rothenberger. En papeles secundarios destacan Olivera Miljakovic y Peter Brand.

Por fin aparece el rey Johann Strauss, con una de sus criaturas favoritas, *Una noche en Venecia* (5 66200 2, grabación de 1968, dirigida por Franz Allers). Su incansable vena melódica y sus oportunos toques de italianismo exigen un reparto variado y extenso, aquí servido de modo impecable por Gedda, Prey, Litz, Rothenberger y Streich. Allers, sin ser una gran batuta, logra, no obstante, homogeneidad y carácter.

Buenos conjuntos y una grabación direccional, de especial relieve en las voces, sirven a la jocunda empresa. No hay pequeñas obras para grandes intérpretes, valga el tópico una vez más.

B.M.

TRES SOPRANOS Y UN BAJO

Las reediciones de discos de voces históricas están en auge, síntoma de que el aficionado se siente curioso por las maneras de cantar de los clásicos o de desear ampliar horizontes o quizás escarmentado de tanto culto a cierta mediocridad actual. Los ingleses y los americanos se llevan la palma en este culto al pasado. El sello inglés Romphone envía varias muestras de su cuidado catálogo presentando varias y completas semblanzas de algunas voces ya instaladas en nuestra mitología lírica. Ya no es preciso poner sobre el tapete las enormes mejoras técnicas que en este capítulo discográfico se han logrado. Los ruidos de fondo se mitigan y los cantantes aparecen con una presencia y nitidez pocas veces lograda. Hay quien opina que tanto *lavado* daña la autenticidad de los timbres, la riqueza de los armónicos. Quién sabe dónde está el verdadero cantante, si en los discos de pasta o en los sofisticados cedés actuales. Amelita Galli-Curci (1882-1963) está representada por cuatro discos, repartidos en dos volúmenes y comprendiendo un legado que va de 1916 a 1920 (81003-2) y luego de 1920 a 1924 (81004-2). La soprano ligera italiana, cuyo instrumento fue considerado el más hermoso de su generación exhibe, a lo largo de tres horas, sus más famosos registros y recursos. Entre los primeros, las famosas sesiones al lado de Caruso y De Luca (*Rigoletto*, *Lucia*) o sus brillantes lecturas de su repertorio, de *Traviata* y *Barbero* (entonces en poder de las ligeras) a *Sonnambula*, *Lalme*, *Dinorah*, *Puritani*. Como complemento, Galli-Curci aparece también en repertorio cancioneril, con amenas lecturas, incluso de temas españoles como *Clavelitos* de Valverde. Entre los recursos prodigados, la cantante milanese demuestra perfecto legato, regulaciones de

asombro (final de *La partida* de Alvarez), notas tenidas hasta el infinito, además de un encanto personal indiscutible. Un encanto que en el caso de Nellie Melba (1861-1931) se



atención, máxime porque la celebre australiana evidencia a menudo pasajes donde su desinterés por la construcción de la frase, por la limpieza en la emisión de la coloratura o la imprecisión en los ataques contrastan con instantes mágicos, por ejemplo los trinos interminables, de rarísima perfección. De Melba se agrupan en tres CD todos los registros Victor, realizados entre 1907 y 1916, con su repertorio de base, de soprano lírico, lírico-ligero y de cantante de sala de concierto. Cuando ataca el *Visti d'arte* de *Tosca* (grabado en dos ocasiones, 1907-1910) se aprecian más sus límites dramáticos, no la concepción musical que es impecable. Como manera diversa de concebir el canto, compárese la diferencia que hay entre Caruso y Melba en *O soave fanciulla*. Él parece que grabó ayer la página. Atención a *Per tutti, per baci* que la soprano canta con Charles Gilbert es estupefaciente. En la época de Melba, quizás, se confiaba menos en el valor del disco. No es éste el caso tres décadas después, cuando se había instalado en el mercado con creciente interés por el valor de sus productos. Los dos discos destinados a Elisabeth Schumann (1885-1952) reflejan completamente su cosmos artístico: el del *Lied* (81018-2) con soberanos ejemplos de páginas de Mendelssohn, Schumann y Brahms, donde se constatará (se entenderá escuchándola) lo que le deben las grandes *rienasas* del cincuenta y el de arias de óperas y operetas (81019-2). El primer campo está bien completa con sus Mozart más representativos (Cherubino, Aminta, Susanna, Zerlina), que cantaba con esa pureza vocal que se asocia a la música del salzburgués. Solo falta para completar el cuadro operístico, un recuerdo de la straussiana Sophie. Para subsanarlo está Adele del otro Strauss, el de *El Miraculoso*, la opereta emblemática de la Schumann.

El bajo francés Pol Plançon (1851-1914), ya cincuentón, tuvo oportunidad de acceder al nuevo invento del sonido grabado y de lucir sus facultades (de fraseo y dicción, fiato, línea, extensión). Así, es capaz de ser el bajo cantante de Rodolfo en *Sonnambula*, el bajo profundo que es el Sarastro de *La flauta* o el bajo-barítono del Mephistophélès de Berlioz. En este doble volumen (82001-2) hay también cabida para el Plançon camerístico, donde la voz, puede que aparezca con mayor belleza y lustre.

F.F.



terte Kurt Böhme, Walter Berry y un lucidísimo Alfred Dallapozza; también dicho en el repertorio. Todos cantan con solidez musical y vocal, poniendo un punto de picardía bocaciana muy adecuado.

El infaltable Lehar está representado por *El zarzich* (5 66173 2) grabado en 1968, con una pareja protagonista de especial refinamiento y chispa: Gedda y Rita Streich. Willy Mattes es otro experto en la materia y asegura un buen equilibrio entre sentimentalidad y folclo-

Con el patrocinio de:



BARCLAYS

EL BANCO AZUL

GOYA - BEETHOVEN

DOS VIDAS PARALELAS

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

La sordera. La oscuridad.

"El arresto de Cristo" / El testamento de Heiligenstadt
Conferenciante: José Luis Pérez de Arteaga

15 de enero • 1997

19:30 h

CUARTETO VOGLER

Cuarteto n° 2 en sol mayor, op. 18, n° 2
Cuarteto n° 11 en fa menor, op. 95
Cuarteto n° 12 en mi bemol mayor, op. 127

Napoleón y el imperio del orden nuevo.

"Las Majas" / "La Eroica"
Conferenciante: Francisco Calvo Serraller

29 de enero • 1997

19:30 h

CUARTETO KELLER

Cuarteto n° 6 en si bemol mayor, op. 18, n° 6
Cuarteto n° 10 en mi bemol mayor, op. 74
Cuarteto n° 13 en si bemol mayor, op. 130

La exaltación contra la tiranía.

"Los desastres de la guerra" / "Fidelio"
Conferenciante: Cristóbal Halffier

11 de febrero • 1997

19:30 h

CUARTETO HAGEN

Cuarteto n° 4 en do menor, op. 18, n° 4
Cuarteto n° 16 en fa mayor, op. 135
Cuarteto n° 14 en do sostenido menor, op. 131

Dos vidas paralelas.

Goya / Beethoven
Conferenciante: Alfonso Pérez Sánchez

8 de marzo • 1997

19:30 h

CUARTETO CARMINA

Cuarteto n° 3 en re mayor, op. 18, n° 3
Cuarteto n° 9 en do mayor, op. 59, n° 3 "Rasumowski"
Cuarteto n° 15 en la menor, op. 132

Un mundo de sombras.

"Las pinturas negras" / Los últimos cuartetos
Conferenciante: Eugenio Trias

14 de marzo • 1997

19:30 h

CUARTETO MOSAIQUES

Cuarteto n° 5 en la mayor, op. 18, n° 5
"Gran Fuga" en si bemol mayor, op. 133
Cuarteto n° 8 en mi menor, op. 59, n° 2 "Rasumowski"



BARCLAYS

EL MUNDO

PROMÚSICA

ASOCIACIÓN CULTURAL PROMÚSICA DE MADRID

C/ Capitán Haya, 22 • 7° D • 28020 Madrid

Tel.: (91) 597 15 54 • Fax: (91) 556 98 87

BACH: Suites inglesas y francesas. Alan Curtis, clave. 3 CD TELDEC 0630 13582-2. ADD. 185'14". Grabación: VII/1979. Productor: Heinrich Weritz. Distribuidor: Warner.

La idea de juntar una secuencia de movimientos de danza es originaria de Francia y fue importada a Alemania tras la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) cuando los estilos francés e italiano se pusieron de moda. Se cree que Bach conoció una gran cantidad de suites francesas para teclado, especialmente las de Charles Dieupart (1670-1740), que copió enteras, los apelativos de *inglesas* y *francesas* son posteriores a la composición. Todas contienen una alemana, una corriente (francesa o italiana), una zarabanda (española) y una giga (inglesa o irlandesa). Entre estas dos últimas se introduce lo que Bach llamaba 'galanterías' (*bourrées*, minuets, gavotas, arias, *paspiés*, *lours* o polonesas); las inglesas comienzan por un preludio. En una literatura sorprendentemente abundante en versiones pianísticas (sobre todo hasta hace bien poco), este triple álbum *remasterizado* en que Curtis presenta las doce suites de las dos colecciones en estricta alternancia de inglesas-francesas es muy bien recibido. Las interpretaciones de estos pequeños microcosmos son muy atractivas y espontáneas. La inteligente dosificación del *rubato* —especialmente en las alemanas— y la alternancia de *tempo* —donde los relajados no se arrastran ni los rápidos se precipitan— evitan el metronomismo y la monotonía. El timbre del instrumento (un Zell de 1728) es hermoso y su proyección cuidada.

A.B.M.

BACH: Conciertos de Brandemburgo BWV 1046-51. Concierto BWV 1050a. Triple Concierto BWV 1044. La Stravaganza de Hamburgo. Director: Siegbert Rampe. 2 CD VIRGIN Veritas 5 45255 2. DDD. 52'08", 73'33". Grabaciones: Hardt y Württemberg. 1993 y 1995. Productores: Bernd Riebutsch y Urs Metzger. Ingenieros: Reinhard Geller y Peter Laenger. Distribuidor: EMI.

Podría colocarse esta interpretación en la línea abierta por Musica Antiqua de Colonia, al menos por lo que respecta a los *tempo* de velocidad extrema. Sin embargo, la radicalidad de Goebel redondea toda su coherencia por la extraordinaria respuesta instrumental, en tanto que en la de Rampe hay muchos problemas no resueltos. El fraseo aparece confuso y las recreaciones caen en un cierto mecanismo que perjudica la percepción de la música. El torbellino imparable, como en el *Concierto III*, llega a estar falto de respiración; las texturas del *VI*, por su parte, permanecen un punto opacas. Las dos versiones del *V Concierto* —con una parte de clave más reducida en la BWV 1050 a— proponen una muestra elocuente del taller bachiano, asistiendo el oyente entre una y otra al nacimiento de una idea que llevaría más tarde al concierto para tecla.

E.M.M.

BACH: Concierto al gusto italiano, en fa mayor, BWV 971. Obertura a la francesa en si menor, BWV 831. Cuatro duetos, BWV 802-805. Christopher Czaja Sager, piano. HÄNSSLER 98.116. DDD. 55'40". Grabación: VII/1996. Ingeniero: Gert Alena.

La cuestión de la admisibilidad de tocar a Bach al piano está llegando a un punto, y punto de no retorno, a partir del cual la respuesta únicamente puede ser afirmativa a condición de que se trate de grandes intérpretes, que tengan cosas importantes que decir y por su formación no puedan hacerlo más que a través de ese instrumento. Christopher Czaja Sager no forma parte de ese selecto club. Su Bach es simplemente de una articulación correcta en el sentido de académica, sobrio, frío, distante y, quizá lo más grave de todo en estas obras de fina parodia, carente de humor en lo expresivo. Y aquí no se puede echar, como en otras ocasiones, la culpa a los técnicos de la Hänssler; al menos no en exclusiva. Los microfónos deberían ciertamente estar situados más lejos, pero el timbre parece real y, sin embargo, no es bello. Un disco que aburre.

A.B.M.

BACH: Cantatas de Navidad BWV 57, 110 y 122. Vasilika Jezovsek, soprano; Sarah Connolly, mezzosoprano; Mark Padmore, tenor; Peter Kooy, bajo. Collegium Vocale. Director: Philippe Herreweghe. HARMONIA MUNDI HMC 901594. DDD. 61'41". Grabación: XII/1995. Productor e ingeniero: Nicolas Bartholomé.

Philippe Herreweghe prosigue su personal acercamiento a la música del maestro de Eisenach con tres obras compuestas por Bach entre 1725 y 1726 y destinadas a la fiesta de la Epifanía. Un enfoque de texturas diáfnas, enormemente cuidado, con un perfecto equilibrio entre las voces solistas, el coro y el conjunto orquestal, sabiendo diferenciar adecuadamente la sencillez y el recogimiento de la BWV 122 (*Das neugeborene Kindlein*) de la brillante solemnidad de la BWV 110 (*Unser Mund sei voll Lachens*). Este concepto luminoso y alejado de las grandes masas nos restituye un Bach más humano, más cercano, que no excluye en absoluto un bardo contenido. Para lograr esta aproximación de tipo camerístico, con una completa claridad en los diseños contrapuntísticos, el director belga cuenta con unos miembros de total solvencia (con matrícula de honor para el coro), que responden admirablemente a lo que de ellos se demanda, y en los que se integran sin fisuras los cuatro solistas. Estos cuentan con instrumentos jóvenes y claros, y entre ellos destaca la muy bella voz lírica y la sensibilidad de la soprano alemana de origen polaco Vasilika Jezovsek. Una magnífica ocasión para conocer tres de las menos conocidas partituras bachianas, servidas en versiones de primerísimo orden y con una tónica sonora ejemplar por su calidez.

R.B.I.

BACH: *Misa en si menor, BWV 232.* Ursula Buckel, soprano; Marga Höffgen, contralto; Ernst Haefliger, tenor; Ernst-Gerold Schramm, bajo. Coro Bach de Munich. Orquesta Bach de Munich. Director: Karl Richter. 2 CD ARCHIV 453 242-2. ADD. 123'30". Grabación: V/1969. Precio medio.

Surgida de la noche de la prehistoria interpretativa, aparece ahora en CD esta grabación pública de la *Misa en si menor* en la sala grande del auditorio Bunka-Kaikan de Tokio el 9 de mayo de 1969. Tiene algo de canto de cisne de una corriente estilística muy en boga en los años sesenta y que tuvo a Karl Münchinger y sobre todo a Karl Richter como máximos exponentes, pero que poco después iba a ser harrida por los instrumentos y procedimientos originales. De todos modos, aun de esa época y anteriores se pueden encontrar enfoques con una carga mucho menor de sentimentalismo y mucho mayor de sobriedad: Klemperer en 1968 y el primer Karajan, de 1952. Oído sobre todo hoy, los colores e inflexiones de Richter producen un empalago insufrible. Por el contrario, lo que sí se le agradece y no se encuentra más que en muy pocos de los registros recientes es la sinceridad de su compromiso ideológico con una visión del barroco y de Bach en particular cuya relegación no puede tampoco basarse simplemente en la adhesión de la etiqueta de romantizante. De todos modos, si se tiene curiosidad por este enfoque, por su mayor calidad técnica se recomienda la grabación en estudio para el mismo sello con los mismos conjuntos coral y orquestal y cinco solistas de los que únicamente Haefliger repite.

A.B.M.

J.C.F. BACH: *Sonatas en trío, London Baroque.* HARMONIA MUNDI HMC 901587. DDD. 70'42". Grabación: XI/1995. Productor: Michel Bernard. Ingeniero: Michel Pierre.

Johann Christoph Friedrich, el llamado «Bach de Bückeberg» (1732-1795), el penúltimo de los hijos habidos del matrimonio de Johann Sebastian y Anna Magdalena, representa en su producción no muy abundante el cambio de estilo del barroco al rococó. Estas *Sonatas en trío* para diversas combinaciones, en concreto, simbolizan no sólo el cambio de gusto, sino también de instrumental, pues admiten tanto el clave como el incipiente piano para la parte del teclado. En las versiones de London Baroque, el estilo de J.C.F. Bach es claramente galante, lejos de la pasión de Carl Philipp Emanuel. Las piezas con clave suenan más barrocas—como la *Sonata en la mayor F. VII/2*—, pero igualmente lúdicas y animadas. Únicamente alguna leve pérdida de la calidad del sonido del chelo del propio Medlam—comienzo de la *Sonata en sol mayor, F. X/2*—desequilibra el resultado global.

E.M.M.

BALADA: *María Sabina. Escenas Borrascosas. Guernica. Solistas vocales. Orquesta de Louisville.* Filarmónica del Carnegie Mellon. Coros de la Universidad Louisville y del Carnegie Mellon. Directores: Jorge Mester y Juan Pablo Izquierdo. NEW WORLD 80498-2. DDD. 72'25". Grabaciones: II/1973 (María Sabina); IV/1994 (Escenas Borrascosas).

La tragifonía *María Sabina* que compusiera entre 1967 y 1969 Leonardo Balada (Barcelona, 1933) en forma de extensa cantata escénica, sobre texto de Camilo José Cela, fue trasladada muy poco después por el mismo autor a versión—reducida a casi una tercera parte—de concierto. Y ésta es la que se ofrece en el presente CD, con otros dos títulos del compositor catalán: el también sinfónico-coral *Escenas Borrascosas*, de 1992 y con texto del propio Balada, y *Guernica*, para orquesta sola, de 1966.

Y ahí radica—en la selección de esta versión abreviada de concierto, quiero decir—el primero de los aciertos de esta propuesta discográfica. Porque no es sólo que en esta versión acortada se conserven íntegras las líneas generales del drama, la instrumentación y los personajes de la primera, sino que se condensa en ella, sin reiteraciones de ningún tipo y con eficacia máxima, aquella «tremenda fuerza motora» del texto de Cela que impulsará a Balada a componer.

Por otro lado, *Guernica* ejemplifica la entrada del compositor en su segunda y ya madura época creadora, mientras que *Escenas Borrascosas* es muestra a su vez muy adecuada de las últimas preocupaciones creadoras del músico. Espléndidas—y muy, muy asimiladas versiones—redondean la bondad de la oferta.

L.H.

BALAKIREV: *Música para piano, Vol. 1.* Nicholas Walker, piano. ASV DCA 940. DDD. 65'25". Grabación: Londres, V/1994. Productor: Stephen Johns. Ingeniero: Mike Hatch. Distribuidor: Auvidis.

Primera entrega de una serie del sello inglés ASV que tiene intención de abordar la obra completa para piano de Mili Alexeievich Balakirev (1837-1910); en este volumen I, encontramos varias piezas: dos *Valses*, dos *Mazurkas*, una *Polka*, una *Tarantella*—breves y extrovertidas en general, características presentes en medio de un clima romántico no muy lejano en ciertos aspectos a parte de la obra pianística de Liszt o de Chopin, aunque siempre con el trasfondo de la tradición nacionalista otorgando ese sello de idiomática individualidad a la música.

El pianista, Nicholas Walker, logra fundir de forma ejemplar estos dos aspectos, con una técnica muy notable; fluida, brillante, con sonido cálido y diáfana articulación, cualidades que resultan especialmente apropiadas para estas partituras; ayuda a la claridad de planos una grabación muy equilibrada, completándose el disco con unos escuetos comentarios del propio intérprete en los idiomas habituales.

D.A.V.

BARBER: *Música coral: Twelfth Night. To be sung on the water. Reincarnations. Agnus Dei. Heaven-Haven. Surv on this shining night. The monk and his cat. Ebe Virgin Martyrs. Let down the bars. O Death God's Grandeur.* W. SCHUMAN: *Música coral. Perceptions. Mail Order Madrigals. The Joyful Company of Singers.* Anthony Saunders, piano. Director: Peter Broadbent. ASV DCA 939. DDD. 66'23". Grabación: Londres, V/1995. Productor e ingeniero: John H. West. Distribuidor: Auvidis.

No tengo datos suficientes, pero me da la impresión de que pocas veces habrá sido mejor interpretada la música coral de Samuel Barber y William Schuman (compositores estadounidenses nacidos ambos en 1910) como en este CD por la británica Joyful Company of Singers. A juzgar por este CD, la Joyful es una agrupación pequeña y de poderoso sentido artístico, de una delicadeza insuperable, de una capacidad de matización, de apertura y disminución sonoras, de un ajustadísimo sentido de la frase, que se basan en una perfecta conjugación (lease afinación) fruto de un largo entrenamiento y una reunión de talentos. Algo tendrá que ver, desde luego, ese espléndido director que es Peter Broadbent, su fundador. La música coral a cappella de Barber y Schumann (dos obras del primero requieren piano) la cantan con espiritualidad elevada, con sentido del clasicismo, con recogimiento y capacidad expresiva; en fin, con una musicalidad que impresiona por su aparente sencillez, por su capacidad de cantar en voz baja, como si lo que hicieran fuera humilde. Una delicia.

S.M.B.

BEETHOVEN: *Las Sonatas para piano.* Alfred Brendel, piano. 10 CDS PHILIPS 446 909-2. DDD. Grabaciones: 1992-95.

En estas líneas hemos comentado puntualmente—SCHERZO n.ºs 78, 80, 89, 91, 94, 97, 102, 104, 107 y 109—cada uno de los ejemplares del tercer ciclo de las *Sonatas* beethovenianas por Alfred Brendel. Sirva la cuidada edición que ofrece ahora Philips (un álbum con dos pequeñas cajas de cinco CDs cada una, con funda de papel, que ahora un espacio considerable respecto al formato individual, recopila todos los artículos—en los cuatro idiomas de costumbre—de William Kinderman en un atractivo libro complementario de cuidada edición, y se encuentra además a un precio especial) para hacer un breve balance. El moravo es un gran artista, que conoce a fondo esta música, y en él, por encima de la excelente—pero no asombrosa, al nivel de un Pollini o un Richter, por ejemplo—técnica, destaca una gran solidez conceptual y una objetividad que respeta escrupulosamente lo escrito, a veces hasta hacerle parecer un punto distanciado. Algunos defectos, como la tendencia a los pedales demasiado largos o la falta de cierto retiramiento en algunos matices *piano*, se han mantenido con los años. Sin embargo, y salvo algunas excepciones—la *Op. 26*, *Op. 57*—ha ganado, en general, en profundidad expresiva.

Así, en el presente ciclo, sus logros más evidentes se encuentran en la segunda mitad del ciclo, muy especialmente en las cuatro últimas *Sonatas*, sobresalientes. Un integral que nos ofrece pues un fiel retrato del compositor, de un nivel general muy notable, con pocos altibajos. Aunque no es un ciclo que haga cambiar las primeras opciones (Barenboim I, Arrau, Kempff), sí se encuentra entre los mejores y sin duda es una de las alternativas modernas más recomendables, algo que viene resaltado por unas tomas sonoras magníficas y que ahora se ve reforzado por esta cuidada y atractiva edición.

R.O.B.

BEETHOVEN: 33 Variaciones sobre un Vals de Diabelli Op. 120. **Isidro Barrio, piano, KOCH 3-1442-2 H1, DDD, 61'37"'. Grabación: X/1993. Productor: Dieter Stöckel. Ingeniero: Roland Winger. Distribuidor: Diverdi.**

El madrileño Isidro Barrio, en una grabación de sonido un tanto velado y opaco, que favorece abiertamente los graves, ofrece una lectura de las *Diabelli* que, dados los recursos técnicos y artísticos que posee, tendría mayor enjundia si no cayera demasiadas veces en el capricho, en todos los sentidos: no sólo en los *tempi*, algo siempre subjetivo (aunque el Allegro pesante e risoluto de la var. IX parece mucho más pesante que risoluto, y el Poco vivace de la VIII se acerca más a un suave allegretto que a otra cosa), sino en el pedal (como el extraño de la var. II, que quiebra el discurso), en los acentos, en los contrastes dinámicos, e incluso, y quizá eso sea lo más difícil de aceptar, en un fraseo que a menudo se antoja amanetado, como puede apreciarse en el mismo tema inicial, o en las var. V y VI. La dinámica es casi siempre *pianissimo* o *fortissimo*, sin que parezcan existir los matices intermedios. La articulación, contando con un generoso pedal, queda a menudo notoriamente emborronada (XXI-XXIII, XXVII). Los momentos más afortunados se encuentran en las variaciones más reposadas, donde Barrio luce una buena capacidad cantable y, en el caso de la nº XXIV, una claridad de texturas que se echa de menos en otros momentos. Ni la grabación ni la interpretación permiten situar el presente registro como alternativa al nivel de las de Richter (Philips, Praga, ambos en vivo), Brendel (Vox, Philips), Barenboim (Erato) o Ugorski (DG). Este, también muy personal en cuanto a *tempi*, se muestra técnicamente superior, más rico en matices y más espontáneo en su fraseo. Para colmo, la presentación de este ejemplar es simplemente infame. Aparte la mención de que Carlo Zechi le declaró «el sucesor de Liszt» (sic, ¿dónde quedó Arrau, me pregunto?), la notas firmadas por el propio intérprete, supuestamente en español (?), contienen perlas que hacen superfluo todo comentario, pero no me resisto a reseñar el recuerdo a la tía Petra y su Stradivarius, así como a la gata negra, su «cochuchi» (sic otra vez, no crean), ni a la inefable de «Ya, desde poquerito (más sic), o sea no hace muchos años, tuve el

TOMANDO EL RELEVO

Esa-Pekka Salonen es uno de los personajes más inteligentes de cuantos viven hoy en el mundo de la música. Su carrera es un ejemplo de sensatez, todo va por sus pasos, la madurez va llegando y los resultados están a la vista en los discos y en los conciertos. Con esta grabación dedicada a dos obras serenas no ya de su autor sino del repertorio del siglo XX y hasta de la historia de la música, el grandísimo maestro finlandés ofrece un trabajo admirable. En él está el análisis que nos entregaba Boulez en sus dos registros del *Concierto para orquesta*, pero detrás de ello hay un profundo trabajo de revelación expresiva que se muestra desde el principio como una comunicación plena de todos los elementos de la obra bartókiana de la que en buena medida esta pieza es resumen. La introducción aparece como hermana gemela del inicio de *El castillo de Barbazul* y la entrada de la flauta es pura música nocturna bartókiana. En la Elegía la propuesta se radicaliza, la nocturnidad se hace alevosa y el paisaje recuerda al del Sibelius de la *Cuarta Sinfonía*. Muy pocas veces en esta obra se han dicho las cosas así, se ha ido tan al fondo, se ha pisado de tal manera el terreno de lo que está más allá. Las dos transiciones—el Juego de las parejas y el Intermezzo Interrotto—no son una simple muestra de capacidad irónica o una suerte de descanso tras la densidad de lo nocturno, sino inquietantes zonas de sombra en una obra que para Salonen es un continuo expresivo—véase el modo en que se integra la fanfarria en el discurso del Juego o la cantilena de las cuerdas en el Intermezzo. La mezcla de ritmo, de cromatismo, de afirmación a pesar de todo que es el Finale se dice con la energía y el virtuosismo requeridos pero también como consecuencia lógica de todo lo anterior, lo que hace del análisis siempre cordial de Salonen un elemento de indagación, no un fin en sí mismo.

La *Música para cuerdas, percusión y celesta* participa de los mismos planteamientos, de idéntica comprensión hasta



la última nota. Compruébese el modo de exponer su inicio, la tensión justa de todo el Andante tranquilo que no sepulta al oyente sino lo transporta. La versión toda se traduce en lo dramático—con el eje del tremendo, nocturnal Adagio y su uso magnífico de piano y celesta— como sucesión de momentos que se relacionan y que desembocan en un final donde siempre hemos pedido idioma, húngaridad que aquí se revela de la mano, seguramente, de esos invisibles pero incuestionables lazos que han unido y unen a fineses y magiares, dos pueblos siempre cerca a pesar de la lejanía. Reiner y Fricsay eran húngaros y seguramente donde quiera que estén entregarán el simbólico leño de su maestría a este músico extraordinario, a este Salonen que hoy se les une en la gloria del más acá demostrando, además, que a pesar de todas las nostalgias, también en una música que por algo llamamos clásica la tradición es algo vivo.

L.S.

BARTÓK: Concierto para orquesta. Música para cuerdas, percusión y celesta. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director: Esa-Pekka Salonen. SONY SK62598, DDD, 69'01"'. Grabación: Los Angeles, I/1996. Productor: David Mottley. Ingeniero: Richard King.

privilegio de jugar con preciosos instrumentos». Pues qué bien.

R.O.B.

BEETHOVEN: Variaciones, Danzas y Bagatelas. Olli Mustonen, piano. DECCA 452 206-2, DDD, 68'43"'. Grabación: Londres, X/1995. Productor: Morten Winding. Ingeniero: James Lock.

Interesantísimo programa este de Mustonen, que completa el que ya nos diera en 1992 dedicado a las variaciones beethovenianas. Y como suele ocurrir con el pianista finlandés, no para todos los paladares. Habrá a quien le parezca afectado y gratuitamente iconoclasta, y quien creerá que tiene todo el derecho del mundo a ofrecer

un Beethoven distinto. La verdad es que las dos cosas son ciertas, tanto como, me parece, que tanta libertad acaba por empacar, pues por momentos más se parece a un capricho. Bien está en estas obras que las cosas se tomen un poco a la ligera, pero también es cierto que aquí los tics y los guiños pueden resultar excesivos hasta el punto de que el oyente acabe más pendiente de por dónde va a venir la próxima ocurrencia que de la música misma. En las *Bagatelas, Op. 126* el problema es mayor que en las variaciones, los *ländler*, los *minuetos* o las *escocesas*, pues son piezas de mayor facundia—ya lo mostraron en su momento Kovacevich o Brendel (Philips los dos)—, miniaturas con un sentido expresivo que no puede ni debe banalizarse por mor de una lectura presuntamente decapante. El Beethoven que nos traduce Mus-

tonen -todo hay que decirlo, con espléndida técnica- es mejor de lo que el mismo cree, y ahí está, me parece, lo discutible de su planteamiento. En resumen, un disco diferente, desde luego, pero también capaz de irritar al más templado y que, por lo mismo, sólo cabría en una discoteca repleta de pianistas. La grabación es magnífica.

L.S.

BEETHOVEN: *Sonatas para violonchelo y piano n.ºs 1-5. 12 Variaciones sobre un tema de Judas Macabeo de Hindel. WoO 45. 7 Variaciones sobre un tema de La flauta mágica de Mozart. WoO 46. 12 Variaciones sobre un tema de La flauta mágica de Mozart Op. 66. Paul Tortelier, chelo; Eric Heidsieck, piano. 2 CD EMI 5 69422 2. ADD. 73'28" y 63'57". Grabación: París, 1971-72. Productor: René Challan. Ingeniero: Paul Vavasseur.*

Bienvenida reedición de esta interpretación de la obra para chelo y piano de Beethoven. Tortelier y Heidsieck ofrecen una lectura vibrante, de rica expresividad y notablemente realizadas, aunque el chelista no siempre posea la perfección técnica de Rostropovich (con Richter, Philips Duo) o Fournier (con Kempff, DG), ni el pianista, en general muy correcto, escape a ciertas torpezadas que le sitúan bien lejos de los dos citados como alternativas. El nivel general de esta versión es excelente, y contiene, además de las *Sonatas*, los tres ciclos de *Variaciones*, lo que no hace el tándem Rostropovich/Richter, capaz, eso sí, de una hondura expresiva formidable. Si lo que busca es la obra completa de Beethoven para estos dos instrumentos, la presente versión, que goza de una excelente toma sonora, es una alternativa plausible a la de Fournier/Kempff (también en serie media), aunque es la de éstos, que constituyen un dúo más equilibrado, la que debe ser recomendada en primer término.

R.O.B.

BEETHOVEN: *Conciertos para piano y orquesta n.º 1 en do mayor Op. 15 y n.º 2 en si bemol mayor Op. 19 (cads. Beethoven). Concierto n.º 1 en do mayor Op. 15 (cads. Glenn Gould, 1954). Lars Vogt, piano. Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Director: Sir Simon Rattle. 2 CD EMI 5 56266 2. DDD. 66'12" y 34'42" (segundo CD gratis). Grabación: Warwick, X/1995. Productor: David Groves. Ingeniero: Michael Sheady.*

El joven alemán Lars Vogt, segundo premio en el concurso de Leeds de 1990, ofrece una muy interesante y nada convencional lectura de estos dos primeros *Conciertos* de Beethoven. En su visión, vibrante pero siempre equilibrada, animados los *tempi*, destaca una notable musicalidad y una gran riqueza de colores, tanto en el aspecto puramente sonoro como en un fraseo de envidiable fluidez y muy buen *cantabile*, alejado de la rigidez cuadrada que muchas veces se escucha en interpretaciones de estas páginas aún muy in-

mersas en el último clasicismo. Vogt sirve esta refrescante concepción con una técnica depurada y un bello sonido, evidencia además una perfecta compenetración con Sir Simon Rattle, en cuyo acompañamiento -como en sus lecturas de Haydn- influye sin duda su trabajo con conjuntos de instrumentos de época. Se explica así la paucidad de vibrato, la energía de sus ataques, dotados sin embargo de un inteligente equilibrio -no hay aquí batallas heroicas sobre la preeminencia sonora de una de las partes-, y el vivaz pulso rítmico presente en los movimientos extremos, sin que los centrales carezcan de una cuidada expresividad -también en la parte solista-. La prestación del conjunto de Birmingham es irreprochable. El disco de regalo ofrece la curiosidad de las cadencias escritas para el *Op. 15* por Glenn Gould, interesantes aunque de concepto totalmente alejado del espíritu de la obra (se incluye un artículo del canadiense sobre las mismas). Más que alternativa, este disco, de excelente grabación, es un muy buen complemento a las lecturas más clásicas, desde la recientemente reeditada joya de Gilels/Szell (EMI forte, comentado recientemente en SCHERZO por Enrique Pérez Adrián), hasta los ya tradicionales Pollini/Abbado (DG, aunque no sean estos dos lo mejor del ciclo), Kempff/Leitner (DG), Barenboim/Klemperer (EMI) o Penabaz/Haitink (Sony).

R.O.B.

BEETHOVEN: *Concierto para piano y orquesta n.º 3, en do menor, op. 37. Fantasia para piano, coro y orquesta, op. 80. Daniel Barenboim, piano. Coro de Cámara de la Academia de Viena. Orquesta de la Opera del Estado de Viena. Director: Laszlo Somogyi. MCA MCD80092. ADD. 57'. Distribuidor: MCA.*

Este es un disco de apariencia verdaderamente extraña. El registro es analógico, pero no aparece más fecha que la de 1996 para la compilación. Como responsables técnicos se citan los nombres de James Grayson como productor original y de Toni Fielder como encargado de la *remasterización*. La orquesta y el coro no son acompañantes habituales de Barenboim, menos aún el director. El aspecto del pianista en la fotografía de portada lo muestra bastante joven. Los textos de la carpetilla -con traducción al español, por cierto-, tras comentar el repertorio, se centran fundamentalmente en los primeros años de la carrera de Barenboim. Hasta aquí lo que se ve. Lo que se oye son las más sombríamente conmovedoras interpretaciones que imaginar quepa del *Tercero* y de la *Fantasia conil* de Beethoven. No se ha de ocultar que a semejante efecto contribuyen quizá decisivamente unas condiciones acústicas en las que todo suena cubierto de un tenue pero perceptible velo y con un aislamiento total entre el piano y sus acompañantes. La labor del solista, sin embargo, no puede dejar de reconocerse como formidable, al punto de que por sí sola hace sumamente recomendable la compra.

A.B.M.

UAM Universidad Autónoma de Madrid Vicerrectorado de Cultura III Ciclo de Conciertos Música en la Autónoma

5 Cuarteto de guitarras Cuarteto Antares

Miércoles, 29 de enero, 13,30 h
Escuela Universitaria Santa María, UAM

6 Concierto para la paz En memoria del Profesor Tomás y Valiente Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

Director: Miguel Grobo
Viernes, 14 de febrero, 20 h
Teatro Auditorio Ciudad de Alcobendas
(Calle Blas de Otero, s/n, Alcobendas)

7 El lied

Shu-Ping Hsu, soprano, y Pilar Gallo, piano
Jueves, 20 de febrero, 13,30 h
Escuela Universitaria Santa María, UAM

8 La improvisación Emilio Molina, piano

Lunes, 3 de marzo, 13,30 h
Escuela Universitaria Santa María, UAM

9 Manuel de Falla Concierto en torno a la obra de Falla

Viernes, 14 de marzo, 20 h

10 Intercambios con otras Universidades Coro de la Universidad Pública de Navarra

Viernes, 11 de abril, 19,30 h
Edificio de Biología, UAM

11 Polifonía del siglo XX Grupo Vocal Tarea. Directora: Maravillas Corbalán

Martes, 29 de abril, 13,30 h
Escuela Universitaria Santa María, UAM

12 Obras de estreno: Compositores de la UAM Grupo LIM, Director: Jesús Villarujos

Jueves, 8 de mayo, 13,30 h
Escuela Universitaria Santa María, UAM

CURSO

Del nacionalismo de Falla a las músicas de vanguardia

10,11,12,13,14,17,18 y 20 de marzo, 19,30 h
Directora: Begoña Lolo
Colegio Mayor Juan Luis Vives
(Calle Francisco Suárez, 7, 28029 Madrid)

Información: Oficina de Actividades Culturales
Edificio del Rectorado (entrepiano 2). UAM
Teléfonos: 397 43 59 y 397 46 45
Fax: 397 42 74

BELLINI: *Norma*, Maria Callas, soprano (Norma); Fiorenza Cossotto, mezzo (Adalgisa); Gianfranco Cecchele, tenor (Pollione); Ivo Vinco, bajo (Oroveso). Coro y Orquesta de la Ópera de París. Director: Georges Prêtre. Bonus: Dúo de Norma y Adalgisa por Callas y Giulietta Simionato. 2 CD EKLIPSE EKR-18. 79'27" y 73'49". Grabación: (en vivo) París, 14, 21 y 29-V-1965. Distribuidor: Verdi.

He aquí una de las últimas actuaciones escénicas de Callas, su Norma final con dirección escénica de Franco Zeffirelli. No es este el lugar para juzgar la memorable y referencial creación de la soprano greco-norteamericana, la riqueza de su aporte histriónico y psicológico al imposible papel diseñado por Bellini. Existen dos grabaciones de estudio y varias en vivo que permiten apreciar la imponderable variedad de acentos dramáticos que Callas descubre y manifiesta en esta partitura genial.

El documento es el primero más o menos integral de aquellas veladas parisinas. Falta el final, que por razones técnicas no pudo ser captado. En compensación, tenemos dos Adalgisas igualmente brillantes y de generaciones sucesivas. Simionato, aunque ya veterana, mantiene su clase, su sabiduría y la importancia de su órgano. Cossotto, una mezzo a medias y una soprano corta, está competitiva, arrolladora y convincente, más allá de las vulgaridades que siempre cultivó. Cecchele y Vinco, cumplen, con probidad y sin excesivo genio, teniendo en cuenta los compromisos que conlleva el papel de Pollione. Prêtre, entregado y fogoso, persuade con su consabido talento de intérprete. El sonido tiene los inconvenientes previsibles, aunque hay tomas en vivo de la época que alcanzan mejor nivel.

¿Y Callas? Ya no exhibe la plenitud de sus medios vocales, pero el arte de la inmensa trágica se impone a toda limitación. Volvemos a ver y a palpar esa Norma enamorada, airada, vengativa, justiciera y madre entemeceida y decepcionada. Ya quisiéramos hoy una Norma con las limitaciones de la Callas final.

B.M.

BERLIOZ: *Romeo y Julieta*, Olga Borodina, Thomas Moser, Alastair Miles. Orquesta Filarmónica de Viena. Coro de la Radio de Baviera. Director: sir Colin Davis. 2 CD PHILIPS 442 134-2. DDD. 95'48". Grabación: Viena, VI/1993.

El conjunto del Ciclo Berlioz que realizó sir Colin Davis con la vista puesta en el centenario de 1969 es la mayor aportación discográfica existente de esta música brillantísima, pero de difícil ejecución, y además está soberbiamente grabado. Dentro de él ocupa lugar destacado el registro de *Romeo y Julieta* (1968) con la Sinfónica de Londres, Kern, Tear, Shirley-Quirk y la Coral John Alldis. Permitásemos la autocita: el registro de sir Colin Davis (...) continúa al frente de todo lo conocido, pese a que a veces rechine entre dientes la crítica francesa. Si los solistas, coro y orquesta rinden

DIANA DE BARENBOIM EN WOZZECK

Si no nos equivocamos, se trata del séptimo *Wozzeck* que llega al mundo sonoro, con antecedentes tan prestigiosos como Mitropoulos, Böhm, Boulez, Dohnányi y Abbado. Barenboim, al tiempo sutil y muy expresivo, da perfectamente la talla. Apoyado en un excelente reparto de cantantes-actores y en la puesta en escena de Patrice Chéreau, consigue en este registro en vivo un excelente *Wozzeck*, en el que demuestra capacidad dramática y vena trágica, a la vez que capacidad de incluir en el todo elementos grotescos e incluso cómicos (escenas del Capitán, del Tambor Mayor, del Doctor). Fijémonos en la tan inteligente manera en que se resuelve la compleja y mahleriana escena del baile en la posada (II.4), que contiene todo tipo de elementos de difícil combinación.

La versión de Abbado se beneficiaba de la puesta en escena de Adolf Dresen (a la que, lógicamente, sólo se hacía plena justicia en el soporte video que en España pudimos ver en Canal Plus, y que ha pasado a cinta y a CD laser). El protagonista es ahora el mismo que entonces, Franz Grundheber, que no es un gran cantante, pero que ha construido un *Wozzeck* complejo, atontado, riquísimo. Aquí brilla a la misma altura lírico-dramática, y sus dificultades en cuanto la testura es algo elevada no le restan grandeza, pues es uno de los grandes *Wozzeck* de la historia de la ópera, y no sólo del sonido grabado. La Marie de Waltraud Meier es desgarradora, con una voz límpida, de un centro poderoso e impresionantes graves (acaso un poco gritona en los agudos), otra construcción histriónica de altísimo nivel. Los tenores, en sus breves papeles «deformes», se apoderan de sus escenas: el Capitán de Clark sigue la vena grotesca, de muñeco grón articulado, que dio Zednik en numerosas ocasiones, el Tambor Mayor de Baker consigue un espléndido equilibrio entre lo ridículo y lo terrorífico; El Andrés de



Wottrich es de una «normalidad» al borde de un tipo pacífico de locura o de la simple depresión: el autismo cotidiano; inquietante, como debe ser y no siempre lo es, el Idiota de Menzel en su fugaz intervención. Excelente el Doctor del barbero von Kannen, en ocasiones con brillo semejante a su «pareja» (el Capitán).

En resumen: ese musicazo que es Daniel Barenboim ha dado en el clavo; es cierto que el mérito ha de repartirlo con un espléndido equipo en el que Chéreau no tiene menor participación. Pero lo que oímos es *stuzz*; fundamental, aunque no exclusivamente.

S.M.B.

BERG: *Wozzeck*, Franz Grundheber (*Wozzeck*), Waltraud Meier (Marie), Mark Baker (Tambor Mayor), Endrik Wottrich (Andrés), Graham Clark (Capitán), Günter von Kannen (Doctor), Dalia Schaechter (Margret), Peter Menzel (El idiota), Coro y niños de la Deutsche Staatsoper de Berlín. Staatskapelle Berlin. Director: Daniel Barenboim. 2 CD TELDEC 0630-14108-2. DDD. 93'52". Grabación: Berlín, IV/1994. Productor: Martin Sauer. Ingeniero: Jean Chatauret. Distribuidor: Warner.

con gran nivel, la superioridad viene dada por el maestro, riquísimo en el color, excepcional en la dinámica, exacto en el ritmo y en su fuerza acumulativa (portentosa fiesta de los Capuletos), efusivo hasta encender la sangre apasionada en la escena de amor (sin comparación posible), sutil soñador de la reina Mab, mármol en el fantasmagórico cortejo de Julieta, la virgen dormida.

Pero el trasvase de esta maravilla al soporte compacto resultó decepcionante, pues se esfumó el alma. Por eso, cuando Davis grabó por tercera vez la *Fantástica* (1990), ahora con la Filarmónica de Viena, y se supo que iba a volver sobre *Romeo y Julieta* (1993), con la Orquesta austríaca, Olga Borodina, Thomas Moser, Alastair Miles y el Coro de la Radio de Baviera, pudo especularse con la posibilidad de que Philips hubiera planeado todo un Segundo Ciclo. Pues bien, según mis averiguaciones no es éste el caso: Davis no ha grabado música de Berlioz desde 1993 y

no hay proyectos para el futuro.

Estamos, en consecuencia, ante una segunda parte aislada, pero no tónica. Si el planteamiento básico y la duración general no difieren respecto a la primera entrega, sí hay tres «novedades» reseñables. El prólogo es ahora más lento —no mucho más— y acariciador por razón de la vocalidad de la Borodina, suntuosa mezzo de bello centro y delicados matices *piano*; por el contrario, la conclusión con los reproches del padre Lorenzo y el juramento de reconciliación tiene aquí otro carácter más vehemente, más teatral, quizá por acomodar estas páginas a la voz de Miles, en mi opinión menos noble que la de Shirley-Quirk; en el centro, sin diferencias de *tempo*, los colores no son tan brillantes como antaño, todo —fraseo, acentuación, timbre— se ha tomado «otonal», levemente melancólico.

¿A qué grabación puede darse, pues, la preferencia? Es casi obvio que a la segunda sí, como hoy es ya la regla general, sólo se escucha y colecciona música recogida en

soporte compacto. Para quienes no hayan renunciado a los «viejos» discos negros, la solución puede estar en la preferencia opcional según la edad del oyente, su estado de ánimo y también el día que haga o la estación del año.

A.F.M.

BIRTWISTLE: *Panic*. John Harle, saxofón. Orquesta Sinfónica de la BBC. Director: Andrew Davis. *La tierra danza*. Orquesta de Cleveland. Director: Christoph von Dohnányi. ARGO 452 104-2. DDD. 54'59". Grabación: 1995. Productor: Andrew Cornall. Ingenieros: Jonathan Stokes y Philip Siney. Distribuidor: Polygram.

MAGIA, FANTASÍA, DELIRIO

¿Será necesario repetirlo? Britten es, en efecto, el único compositor posterior a la segunda guerra que ha merecido tan repetidas revisiones fonográficas de su obra. Tras el cuarto *Grimes*, tras las insistencias en *La vuelta de tuerca*, ahora nos llega un tercer *Suño*, pieza con más sentido de la comedia que ninguna otra, obra de desbordante y deliciosa fantasía que proviene de Shakespeare pero que en 1960 fue traducida en música y en voces por Britten (a partir de una revisión del texto suya y de Pears) de una manera tan convincente, tan seductora, con tal sentido del teatro, que no se duda en clasificarla como una de sus obras maestras para el teatro lírico.

Parece que fue hace siglos, y sin embargo fue ayer, cuando se le reprochaba a Britten, por esta obra y por otras, su incapacidad de ser un artista de su tiempo, su epigonismo, su carácter reaccionario. Recuerden aquel dicho tan ingenioso: «¿Britten? ¿No hablabamos de compositores?». Si, creo que fue cosa de Boulez, no sé si camino de Damasco. Escuchen esta nueva lectura del *Suño* para que vean lo que es belleza en la versión literaria y musical de ese mundo de duendes, héroes, hadas, rústicos. Esa convivencia de bosque, agua, bruma, viento entre la espesura, mas también de teatro dentro del teatro y de «vena popular»: esa traducción sonora en un determinado color de voces, en una especial concertación, con varios coros: como la sola presencia de voces blancas en el coro (no olvidemos que Britten destacó especialmente en el tratamiento de las voces infantiles). Es importante la matización de las fantasías mediante ciertas configuraciones sonoras, como la aportada por el glissando de la cuerda grave, o la percusión (desde los vibratos sostenidos de los tímpanos hasta el simple tamburín, pasando por la percusión afinada).

Sir Colin Davis, una vez desaparecido el propio Britten y desde aquel *Grimes* de 1978 con Vickers, es el operista británico por antonomasia. No se prodiga en exceso en disco, aunque sí algo más en el foro; no olvidemos aquella *Vuelta de tuerca* de 1981 (recién reeditada por Philips en CD), pero la verdad es que ha pasado demasiado tiempo hasta este *Suño*. Hay quien le disputa el puesto a Davis, y no nos referimos a Bedford, heredero espiritual de Britten que grabó uno de los pocos títulos no registrados por el propio maestro, *The beggar's opera*; sino a Hickox o a Mackerras. El *Suño* del primero de éstos era interesante, una delicia; pero



no aportaba gran cosa a lo ya dicho por Britten, y queda muy por detrás de este que ahora nos llega. Davis define muy bien ese mundo maravilloso, como definió el mundo de fantasía y terror de *La vuelta de tuerca*, o la permanente tempestad interna y externa de *Grimes*. Las voces no son de la altura del registro de Britten (allí estaban Deller, Harwood, Shirley-Quirk, Watts, Pears, Harper, Tear...), pero responden mejor que bien a los requerimientos de la maquinaria maravillosa que Davis pone en funcionamiento en pro de Shakespeare y Britten. McNair es una Titania deliciosa, ya que no magistral; Asawa es espléndido, pero Deller no hubo más que uno; Scott y Summers son hermosos Teseo e Hipólita, aunque... Para qué seguir, si Summers, Ainsley, Janice Watson o Paul Whelan forman dos excelentes parejas de enamorados; si Lloyd, Howell, Brostridge, Richardson, Tucker y Davies son un sensacional sexteto de artesanos; si Newman, Conway, Rey y Long son un magnífico cuarteto de personajes élficos. Para qué lamentarnos de lo que ya no existe... Disfrutemos de esta propuesta, sin duda de las mejores posibles en nuestros días, de esta puesta en sonido tan sugerente, tan rica, tan «para soñar». De una gran calidad histórica y un nivel sonoro como sólo puede darse en nuestros días.

S.M.B.

BRITTEN: *El sueño de una noche de verano*, ópera en tres actos. Sylvia McNair (Tytania), Brian Asawa (Oberon), Carl Ferguson (Puck), Robert Lloyd (Bottom), Ian Bostridge (Flute), Brian Bannatyne Scott (Teseo), Hilary Summers (Hipólita). New London Children's Choir. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Sir Colin Davis. 2 CD PHILIPS 454 122-2. DDD. 148'20". Grabación: Londres, XII/1995.

La obra de Sir Harrison Birtwistle (1934) ha ido haciéndose más personal con el tiempo a medida que su lenguaje ha ganado en libertad y crecido en sabiduría. *Panic* (1995), una de sus últimas entregas, es un concierto para saxofón y orquesta con batería obligada y con presencia casi constante de los instrumentos de metal. Se trata de una obra de apuración desordenada, anárquica dice Mark Audus en sus notas, en las que el ritmo dionisiaco se interrumpe sólo para la reflexión del instrumento solista. Hay en ella una llamada a la elementalidad de los sonidos originales como en *La tierra danza* (1986) —quizá la obra maestra del autor junto con la ópera *Punch and Judy*— a la materia primitiva como generadora de un discurso que se va desarrollando como una suerte de acumulación de estratos sonoros. La referencia inicial se halla, me parece, en el Stravinski de *La consagración de la primavera*, a quien Birtwistle sigue en la importancia de lo rítmico. La obra es de una efectividad sin ambagues y muestra un admirable dominio de la orquesta con especial protagonismo para los instrumentos de percusión. Es de suponer que el tiempo vaya situando a esta pieza en la importancia evidente que le corresponde dentro de la creación de los últimos años y premie el acierto de su autor a la hora de resolver el deseo comunicador que la obra exhibe por los cuatro costados. Tanto *Panic* como *La tierra danza* son músicas para ser vistas tanto como para escucharse, pero las que este disco nos ofrece son versiones absolutamente modélicas, a cargo en el primer caso de quien estrenó la primera —Andrew Davis— y en el segundo de uno de sus defensores más constantes en los últimos años, Christoph von Dohnányi, John Harle está espléndido en *Panic* y todos firman así un magnífico trabajo.

L.S.

BRAHMS: *Un requiem alemán*. Agnes Giebel, soprano; Hans Hotter, barítono. Coro y Orquesta de la Radiodifusión de Colonia. Director: Sergiu Celibidache. MYTO 962.147. 77'. Grabación: (en vivo) Colonia, 28-X-1957. Distribuidor: Diverdi.

Aquí tenemos en todo su esplendor la metafísica concepción del tiempo celibidachiano. El maestro profundizaría más tarde, hasta extremos irrefutables, en sus ideas y en su entendimiento de ese arcano que es la música (un misterio que para él sólo tenía razón de ser y sólo existía cada vez que se tocaba una partitura). Una total asunción y equiparación de vectores cronológicos y espaciales, nacida de la aplicación casi científica de leyes físicas y de propagación del sonido irrefutables, estaba siempre en la base de sus realizaciones. En este *Requiem alemán* de 1957 empezaban a resplandecer estos puntos de vista, estas convicciones, que luego serían llevados a sus últimas consecuencias, con una fuerza capaz de atenuarnos y de hacernos entrar hasta el meollo en el complejo tejido polifónico y expresivo de la composición. Las líneas de contrapunto aparecen en las grandes fugas talladas a burl, con

JUEGO ANECDÓTICO

Ya se saben las recetas que el inquieto Norrington aplica a sus interpretaciones: fidelidad al texto, rigor en la instrumentación, aireación de texturas, reproducción musicológica de circunstancias histórico-artísticas. Estas experimentaciones estilísticas llevadas al extremo pueden tener efectos contraproducentes cuando no se anda con tino y no se controlan con inteligencia todos los factores y se comprende que a veces los árboles no dejan ver el bosque: en ocasiones la pretendida autenticidad impide dar con lo más importante: la verdad profunda, la sustancia musical que se esconde en un pentagrama y que hay que dar a conocer. Todos los elementos, importantes en sí mismos, que manejan intérpretes como Norrington pueden quedarse en meras anécdotas si no se penetra en el meollo de esa música de la que es apunte una partitura. Llegado el caso, poca relevancia tiene el que una composición de no importa qué siglo esté tocada o no con instrumentos de la época correspondiente; no es eso lo sustantivo, como incluso ha comentado al respecto un hombre tan escasamente sospechoso en esta materia como Hamoncourt.

Aquí tenemos, pues, a Norrington que acomete ahora la aventura bruckneriana —que ha iniciado poco ha, y con la misma obra, el mencionado director berlinés—, y lo hace aportando, con un estudio serio del instrumental en boga en 1873, sus personales y filológicos criterios. Más allá de las explicaciones y justificaciones que nos da el músico inglés, plausibles en algún caso, lo cierto es que esta interpretación de la *Sinfonía Wagner* resulta un tanto descafeinada, ayuna de lirismo, escasa de amplitud, pobre de contenidos. Es importante sin duda que se emplee la primera versión, escrita en aquel año, luego transformada por el compositor en 1877 y en 1888. Es la segunda vez que se graba. Hasta ahora sólo lo había hecho Eliahu Inbal en 1983. Pero tal cosa no disimula lo discutible de la realización, que se nos an-



toja exterior y poco consistente, basada en ideas que no parecen realmente figuradas. Hay explicaciones peregrinas como la que el director adopta como axioma para justificar el tren rapidísimo del primer movimiento: Wagner siempre se quejaba de que los intérpretes llevaban su música demasiado lentamente; hay que preguntarse (así lo hace Norrington) si esa suerte no fue igualmente en parte reservada a Bruckner. Por tanto, equiparando los casos de estos dos músicos —¿por qué razón?, decimos nosotros: están relacionados pero son muy distintos, el uno operista, el otro sinfonista, con bases agógicas y presupuestos narrativos diversos—, la conclusión, evidentemente interesada, es considerar que la indicación *Gemässigt, misterioso* significa sin duda Allegro moderato y no Adagio moderato. El razonamiento no tiene mucha solidez, sobre todo si se comprueba con la escucha que el tratamiento acelerado dado a este movimiento destroza, entre otras cosas, el sentido expresivo querido por Bruckner, ese aura de misterio pedida y que es punto de partida de un fenomenal fragmento sinfónico.

Esta es una sinfonía muy organística; por eso hay en ella tantos silencios —como en la *Segunda*—, tantas cesuras, tantos bloques y tan escasas transiciones, y por eso

la orquestación contempla, más que en las futuras obras de la colección, el reparto entre los cuatro grupos de la orquesta. En la reproducción se ha de perseguir por tanto la mayor clarificación y equilibrio entre voces porque el compositor ha transpuesto en ocasiones el material temático con independencia de su audibilidad. No se consigue esta transparencia, esta diaphanía en esta interpretación e incluso se da pie a notables confusionismos, como sucede en la sección de desarrollo de ese primer movimiento. El *tempo* elegido para el segundo es, al contrario, muy plausible y aquí se dan los mejores momentos de Norrington y sus músicos. La falta de espacialidad es apreciable, tras un Scherzo algo borroso y un trio nada gracioso ni lírico, en el Finale, en el que se expone a una velocidad de vértigo el importante segundo grupo temático que incorpora la extraña combinación y superposición de una polka —mal acentuada— y un coral. La coda resulta más bien atropellada.

En fin, un interesante experimento que no trasciende a ningún estrato realmente superior, que no aporta ni recrea ninguno de los valores consustanciales a la música bruckneriana —ni construcción, ni color, ni fraseo, ni acentuación, ni dimensión mística— y que quizá explota con mayor fortuna el elemento danzable. Es preferible, con sus limitaciones, la versión de Inbal, mejor diseñada, más propia y más enjundiosa. Entre las modernas interpretaciones de la versión de 1877 hay que señalar la de Hamoncourt y la muy reciente de Barntboim como las más recomendables.

A.R.

BRUCKNER: Sinfonía n.º 3, Versión de 1873. The London Classical Players. Director: Roger Norrington. EMI 5 56167 2. DDD. Grabación: Londres, IX/1995. Productor: Simon Woods. Ingeniero: Mike Hatch.

una claridad implacable y la expresión lírica refulge soberana en los abundantes recordos de intimidad que la obra posee y que la convierte en un elocuente canto de consolación. Las indicaciones de Brahms están fielmente y escrupulosamente seguidas y los *tempi* elegidos, moderados pero no muy retenidos, se antojan los justos. El coro y la orquesta —con algunos problemas, sobre todo aquí, con intervenciones de dudosa afinación: escalada del *piano* al *forte* en *Ich hoffe*, en el pasaje del segundo número inmediatamente anterior a la primera fuga— son conducidos con suavidad y asombrosos grados de matización, en un *legato* perfecto que cala en los entresijos de la composición y nos ofrece toda su vida interior. Lástima que la grabación deje bastante que desear y no podamos apreciar la luminosa y diamantina planificación. No obstante esta versión del 57 se escucha algo mejor que la de Milán del 60 editada por Hunt (que dura un minuto y medio menos), en la que también intervie-

ne Agnes Giebel, más entonada en la grabación que ahora se comenta; la voz, no muy bella, asciende dulce y controlada, sobre el lecho instrumental y coral magistralmente preparado por la batuta, regulando perfectamente el sinuoso y efusivo canto. En esta ocasión es Hotter —en aquella era Prey— el barítono. El cantante, algo incómodo en la zona aguda, otorga una impresionante dimensión dramática y apocalíptica a sus dos intervenciones con la autoridad que sólo él poseía. Pese a las limitaciones apuntadas esta versión del *Requiem* se coloca a un muy alto nivel y sin especial desdoro al lado de las grandes firmadas por Kempe (de duración similar a las de Celibidache y que tiene por solistas a la inefable Grimmer y a Dieskau), Karajan (también con Hotter y la no menos inefable Schwarzkopf) y Klemperer (con Schwarzkopf y con Dieskau), todas EMI.

A.R.

CAGE: The wonderful Widow of Eighteen Springs. Ryoanji. A flower. 59 1/2. IF-ANDRE: Hommage à J... Joëlle Leandre, contrabajo y voz; Ninh Le Quan, percusión. MONTAIGNE AUVIDIS SFB MO 782076. DDD. 36'48". Grabación: Sender Freies Berlin, V-VII/1995. Ingeniero: Wolfgang Zülch. Distribuidor: Auvidis.

Se reúnen aquí cuatro títulos de John Cage de muy diversas complicaciones y lecturas, desde el 1942 de la simple melodía sobre tres notas *The Wonderful* —en su versión para voz y contrabajo (en lugar de piano cerrado)—, hasta el 1984 de *Ryoanji*, en su versión para contrabajo y voz, con percusión. En medio, el *A Flower* de 1950 —asimismo con piano cerrado en su origen— y 59 1/2, de 1953, para un instrumento de cuerda. Nada perteneciente a la que se ha llamado *década prodigiosa* del compositor norteamericano, pero todo significativo dentro de sus restantes etapas.

Completa la presente propuesta el

breve pero expresivo homenaje que en el mismo año de *Ryoanji*, 1984, dedicó al maestro la propia contrabajista que actúa aquí: *Hommage à J...*, para banda magnética, realizada por Joëlle Leandre en el estudio de la Universidad de Gullford.

Estupendos resultados de la técnica grabadora aparte, deben subrayarse los tan absolutamente identificados con el espíritu cagiano de los dos intérpretes que actúan en el disco. Como debe agradecerse la inclusión, en el correspondiente librito, de un curioso *abecedario psicológico* propuesto por Jean Noël von der Weid a la propia Joëlle.

L.H.

CHAMINADE: *Dos tríos con piano op. 11 y 34. Ritournelle. Sérénade op. 29. Pastorale enfantine op. 12. Sérénade espagnole. Tzigane Piano Trio, ASV DCA 965. DDD. 57'28". Grabación: Kent, X/1995. Productor: Michael Purton. Ingeniero: Tony Faulkner. Distribuidor: Auvidis.*

Excelente pianista y compositora precoz, la parisiense Cécile Chaminade (1857-1944) podía haber formado en las filas de las huérfanas de Franck y d'Indy si su época hubiera sido menos desdenosa con todo lo femenino. Es una excelente idea que el sello ASV, que ha recuperado bastante música francesa sumida en cierto olvido, traiga los dos tríos compuestos por ella en épocas tan tempranas como 1881 y 1887. Tiene bastante más interés el segundo que el primero, y se advierte en ambos una considerable maestría junto a ciertas ideas o desarrollos banales. Defienden con entusiasmo estas bellas piezas las tres instrumentistas femeninas del Tzigane Piano Trio, Findlay, Brown y Marcus. Esta última es arreglista para trío de tres de las piezas que completan este bello CD; el arreglo de la *Sérénade* se debe a Kreisler. Tal vez habría que recuperar algunas otras obras de Chaminade, como la ópera *La sevillana*, el poema sinfónico *Las amazonas*, la *Misa* y, desde luego, algunas de sus abundantes *mélodies* o su música pianística, puesto que fue una magnífica intérprete.

S.M.B.

EL HECHO CONSUMADO

El segundo ciclo bruckneriano de Daniel Barenboim crece en intensidad en cuanto su artífice cada vez ofrece un Bruckner más personal. recordemos su extraordinaria *Séptima*, su apasionante *Sexta*, más ligado a la maduración del director como intérprete con cosas nuevas que decir y que decirse. Desde el arranque del primer tiempo de esta soberbia *Tercera* estamos, en efecto, en el misterio que anuncia, pero la progresión del discurso, más hacia la sombra que hacia la luz, está asombrosamente trazada por dominio técnico y por claridad conceptual. Quizá el origen de una realización tan acabada esté en la sensación que aflora a lo largo del fragmento de que la obra es para Barenboim un absoluto hecho consumado, una pieza maestra, uno de los goznes del ciclo sinfónico bruckneriano. Sólo así se concibe tal intensidad, tal arquitectura cerrada. La misma convicción nos lleva en el Adagio a trazar con soberana firmeza pero con plena expresividad ese tema en crecimiento que nos deja siempre —al menos al firmante de estas líneas— al borde de su remate, a las puertas de una revelación que no acaba de cumplirse. El Scherzo —furibundo y con un Trío sin concesiones cantabiles— y el Finale —que desde el arranque aparece poderosísimo, aunque en su segundo tema se nos ofrezca un atisbo de tranquilidad— muestran de nuevo el excelente criterio del maestro argentino, su sentido de la dinámica como sostén de la profundidad del discurso y, de nuevo, en la coda del último tiempo, la convicción de que la obra se cierra en sí misma, como si en la *Cuarta* —que es para él casi un canto de la naturaleza— hubiera que empezar de nuevo o, al menos, que dar un descanso a la para el feroz introspección



de esta *Tercera*. La Filarmónica de Berlín aparece, como en todo lo que llevamos de integral, como la gran orquesta que conocemos y el sonido vuelve también a ser magnífico, lo que hace pensar en lo que hubiéramos dado por estar en el concierto del que ha salido esta grabación. Un disco, pues, que se recomienda solo y que se une, al modesto entender de un servidor de ustedes, a las grandes traducciones de esta *Tercera*, es decir Inbal (Teldec) para la Urfassung, Kubelik —en la versión Oeser de 1877— y Gelibidache (Exclusive) y Wand (RCA) en la versión de 1889.

L.S.

BRUCKNER: *Sinfonía nº 3 en re menor (versión Oeser 1877)*. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Daniel Barenboim. TELDEC 0630-13160-2. DDD. 59'36". Grabación: (en concierto público), Berlín, XII/1995. Productor: Martin Fouqué. Ingeniero: Eberhard Sengpiel. Distribuidor: Warner.

CHAVEZ: *Concierto para piano, MACDOWELL: Sonata trágica. Conciertos para piano nº 1 op. 15 y nº 2 op. 23*. Eugene List y Vivian Riskin, pianos. Orquesta de la Ópera del Estado de Viena. Director: Carlos Chávez. 2 CD MILLENIUM 80086. ADD. 62'10" y 71'12". Ingeniero (reprocesado): Andreas Stange. Distribuidor: MCA.

El norteamericano Edward MacDowell (1860-1908) y el mexicano Carlos Chávez (1899-1978) se reúnen en estos compactos marcando dos generaciones sucesivas de compositores del Nuevo Mundo. El primero despliega en sus obras su formación europea y suena a compositor romántico tardío, del área *mitteleuropäisch*, aunque se aplique a contemplar sus paisajes nativos. Chávez, en cambio, es de un refrutado nacionalismo, una suerte de Stravinski puesto a imaginar los ritmos enérgicos y dispares de los bailarines precolombinos de México.

Los dos son músicos probos y lo demuestran. La obra de Chávez aquí incluida no está entre las más personales del autor, pero las de MacDowell permiten examinar su sólida escritura y su conocimiento del piano. Las versiones son, como es de esperar, de alta propiedad.

B.M.

CORELLI: *Sonatas para violín y violonchelo o clave, op. 5. Trío Veracini*. 2 CD NOVALIS 150 128-2. DDD. 151'14". Grabación: XI/1995-III/1996. Productor: Michael Purton. Ingeniero: Tony Faulkner. Distribuidor: San Pablo.

Hasta hace relativamente bien poco tiempo, el interés por el epitome de la música barroca no había sido muy grande. Entre el buen puñado de excelentes ya existentes destaca la del Trio Sonnerie (véase SCHERZO, nº 90). La nueva aparecida en Novalis llama la atención por ser efectivamente la primera que cumple estrictamente con la alternativa violone o cimbaloque el título anuncia, de modo que las once sonatas se presentan para violín con acompañamiento bien de violonchelo (seis), bien de clave (cinco), y la *Follia* en doble versión. Al final del primer compacto se añade como apéndice la versión con violonchelo de los movimientos tercero y segundo (en ese orden) de la *Sonata nº 3*. Interpretativamente, sin embargo, la comparación es abrumadoramente favorable al grupo encabezado por Monica Huggitt, frente a cuyo violín el de John Holloway suena con un sequedad, una uniformidad de ataques y una predictibilidad en los ornamentos francamente irritantes, un efecto que la mencionada alternancia de instrumentos acompañantes no basta a paliar.

A.B.M.

DEBUSSY: *Mélodies*. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono; Hartmut Höll, piano. CLAVES 50-8809. DDD. 54'33". Grabación: Berlín, II/1988. Ingeniero: Teije van Geest. Distribuidor: Auvidis.

UN PLACER DE VERDAD

Este nuevo disco en el inagotable recorrido de William Christie por la obra de Charpentier recoge varias piezas inhabituales de alto interés para quienes admiran la música del gran compositor francés. *Les plaisirs de Versailles* representa, junto a *Les Arts Florissants*, el género llamado «divertimento operístico», una suerte de pequeña ópera en un acto de duración en torno a la media hora, en la que las artes y otros placeres del ocio son tratados como fantasmas alegóricas, con inclusión de algunas loas del Rey Sol, para cuyas reuniones vespertinas pudo estar destinada. El desenfadado reina en *Les plaisirs de Versailles*, planteado como una discusión entre La Música y La Conversación, con humor y ligereza contagiosas dibujados con maestría en una música tremendamente eficaz para su propósito. Christie y las dos protagonistas, Doneman y Károlyi —ésta con una magnífica exhibición en el penúltimo número de la obra—, con apoyo sobresaliente del resto del reparto, consiguen transmitir con inmejorable acierto y fino instinto teatral esta atmósfera de saludable divertimento. Una delicia que nos capta de inmediato y que, de verdad, vale la pena conocer. Por su parte, las tres arias compuestas sobre versos del drama de Corneille (1637) *Le Cid*, y publicadas en sucesivos números de una



revista de la época, *Le Mercure Galant*, constituyen un cambio de escenario considerable, de alto contenido dramático. La primera y la última tienen mucho de recitativo, en tanto la segunda, en la que el Cid se debate entre el amor por su esposa y el ánimo de venganza por el asesinato de su padre a manos del de aquella, es una emotiva chacona. En un papel que en realidad es más de haute-contre que de tenor, Agnew lleva a cabo una interpretación de modélica expresividad e impecable prestación vocal. Cierra este interesantísimo disco otra composición atípica entre las de Charpentier: la «pastoraleta» *Amor vince ogni cosa*, no solo italiana en el texto, sino en el estilo vita-

lista, directo, de una música de contagiosa alegría para esta pequeña cantata semi-escénica de final inevitablemente feliz, implícito ya en el título. La ágil y luminosa lectura de Christie y sus estupendos cantantes —escúchese el espléndido número final— no hacen sino resaltar más sus bellezas, redondeando así un disco magnífico, en el que nada —incluida la toma sonora— desentona, y cuya escucha es, como el título de la obra principal, un verdadero placer. Absolutamente recomendable por todos los conceptos.

R.O.B.

CHARPENTIER: *Les plaisirs de Versailles* H 480. *Airs sur les stances du Cid*-H 457-459. *Amor vince ogni cosa* H 192. **Sophie Daneman, Patricia Petibon, sopranos; Katalin Károlyi, mezzosoprano; Steve Dugardin, contratenor; Paul Agnew, François Piolino, tenores; Jean-François Gardeil, Olivier Lalouette, barítonos. Les Arts Florissants. Director: William Christie. ERATO 0630 14774 2, DDD, 52'47". Grabaciones: V/1995 y IV/1996. Productor: Martin Sauer. Ingeniero: Jean Chatauret. Distribuidor: Warner.**

EMOTIVO RETORNO

La brillante carrera de Byron Janis (McKeesport, Pensilvania, 1928), uno de los mejores pianistas norteamericanos, fue truncada —incluyendo la retirada de los estudios de grabación— cuando en 1973 se vio afectado por una artritis psoriásica que afectó a sus manos y muñecas. Es por ello motivo de la mayor satisfacción poder informar de esta nueva grabación de EMI, 34 años después del último registro. El propio Janis relata en el folleto cómo el conocido productor Max Wilcox le convenció para grabarlo tras un recital benéfico en el que interpretó a Chopin, dándole toda clase de facilidades, entre las que se encontraba el contar con una limitada audiencia de amigos que incluía a Andrew Borey, tataranieto de Ludwika, la hermana del compositor. Janis ofrece un retrato de Chopin más lírico, técnicamente menos comprometido, con una selección de *Mazurkas*, *Nocturnos* y *Valses*. Aun así, e incluso asumiendo que los ingenieros hayan podido ayudar, hay algún rastro del asombroso mecanismo del inicio de su carrera —los fulgurantes pasajes de adorno en el *Nocturno* Op. 27, n.º 2, de una pasmosa ligereza y agilidad— algo sorprendente, teniendo en cuenta la invalidante enfermedad que le afectó. Pero lo que en verdad importa es que su pianismo nos gana no por su perfección técnica o la gran belleza de



su timbre; lo hace porque su interpretación respira sinceridad de sentimientos y una enorme fe en esta música por encima de ninguna otra cosa. Sin duda alguna Janis ha tenido que sentir una sensación muy especial al volver a los estudios, a grabar la música de Chopin, uno de sus autores favoritos. Y sin duda ello tiene mucho que ver en que su expresión nos llegue, desde los primeros compases de la *Mazurka* Op. 24, n.º 1, de una forma tan directa y espontánea. La joya del disco es una de las versiones más emocionantes que quien esto firma recuerda del genial *Nocturno* Op. 27, n.º 2, una de las más bellas páginas salidas

de la pluma del compositor polaco. Pero los demás *Nocturnos*, en cuanto a interpretación, tienen poco que envidiar a éste: el Op. 55, n.º 2, sin ir más lejos. Y escuchen también la delicada elegancia de las *Mazurkas* —atención a la Op. 24, n.º 4, cuyo comienzo hubiera suscrito el mismo Rubinstein—, del *Vals* Op. 69, n.º 1, o incluso a curiosidades como la peculiar versión —con el ritmo alterado respecto al que escuchamos habitualmente— del *Vals* Op. 70, n.º 1, según un manuscrito encontrado accidentalmente por el pianista hace años en la Universidad de Yale. Un disco excelente, que merece ser disfrutado una y otra vez. Enhorabuena a EMI, tan parca en aciertos pianísticos recientes. Espléndida toma de sonido.

R.O.B.

CHOPIN: *Mazurkas* Op. 24, n.º 1; Op. 56, n.º 2; Op. 63, n.º 2; Op. 67, n.º 4; Op. 24, n.º 4; Op. 30, n.º 4. *Nocturnos* Op. 55, n.º 2; Op. 32, n.º 1; Op. 62, n.º 2; Op. 27, n.º 1 y 2; Op. 15, n.º 2. *Valses* Op. 34, n.º 2; Op. 69, n.º 1 y Op. 70, n.º 1. **Byron Janis, piano. EMI 5 56196. DDD. 61'38". Grabación: Nueva York, X/1995. Productor e ingeniero: Max Wilcox.**

En este disco que ahora se reedita, y que obtuvo un merecidísimo Premio *Ritmo* cuando apareció en el mercado, Dietrich Fischer-Dieskau se manifiesta como un auténtico maestro en la interpretación de la *mélodie* francesa y muy concretamente en el singular mundo poético, lleno de evocaciones y sugerencias, de Claude Debussy. El insigne barítono berlinés vuelve a dar en la diana, con esa milagrosa capacidad para extasiarse en la melodía, su exquisita elegancia en la declaración y un cierto distanciamiento expresivo que no cuadra mal con algunas de las obras. Añádase la impecable labor de acompañamiento de Hartmut Höll y la calidad de la grabación. Por todo ello, no cabe sino alegrarse del regreso a los catálogos del que constituye, a juicio de quien escribe estas líneas, uno de los mejores discos de canción francesa de los últimos años.

R.B.I.

DOHNANYI: *Concierto para violín opus 27. Rapsodia americana opus 47.* Ulf Wallin, violín. Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Director: Alun Francis. CPO 999308-2. DDD. 58'12". Grabación: 1995. Productor: Hans Bernhard Bätzing. Ingeniero: Detlev Kittler. Distribuidor: Diverdi.

Aunque empujado por las violentas corrientes de la historia contemporánea, Ernst von Dohnányi (1877-1960), emigrado de Hungría a Austria y de allí a los Estados Unidos, vivió siempre en una mágica burbuja: la música romántica tardía del siglo XIX. Tal vez ella lo protegió de la insuperable intemperie.

Así percibimos su *Concierto para violín* como hecho por un alumno de Brahms y su *Rapsodia para orquesta*, sobre algunos temas folclóricos norteamericanos, como hecha por un alumno de Dvorák. Su música suena siempre a ya escrita, bien escrita pero a destiempo. Otros músicos -Sibelius, Britten- usando el mismo dispositivo, obtienen otros resultados. ¿Por qué? Por ese imponderable que hace del artista un artista.

Los intérpretes son intachables, sobre todo Wallin, cuyo compromiso es más amplio que el de sus compañeros.

B.M.

DONIZETTI: *Caterina Cornaro, Denia Mazzola (Caterina), Pietro Ballo (Gerardo), Stefano Antonucci (Lusignano).* Orquesta I Pomeriggi Musicali de Milán. Coro del Teatro Donizetti. Director: Gianandrea Gavazzeni. AGORA MUSICA AG 048.2. DDD. Grabación: Bergamo, 21-IX-1995. Distribuidor: Diverdi.

Obra que puede ser considerada como la última que se estrenó en vida del compositor, ha tenido poco éxito, incluso en las fechas de su estreno, pese a sus indudables valores: sólo el esfuerzo de las grandes belcantistas como Montserrat Caballé y Leyla Gencer la han rescatado del olvido. Son precisamente los estilos de estas dos gran-

des cantantes las que definen las distintas posibilidades de interpretar, subrayando la belleza vocal o la visión dramática. La versión de Denia Mazzola puede considerarse que está entre ambas tendencias; poseedora de una voz bella y timbrada, sabe dar el aire estilístico a la obra, con una buena técnica y un fraseo intencionado; con el tiempo, si la obra continúa representándose, podrá redondear su versión. Pietro Ballo es un tenor de hermoso instrumento, con armónicos, pero su estilo queda superficial, con una cierta monotonía interpretativa. Una de las prestaciones más interesantes es el del barítono Stefano Antonucci, que creo tiene amplias posibilidades de futuro, con una voz pastosa y unas características que le permiten una línea de canto cuidada y un notable nivel expresivo. Gianandrea Gavazzeni, en los finales de su dilatada carrera, sabe imprimir, a pesar de su avanzada edad, una gran vitalidad en las escenas dramáticas, a la vez que ductilidad en las páginas melódicas.

A.V.

DOWLAND: *Lecciones de laúd; fantasías, pavanas, gallardas, alemanas, etc.* Volumen I. Nigel North, laúd de diez cuerdas de Ray Nurse según modelo de comienzos del siglo XVII. ARCANA A 36. DDD. 71'45". Grabación: 1995. Productor: Michel Bernstein. Ingeniero: Charlotte Gilart y Yaël Pachet. Distribuidor: Diverdi.

Más conocido por sus canciones, tres libros, y sus *Lachrimae*, para conjunto instrumental de violas y laúdes, John Dowland ocupa un lugar importantísimo en la música de finales del siglo XVI y principios del XVII de Europa, entre dos épocas. Considerado como uno de los más extraordinarios talentos musicales de su época, bascula en sus obras entre la melancolía -disfrutaba recreándose en la soledad, la tristeza y la muerte- y la frescura, alegría e inmediatez que desbordan sus obras basadas en danzas. Esta aparente contradicción que aparece en las posibles fuentes de inspiración de sus obras, más parece originada por un carácter bastante complicado y una vida más que azarosa -ocultamiento de su conversión al catolicismo, muy posibles funciones de espía, entre otras vicisitudes- que por un deseo premeditado de construcción de su obra según unos planteamientos teóricos previos; y es posible que la brevedad del catálogo de sus composiciones se deba también a estas causas. Sin embargo, lo cierto es que estamos ante una música asombrosamente bella y de una riqueza fantástica, con un sentido melódico arrebatador. Dowland debió ser un virtuoso del laúd lo que explicaría el carácter de sus obras para este instrumento, y la perfecta combinación entre maravillosas melodías y contrapunto exquisito. El contenido de esta grabación recoge las obras para laúd solo y anuncia la aparición de otro u otros volúmenes de las mismas características instrumentales (se conservan alrededor de cien obras para laúd solo). Nigel North realiza unas versiones de deslumbradora belleza alcanzando tanto a las

obras propias de la primera época como a las más novedosas, ya barrocas; utiliza un laúd de diez cuerdas fabricado según modelos del siglo XVII. Toca con enorme precisión matizando cada inspiración, burlasca, satírica o sentimental y consigue crear una atmósfera intimista envolvente, sin olvidar los elementos de improvisación tan afines al compositor, por este motivo, de algunas de sus obras se conservan originales con variaciones considerables sin que se pueda dudar de su autoría; por otra parte al ser una música tan bien recibida y tan viva dio lugar, con el paso de los años, a que fuera objeto de arreglos, añadidos y modificaciones. Dentro de este campo solamente existe otra grabación de estas mismas obras, y con visos de convertirse también en integral y es la interpretada por Paul O'Dette; interesante, sin duda por la sensualidad que destila y que le viene bien a esta música, pero le falta la brillantez, virtuosismo y elegancia que imprime North. Sonido estupendo.

F.G.-R.

DVORAK: *Cuarteto de cuerda nº 14, op. 105. Quinteto con piano op. 81.* Edith Farnadi, piano. Barylli Quartet. MILLENIUM MCD 80095. ADD. 67'43". Grabación: Viena, 1953.

SCHUMANN: *Cuarteto con piano op. 47. Quinteto con piano op. 44.* Jörg Demus, piano. Barylli Quartet. MILLENIUM MCD 80125. ADD. 54'57". Grabación: Viena, 1956. Distribuidor: MCA.

Además de espléndidas e intensas interpretaciones de una música de pleno repertorio, estos dos CD constituyen excelentes reprocesados de registros mono de los años 50, con un resultado sonoro sorprendente por su calidad y transparencia. Es una lástima que no aparezca ninguna noticia de este Cuarteto Barylli en las notas en cuatro idiomas (uno de ellos, español), porque se trata de una de esas agrupaciones centroeuropeas que debieron de destacar con densidad y gran sentido cantabile el *op. 105* de Dvorák. Con Edith Farnadi bordan, en fin, esa maravilla que es el *Quinteto op. 81* del checo. Estos dos CD constituyen una agradabilísima sorpresa: el sonido grabado ha guardado cosas que desconocíamos y que vuelven a nosotros para recordarnos una vez más que no lo hemos escuchado todo. No hay que hacer caso de un error de portada en el CD de Dvorák: le adjudican al *op. 81* el nº 44.

S.M.B.

ENESCU: *Sinfonía nº 1 en mi bemol mayor, Op. 13. Suite campesina en re mayor, Op. 27.* Orquesta Filarmónica de la BBC. Director: Gennadi Rozhdest-

venski. CHANDOS 9507. DDD. 65'53". Grabación: Manchester, 1995-1996. Productor: Brian Couzens. Ingeniero: Don Hartridge. Distribuidor: Harmonia Mundi.

George Enescu es una de las personalidades más interesantes de la música de nuestro siglo. Compositor, intérprete y pedagogo, su catálogo como creador recoge alguna obra maestra absoluta como su ópera *Edipo* y entre sus discípulos se cuentan Yehudi Menuhin, Arthur Grumiaux y Christian Ferras. Quizá esta grabación sea el comienzo de una integral de la obra sinfónica de Enescu a cargo de Rozhdestvenski, un músico siempre inquieto que se mueve con especial predilección por el repertorio firmado por algunos de los que podríamos llamar clásicos del siglo XX, de Sibelius a Shostakovich, de Nielsen a Honegger. La *Sinfonía n.º 1* (1905-1906), escrita en tres movimientos, participa, como no, de las influencias de Wagner, Richard Strauss, Brahms y Liszt por un lado y cierta música francesa de Franck a Dukas por otro. El Lento central es el eje expresivo de la pieza pero la construcción del Vivo y vigoroso conclusivo es quizá la muestra más evidente en ella de la maestría de su autor. La *Suite n.º 3* lleva el subtítulo de *Campesina* por describir una jornada en el campo desde la salida del sol hasta su ocaso, incluyendo para terminar unas danzas populares y moviéndose con destreza entre la música descriptiva y la interiorización de los movimientos de la naturaleza, alcanzando su mejor momento en su magnífico tercer tiempo, algo de lo más bello jamás escrito por Enescu. Rozhdestvenski trata esta música con cuidadoso cariño y, sobre todo, se preocupa por mostrar a su autor como un músico original, de voz propia, expresivo en las ideas y eficaz en su plasmación cromática. La Filarmónica de la BBC vive momentos de gloria y su categoría crece disco tras disco, desmintiendo, nobleza obliga a reconocerlo, a quienes no confiábamos demasiado en el trabajo que con ella habría de hacer Yan-Pascal Tonnelier, su actual titular, tras la buena etapa protagonizada por Sir Edward Downes. Por contenido y resultados, un disco muy interesante.

L.S.

FALLA: *La obra completa para piano solo*. Miguel Baselga, piano. BIS 773. DDD. 77'30". Grabación: Danderyd (Suecia), VIII/1996. Productor: Robert von Bahr. Ingeniero: Jens Braun. Distribuidor: Diverdi.

En el número 110 de SCHERZO señalábamos como un acontecimiento la aparición de la grabación de la obra completa para piano de Falla por Ricardo Requejo (Claves). Sólo unos pocos días después nos llegaba este disco que recoge idéntico programa en la versión de Miguel Baselga (Luxemburgo, 1966), alumno del gran Eduardo del Pueyo, y uno de nuestros más interesantes pianistas jóvenes. El empeño es del todo laible, por lo arriesgado y por lo que supone de servicio a la música es-

MERCI, MONSIEUR

Jean-François Heisser es sin duda el intérprete no español que con mayor interés ha defendido la música de nuestro país. Como penúltima demostración, el pasado mes de noviembre dedicaba en el Batallón parisino -y en retransmisión paralela por Radio France- dos programas a Albéniz, Granados, Falla y Mompou -autores cuya música ha grabado- y por esas mismas fechas aparecía este disco que ahora comentamos y que confirma que detrás de tal pasión -que comenzó escuchando a Alicia de Larrocha su primera versión discográfica de *Iberia*- hay inteligencia.

El disco se abre con unas *Noches en los jardines de España* dichas sin aprioris, partiendo de la base de que la obra -lo recuerde el propio Heisser- se piensa en 1909 y se estrena en 1916, atravesando por tanto el período parisino del autor y participando por lo mismo de lo jondo como nostalgia y de Debussy y Rmski como apoyatura formal. El resultado es puro Falla, tan vivo que puede enseñar su esqueleto, Heisser alcanza el grado adecuado de virtuosismo y se distancia igualmente lo justo de las alusiones a la copla popular. No perfuma el ambiente más de la cuenta. Jesús López-Cobos -y una Orquesta de Cámara de Lausanne sobresaliente- repite esa maestría que ya enseñó en su *El sombrero de tres picos* para pintar atmósferas diversas y su acompañamiento subraya muy bien las ideas del solista en sus notas. Es un Falla que muestra sus fuentes sin complejos y su genialidad en unos cuantos detalles que aquí no se pasan por alto. Unas *Noches*, pues, de altísima calidad y que complementan las versiones de referencia ya sabidas: la capacidad evocadora de Del Pueyo y Marinon (Philips), la pasión de Argenta y Soriano (Stradivarius) y la limpieza de De Larrocha con Frühbeck o Comissiona (Decca). De todos ellos, Heisser y López-Cobos son probablemente quienes mejor diseccionan la realidad estilística de estas páginas, los más analíticos en su evidente voluntad de relectura.

Y si las *Noches* son soberbias, la *Rapsodia española* de Albéniz en la orquestación de George Enescu es popular como quería el español y sutil como propone el rumano. Heisser y López-Cobos se deciden a hacer de esta música un anticipo de *Iberia* y dejan sentada la referencia absoluta y me imagino que por muchos

pañola. El problema reside, naturalmente, en que el punto de comparación está a un altísimo nivel, pues el disco de Requejo es de una enorme categoría. En Baselga hay un estupendo pianista, qué duda cabe, pero se advierte en su trabajo esa falta de la referencia que hoy ya existe. Quiere ello decir que ya sabemos por Requejo cómo se debe tocar ese Falla primerizo y salónico que Baselga trata con demasiada indulgencia, como sin querer insistir en sus debilidades, uniformizando un discurso que está ligado a un tiempo y a unas modas y



años. El *Concierto fantástico* tiene menos interés pero se agradece salvarlo de ese olvido a que le llevó la dependencia de los modelos de Chopin, Schumann o Grieg y ciertos amaneramientos de un romanticismo en decadencia. Heisser señala en sus notas las referencias de la partitura de Albéniz a *El oro del Rin* y *Parsifal*. La *Rapsodia sinfónica* de Turina se beneficia de un acercamiento cuidadoso, elegante, que no hace perder de vista el original camerístico y que lleva a nuestros dos felices intérpretes a acompañar a De Larrocha y Frühbeck en lo más alto del pedestal.

Un disco, pues, absolutamente recomendable por su programa y por su interpretación. Lástima que los responsables de Erato no hayan tenido a bien traducir al castellano las magníficas notas al programa firmadas por el propio solista. Hasta para nuestra música somos un mercado de segunda. En fin, dejémoslo. En nombre de la música española, gracias, *merci beaucoup. Je vous prie de croire, monsieur Heisser, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.*

L.S.

FALLA: *Noches en los jardines de España*. ALBÉNIZ: *Rapsodia española*, Op. 70 (org. Enescu). *Concierto fantástico*, Op. 78. TURINA: *Rapsodia sinfónica*, Op. 66. Jean-François Heisser, piano. Orquesta de Cámara de Lausanne. Director: Jesús López-Cobos. ERATO 0630-14775-2. DDD. 70". Grabación: La Chaux-de-Fond, VI/1996. Productor: Jean-Pierre Loisit. Ingeniero: Jean-Martial Golaz. Distribuidor: Warner.

que no podía ser genial. Cuando Baselga mira hacia adelante es cuando saca lo mejor de sí en estas piezas de formación, por eso la *Serenata andaluza* le queda tan propia, exhibiendo además un sonido más poderoso, más suelto. El *Allegro de concierto* le parece, y con razón, el fin de esa época y lo ataca mirando bien al porvenir, aunque no le hubiera venido mal un poco más de ese garbo que más que mostrar sugiere. Las *Piezas españolas*, excelentes en su factura, son vistas por Baselga con un punto de contención expresiva que no deja

de resultar bien fallado. La *Fantasia bética* es una prueba de fuego, pues es muy dura técnicamente y su expresividad nada fácil de traducir. Baselga la afronta con empuje y sale airoso de su empeño aunque no llegue a la hondura conceptual de Requejo. En los difícilísimos *tombaeus* para Claude Debussy y Paul Dukas me han parecido mejor las intenciones que la realización estricta, ese despojamiento les cuadra, pero la línea no es fácil de mantener. Algo parecido podría decirse del *Canto de los remeros del Volga*, que Requejo tomaba con tremenda convicción y en el que Baselga queda en puertas de un ir más allá que quien oye parece pedirle, como diciéndole, «¡inténtelo usted, que puede!». En general el disco es notable y bien merece un elogio el valor demostrado por el pianista, que madurará sin duda en el futuro su visión de estas obras. Para ello, lo que también se alcanza con el tiempo, sería bueno que librára un poco más la imaginación, que se atara algo menos a la letra y que, por qué no, acabara temiendo menos al fantasma de don Manuel.

L.S.

FASCH: *Concierto-suita para orquesta*, FWV 1: D1, c2, B1, D14. *Obertura (suite)* FWV K: g2. **The English Concert**. Director: Trevor Pinnock. ARCHIV 449 210-2. DDD. 59'25". Grabación: 1996. Productor: Helmut Burk. Ingeniero: Klaus Behrens.

Johann Friedrich Fasch, hijo de Karl F. Christian, primer clavecinista de la corte de Federico el Grande, sucesor en el puesto de C.P.E. Bach famoso por su talento en el uso del contrapunto, nació cerca de Weimar en 1688, y debía poseer una bella voz pues fue contratado como cantante de la ópera y capilla de Weissenfels, llegando a ser uno de los primeros alumnos de Kuhnau; posteriormente trabajó como violinista en la ópera de Bayreuth. Realizó sus estudios en la universidad de Leipzig y llegó a maestro de capilla de la corte de Zerst. Telemann, del que fue gran amigo, interpretó su música religiosa en Hamburgo y J.S. Bach realizó bastantes transposiciones de sus oberturas para ser interpretadas por el Collegium musicum de Leipzig. Su escritura innovadora anuncia, de alguna manera el estilo clásico de Haydn y Mozart. De su obra, múltiple y variada, destacan los 61 conciertos para diferentes instrumentos y cinco suites para orquesta que se conservan en los archivos de la Thomasschule de Leipzig, copiados por la mano de J.S. Bach. Durante su vida no fue publicada ninguna de sus composiciones. Su fama le viene principalmente por su habilidad en la combinación de diferentes instrumentos, que manifiesta pericia e inspiración muy interesantes para conocer el barroco alemán. En los conciertos sigue el modelo creado por Vivaldi con tres movimientos del concierto italiano con ritmello del que evolucionaría hacia un modelo más galante. Su música viene caracterizada por la independencia de los instrumentos de viento, incluso en las grandes secciones temáticas, y los ritmos sincopados junto con las inflexiones

cromáticas. Su armonía es más rica que la del resto de los compositores de su época sin llegar a la complejidad de J.S. Bach. En el *Concierto para trompeta*, FWV 1.D1, incluye en el movimiento central, Largo, una de las más bellas páginas compuestas por Fasch; en este mismo concierto es apreciable el refinamiento y exigencia de la escritura para los instrumentos de viento. La obertura-suite enfrenta permanentemente los vientos y las cuerdas en un contraste dinámico y rítmico de gran belleza y originalidad. De alguna de estas obras existe alguna grabación, como la de Ludwig Güttler y Virtuosi Saxoniae que incluyen obras vocales, en interpretaciones de gran calidad pero que al lado de la grabación de Pinnock con The English Concert queda en franca desventaja. Pinnock hace resaltar los timbres y matices de las intervenciones solistas con una pureza y una elegancia extraordinarias; los tiempos están perfectamente equilibrados y la pureza de la grabación aumenta si cabe una claridad y limpieza de sonido francamente admirables.

F.G.-R.

FRANCESCO: *Terzo Quartetto. Plot in fiction. Riti neurali. Richiami II. Cuarteto de cuerda Arditi*. Irvine Arditi, violín. Schut, oboe/corno inglés. Asko Ensemble. Directores: David Porcelijn, Johnathan Nott y Guido Maria Guida. MONTAIGNE AUVIS WDR MO 782032. DDD. 63'54".

Avanza y avanza —y que sea por mucho tiempo— la formidable y por tantos motivos ejemplar *Edición del Cuarteto Arditi*. No es ésta la primera propuesta de esa colección que se le comenta aquí al prodigioso grupo —al que, por cierto, hemos tenido la enorme suerte de escuchar en vivo hace muy poco en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en piezas contemporáneas que literalmente bordan (27 y 28 de noviembre)— pero siempre es bienvenido un nuevo CD suyo.

Máxime, quizás, si el empeño sirve, como en esta ocasión, para repasar monográficamente, siquiera a través de un breve puñado de ejemplos, el quehacer de un compositor que, como el italiano Luca Francesconi (Milán, 1956), no es todavía lo suficientemente conocido por aquí. Y ello pese a que ya en 1975 había fundado su propio estudio electroacústico —AGON— y a que no ha circunscrito sus preocupaciones y trabajos a la parcela de la música contemporánea culta en sentido estricto, sino que ha frecuentado también los mundos del jazz y del rock.

Muy bien conseguidas las metas grabadoras, lo están magistralmente las interpretativas. Y no sólo las del *Arditi*, sino también las conductoras de Porcelijn, Nott y Guida.

L.H.

FRESCOBALDI: *Fiori musicali*. Vol. 2. *Messa della Madonna. Canticum*. Director: Christoph Erkens. Lorenzo Ghie-

mi, órgano. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 05472 77345 2. DDD. 68'13". Grabación: Milán, X/1994. Ingeniero: Roberto Chinellato. Distribuidor: BMG.

Este CD nos presenta una misa tal y como se desarrollaría dentro del acto litúrgico en tiempos de Frescobaldi. Esta escenificación dispone una alternancia entre las piezas orgánicas destinadas a la misa de la colección *Fiori musicali* (Venecia, 1655) con las partes gregorianas del ordinario. Esta distribución no sólo permite recuperar la funcionalidad primitiva de esta música de Frescobaldi, sino que establece una fructífera confrontación entre lo antiguo y lo moderno. El coro reducido (ocho voces masculinas) y el tratamiento a pequeña escala del órgano permiten reconstituir la refinada poética de la música sacra del compositor. En las versiones del disco, aparecen como más logradas las prestaciones del organista, pues el coro propone un canto gregoriano algo caído.

E.M.M.

FROBERGER: *Lamentaciones. Partitas*. Siegbert Rampe, clave y virginal. VIRGIN Veritas 5 45259 2. DDD. 76'24". Grabación: Schleswig-Holstein, VII/1995. Productor: Bernd Riebutsch. Ingeniero: Reinhard Geller. Distribuidor: EMI.

Con este disco, consigue Siegbert Rampe una propuesta mucho más redonda que sus *Conciertos de Brandeburgo* de reciente aparición. El músico da a la luz con la grabación sus propias ediciones de las obras de Froberger, que simultáneamente viene publicando Bärenreiter desde 1993. Un aspecto apasionante del registro es el uso de varios instrumentos pertenecientes a la colección privada del Dr. Beumann de Hamburgo, entre ellos un clave español de Pedro Luis de Bergañón (1629), que sirve para subrayar las interconexiones culturales entre las cisas reales centroeuropeas y de la península. La variedad instrumental sustenta la singularización de las obras, así como los registros escogidos —Courante de la *Partita* BWV 619— y las diferencias dinámicas entre los teclados. La *Lamentación por la muerte de Fernando III* surge a mitad de camino del recitativo y la lírica, en tanto que Rampe otorga sentido a las danzas que forman las partitas.

E.M.M.

GABRIEL: *Jubilate Deo omnis terra*. **MONTEVERDI:** *Hor eb'el ciel e la terra*. **SCHUTZ:** *Freue dich des Weibes deiner Jugend. Wie lieblich sind deine Wohnungen*. **PURCELL:** *Hear My Prayer. O God, Thou Hast Cast Us Out*. **BACH:** *Komm, Jesu, komm*, BWV 229. **POULENC:** *Figure humaine*. **TAVENER:** *The World Is Burning*. **Coro Monteverdi. Amigos del Coro Monteverdi**. Director: John Elliot Gardiner. PHILIPS 446 116-2. DDD. 74'02". Grabación: III/1994. Productor: Anna Barry. Ingeniera: Onno Scholtze.

Los discos normalmente se compran para escuchar las obras que se anuncian en su portada con la esperanza de que la nueva versión sea la mejor jamás oída e, idealmente, la mejor posible. Pero este no es un disco normal, sino el de un coro, el Monteverdi, y un director, John Eliot Gardiner absolutamente fuera de lo común. En 1994 se cumplieron nada menos que treinta años desde que Gardiner fundara su propio coro alternativo en la Universidad de Cambridge. En ese tiempo el estudiante rebelde se ha convertido en máxima figura y santón indiscutible de la interpretación historicista, una ideología que por otro lado ha sabido como nadie -bueno, un tal Brüggén y otro llamado Harnoncourt tampoco lo han hecho nada mal- extender de la música barroca a todos los repertorios posibles. De que estos músicos no reconocen barrera alguna ni en el espacio ni en el tiempo, he aquí mismo la prueba: autores separados por cuatro siglos de distancia, cada uno con sus exigencias estilísticas meridianamente definidas y respetadas; textos impecablemente dichos en cuatro idiomas, y como acompañamiento instrumental un grupo de amigos convocados por teléfono. Es simplemente una fiesta de cumpleaños en torno a la deliciosa tarta sonora preparada por los expertos técnicos de Philips. ¡Felicidades!

A.B.M.

GERHARD: *Gemini, Chacona para violín solo, MONTSALVATGE: Spanish sketch, Lullaby, Purifrastris concertante, Santiago de la Riva, violín; Angel Gago, piano. TAÑIDOS* Several Records S.L. SCD-824. DDD. 54'. Grabación: Estudios Talkback. Ingenieros: J. Emilio Muñoz y Eva Laspiur.

No me parece que resulte nada hiperbólico calificar de modelico este CD. Para empezar, música española, intérpretes españoles, comentarista español (Alvaro Güibert). Para continuar, se homenajea a Robert Gerhard en el mismo año en que se cumplen los cien años de su nacimiento, y nada menos que con dos primeras grabaciones mundiales y se ofrecen tres páginas de la demasiado olvidada música camerística del también catalán Montsalvatge. Y para concluir, tanto las versiones de las piezas a dúo como las de violín a solo -magnífica la multiforme demostración de Santiago de la Riva en la *Chacona* gerhardiana- están excelentemente concebidas y ejecutadas; y son ejemplo de concisión y claridad de juicio los comentarios de Güibert.

Unos mejor que buenos trabajos técnicos de grabación y reproducción redondean una oferta abiertamente recomendable.

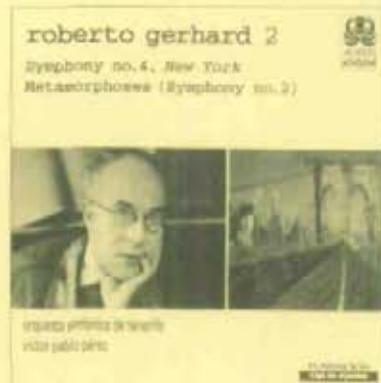
L.H.

HAENDEL: *Concerti grossi, op. 3, Academy of St. Martin-in-the-Fields. Directora: Iona Brown. HÄNSSLER 98.918. DDD. 53'50". Grabación: IX/1995. Productor: Andrew Keener. Ingeniero: John Timperley.*

JUSTICIA PARA EL GENIO

Las primeras versiones de las *Sinfonías Segunda y Cuarta* de Gerhard están separadas por ocho años -son de 1959 y 1967 respectivamente-, pero el proceso de revisión -inconcluso por el autor y terminado por Alan Boustead- a que el compositor sometió a la *Segunda* -hasta enero de 1968- las acerca aún más en el tiempo, y hace que su escucha a la inversa, tal y como nos lo propone este disco, sea plenamente coherente. Las dos están escritas en un solo movimiento aunque *Metamorfosis* -nombre que tomó la *Segunda* después de comenzada su revisión- remite internamente a la estructura clásica en cuatro. Una y otra revelan una extraordinaria madurez, son obras que se sitúan, a mi entender, entre los grandes logros sinfónicos de la segunda mitad del siglo en cualquier lugar y que hacen pensar en lo que la música española hubiera agradecido la presencia física entre nosotros de un creador de tal genialidad. En una y otra sinfonía -muy ligadas entre sí por su fragmentación interna, por su orquestación, por la interacción de los elementos horizontales y verticales- se da el muy gerhardiano -sentido mágico de intranquilidad- traducible como una suerte de proposición de expectativa constante. El enorme talento del músico catalán se advierte en esa capacidad asombrosa para mantener la tensión de la música y la atención del oyente, que se ve sumergido desde el principio en un continuo de ansiedad y búsqueda. A ello habría que sumar ese riesgo, también tan de su autor, de ir dejando señales aquí y allá, de mostrar apariencias que no acaban de cumplirse solas pero que al fin se reúnen en la comprensión global de la partitura, entre ellas las referencias a la música española que siempre le acompañaron. La *Cuarta* revela además la enorme capacidad de Gerhard para el uso tímbrico, cromático y rítmico de la formación sinfónica, lo que coloca la obra, en ese aspecto, en el universo expresivo de su *Concierto para orquesta*. Todo ello conforma una creación que se sitúa entre la mejor música de nuestro tiempo. Al margen de recuperaciones estéticas, de justicias históricas y

El *concerto grosso*, tal como lo estableció Arcangelo Corelli en la segunda mitad del siglo XVII, llegó a Inglaterra de la mano de su discípulo Francesco Geminiani. Allí Haendel, en dos colecciones de seis (*Op. 3*) y doce (*Op. 6*) unidades, lo llenó de luz y fantasía con el desarrollo del contrapunto y el añadido de los instrumentos de viento. El *Opus 3*, publicados en 1734, requieren la participación de flautas de pico, travesaños, oboes y cuerdas. Mucha de su música no es sino simple adaptación o simple recopilación de piezas anteriores. Esta versatilidad del material hace más distraída la escucha de estos conciertos que la de sus hermanos del *Opus 6*. Para comprobarlo, basta con comparar las grabaciones de estos mismos intérpretes (la del *Opus 6* co-



de obligaciones culturales patrias, esta música merece sobrevivir donde le corresponde, que es en los lugares de privilegio que ocupan los más grandes. El trabajo de Víctor Pablo Pérez y la Orquesta Sinfónica de Tenerife es sencillamente ejemplar, pero no sólo porque coadyuvan a este empeño necesario sino porque ofrecen lo que ya sabemos de ellos, esa categoría artística que les permite moverse por cualquier repertorio, desconocido o no. La *Sinfonía n.º 4* -estrenada por William Steinberg y la Filarmónica de Nueva York- ya había sido grabada hace más de veinte años por Colin Davis y la Sinfónica de la BBC en un disco Argo que no ha sido pasado a compacto. Las *Metamorfosis* -que estrenó Rudolf Schwarz con la Sinfónica de la BBC- recibe aquí, si no me equivoco, su bautismo discográfico. Técnicamente el registro es irreprochable y las notas de Malcolm MacDonald, que se ofrecen en traducción española, muy iluminadoras. Un disco, pues, extraordinario en todos los sentidos.

L.S.

GERHARD: *Sinfonía n.º 4 -New York, Metamorfosis (Sinfonía n.º 2), Orquesta Sinfónica de Tenerife, Director: Víctor Pablo Pérez. AUIDIS MONTAIGNE 782102. DDD. 58'30". Grabación: La Laguna, IX/1995. Productor e ingeniero: Martín Compton. Con la colaboración de la Fundación Caja de Madrid.*

mentada en el n.º 99 de SCHERZO). Sea por lo que sea, lo cierto es que en el disco que ahora nos ocupa aparece un Haendel mucho más fresco y brillante, de ágil dialéctica instrumental aquí y allá tenida por una expresión de dulcísima melancolía (Largo del n.º 2, Adagio del n.º 5), aspecto en el que destaca el oboe de Celia Nicklin. A no ser que se prefieran instrumentos originales, esta es una buena opción.

A.B.M.

HAENDEL: *Obras onquestales (Alcina, Scipione, Xerxes, etc.), Concerto grosso op. 3, n.º 1. Música para los reales fuegos artificiales, English Chamber Orchestra. Di-*

rector: Sir Charles Mackerras. NOVALIS 150 108-2. DDD. 74'30". Grabación: 1994. Productor: Arthur Johnson. Distribuidor: San Pablo.

Frente a directores o intérpretes que reniegan de los estudios de grabación por diferentes y más o menos justificados motivos, otros parecen tener una especie de avidez insaciable por dejar constancia en disco de sus interpretaciones, sean estas de importancia o de rutina y lo mismo para un sello de gran multinacional que para otros más discretos. Este último parece ser el caso de Sir Charles Mackerras, por un lado, y la English Chamber Orchestra por otro. El título *Obras orquestales* responde a una serie de piezas de oberturas y ballets entresacados de diferentes óperas y cantatas además de un *Concierto grosso* y dos para fuegos arti-

ficiales. Estamos ante un mundo sonoro que amanece con el siglo XVIII, el primer concierto del *op. 3* se publica en 1734, lleno de contrastes y tensiones; las influencias tanto italianas como francesas dejan su huella, especialmente esta última, en las oberturas de sus dramas con música y en general en todas sus óperas con claras referencias a la ópera barroca francesa, sin dejar, también como contraste, un elemento de elegante sencillez y de nobleza. La interpretación de todas estas piezas, va más allá de la pura corrección y se adentra en un contexto bastante fiel que puede dar una idea bastante aproximada a la realidad que Händel pretendía expresar en su música. La English Chamber Orchestra posee una gran facilidad para este repertorio y sus músicos poseen una especial gracia para dar a sus versiones un aroma de au-

tenticidad, aunque, como ya es bien sabido, la sombra de la monotonía y de la rutina aparece con frecuencia, más de la a veces inevitable, especialmente cuando se agrupan este conjunto de piezas orquestales, una detrás de otra y fuera de un (su) contexto determinado.

F.G.-R.

HAENDEL: *Concerti Grossi op. 3 y op. 6. Concerto Grosso Alexanderfest, Orquesta Bach de Munich. Director: Karl Richter, 4 CD ARCHIV 453 249-2. ADD. 257'11". Grabación: Munich, VI/1970. Productor: Gerd Ploesch. Ingeniero: Klaus Scheibe.*

¿Anticuado? Puede. ¿Pasado de moda? Quizás. Pero lo que no se le puede negar a Karl Richter es su capacidad para la musicalidad aunque su adecuación estilística deje mucho de desear y los planteamientos que siempre defendió hayan sido ampliamente superados por una escuela, la de los criterios historicistas, que no permite una marcha atrás. El músico alemán perteneció a una estirpe de directores amantes del barroco que no se preocuparon lo más mínimo en evolucionar y siempre basaron sus interpretaciones en la gran tradición centro-europea. Las versiones que contiene esta grabación pertenecen de lleno a esos planteamientos, con la preocupación por lo romántico como telón de fondo. Su tendencia al exceso, aunque se escuche con agrado en muchos momentos, termina por alestagar al oyente. Así, se echa de menos una mayor ligereza en los movimientos rápidos, como puede ser el *Vivace del Segundo Concierto op. 3* o el *Presto del Quinto del op. 6*.

Todas estas características sitúan las lecturas del director germano por detrás de versiones señeras más contemporáneas y ajustadas a estilo, como el caso de Trevor Pinnock (Archiv), Harmoncourt (Teldec) o, inclusive, la mucho más reciente a cargo de la Orpheus Chamber Orchestra en el *Op. 6*.

C.V.N.

HAENDEL: *Cantatas italianas para bajo. J.-L. Bindi, bajo. Artificio Musicali. Director: G. Delvaux. STRADIVARIUS STR 33425. DDD. 53'35". Grabación: Andezeno, Turín, VIII y X/1995. Ingeniero: R. Campajola. Distribuidor: Di-verdi.*

La cantata de cámara fue un género que Händel cultivó ampliamente en su estancia italiana, entre 1706 y 1709, en la que no aprendió a componer en estilo italiano, puesto que eso ya lo había aprendido en Hamburgo, pero sí a refinar y a adaptarse al complejo y activo mundo musical italiano (especialmente el romano), donde una peculiar mezcla de mercado libre y mecenazgos competitivos eran motor y causa de la impresionante producción musical italiana a principios del siglo XVIII. En este ambiente, la cantata italiana desempeñó un papel fundamental y las sesenta y nueve

JOSÉ, NUEVO HÄNDEL RECUPERADO

José y sus hermanos, oratorio (o drama sacro, como reza el subtítulo) compuesto por Händel en 1744 (el mismo año que *Semele*) hasta el presente registro —primicia mundial— absolutamente olvidado en nuestros días con excepción de la obertura, es no sólo una muestra más de la elevada productividad de su autor, sino otro ejemplo del pasmoso dominio que el de Halle tenía del género. Más aún, *José* se enmarca en un período particularmente afortunado, que abarca desde 1739 (*Saul, Israel en Egipto*), a 1745 (*Hércules, Baltasar*), y que contiene joyas como *El Mesías* (1742). Como señala en sus excelentes notas Robert King, *José* ha sufrido un desdén, incluso por parte de los expertos en Händel, que él achaca —con razón— al flojísimo libreto de James Miller, confuso, con poca fluidez dramática y que en ocasiones entra en el terreno de lo risible (el título del primer aria de Asenath en la tercera parte, *Ab Jealousy, thou pelican* lo dice todo; ya me explicarán qué tiene que ver el pelicano con los celos). En estas condiciones, resulta sorprendente que Händel pudiera componer la hermosísima música que este oratorio tiene. Hay de ello numerosísimos ejemplos; baste citar el primer aria de José, el tierno arioso de Benjamín en la tercera parte, la partitura entera de Asenath, incluyendo el dúo con José de la primera parte, el tercio final de ésta, con la triunfal marcha, el emotivo coro que cierra la segunda o el triunfal y jubiloso final de la obra. Una música que, además, es en su mayor parte original —como una semi-excepción a la regla händeliana de copiarse a menudo a sí mismo—, y que posee generosas dosis de la contagiosa vitalidad y eficaz brillantez habituales en su autor. Otro mérito más del presente registro es su estupenda interpretación. Bowman, cuyo personaje, como él mismo ha señalado, es poco creíble, se deja llevar por la belleza de su música y realiza una interpretación sobresaliente, poniendo en el asunto una intensidad inusitada para alguien que reconoce abiertamente las enormes fallas del texto. Lo mismo cabe



decir del resto del plantel vocal, desde Kenny (espléndida en las agilidades y con una voz atractiva y de convincente expresividad), a Ainsley, sin duda uno de los tenores händelianos preferibles de nuestros días. King dirige con gran riqueza expresiva, cuidadísima nitidez y gran belleza tímbrica, obteniendo de la orquesta y el coro —enteramente masculino— una respuesta excelente. En resumen, una interpretación que difícilmente podría resaltar mejor las bellezas musicales y esconder mejor las debilidades del libreto de este oratorio händeliano felizmente recuperado por cuanto su música no era, ciertamente, merecedora del olvido. Sobresaliente toma sonora e impecable presentación.

R.O.B.

HAENDEL: *Joseph and his brethren. Yvonne Kenny, soprano (Asenath), James Bowman, contratenor (Joseph), Catherine Denley, mezzosoprano (Potiphera), Michael George, bajo (Pharaoh, Reuber), Connor Burrows, soprano (Benjamin), John Mark Ainsley, tenor (Simeon, Judah). Coro del New College, Oxford. Coro del King's Consort. King's Consort. Director: Robert King. 3 CD HYPERION CDA 67171/3. DDD. 164'02". Grabación: III/1996. Productor: Ben Turner. Ingeniero: Philip Hobbs. Distribuidor: Harmonia Mundi.*

cantatas profanas para voz y bajo continuo que se nos conservan de la producción händeliana son buena prueba de la perfecta adaptación del alemán a estas peculiares circunstancias.

La grabación objeto de este comentario recoge la totalidad de las cantatas para bajo, tres con bajo continuo y otras dos con violines concertados. El bajo Jean-Louis Bindi ofrece una versión muy musical de estas piezas que no sólo contienen excelente música sino que ponen a prueba la bravura del solista (los saltos extremos del recitado inicial de la cantata *Nell'africane selve* son quizás el ejemplo más espectacular de lo dicho). El recitativo de Bindi es variado en las calidades vocales y el ímpetu dramático de esos pequeños dramas eróticos que plantean de forma estereotipada los textos poéticos de las cantatas se subraya con acierto por el solista. Lástima que el joven grupo instrumental se limite a acompañar con corrección y no insuffle algo más de fuego en sus intervenciones.

J.J.C.

HAEDEL: *Sansón*, oratorio HWV 57. Alexander Young, Martina Arroyo, Norma Procter, Thomas Stewart, Ezio Flagello, Helen Donath, Sheila Armstrong, Jerry J. Jennings. Orquesta y Coro Bach de Munich. Director: Karl Richter. 3 CD ARCHIV 453 245-2 AX3. 75'16", 76'57", 54'56". ADD. Grabación: Munich, X-XI/1968. Productor: Dr. Manfred Richter. Ingeniero: Heinz Wildhagen.

No es *Sansón*, compuesto en 1741-42 y estrenado en 1743, uno de los oratorios más populares de Händel, como queda en evidencia por el hecho de que apenas existen en este momento dos versiones, la grabada en 1992 por Harmoncourt (Teldec, in vivo) y esta que ahora se reedita en serie media de Karl Richter. Éste utiliza otra edición de la partitura, la realizada por Hans Dieter Clausen a partir de la partitura de Händel que se conserva en la biblioteca estatal de Hamburgo, y que pretende recuperar la primera versión que el compositor realizó en 1741, que luego sufrió una serie de cambios antes del estreno, así como en posteriores ocasiones. Harmoncourt defiende que Händel jamás ejecutó toda la música que había escrito originalmente en ninguna de las interpretaciones que llevó a cabo del oratorio. Por ello, el director berlinés toma nota de los diversos cortes realizados por Händel y su versión es más corta que la aquí ofrecida por Richter, ocupando así dos discos en vez de tres. Desde el punto de vista interpretativo, la extrema austeridad y a menudo casi rigidez expresiva, espesa textura orquestal, monumentalizada dimensión sinfónica y amplios *tempi* habituales en el desaparecido Kapellmeister alemán no son, a priori, los ingredientes más atractivos para Händel. Su plomizo *Mesías* para DG es buena muestra de ello. Aunque con algo más impulso que éste, *Sansón* no es una excepción en este sentido. En cambio, Richter, como también era habitual en él, cuenta con un espléndido

reparto vocal. Es una delicia escuchar a Armstrong, a Donath y, sobre todo, a la inolvidable Norma Procter, una cantante excepcional. También el protagonista, Alexander Young, raya a un excelente nivel. Una reedición no exenta de atractivo por los motivos citados, a los que hay que añadir una prestación orquestal y coral notable y una grabación excelente. Pero, en definitiva, Harmoncourt ofrece una visión global mucho más convincente y sigue siendo la primera opción.

R.O.B.

HAYDN: *Cuartetos op. 33, n.ºs 3, 5 y 6*. Cuarteto Lindsay. ASV DCA 938. DDD. 60'40". Grabación: Yorkshire, III/1995. Productor: Alexander Waugh. Ingeniero: Martin Haskell. Distribuidor: Auvidis.

Con este CD completa el Lindsay su radical interpretación del *Op. 33* haydniano (el primer ejemplar se comentó en SCHERZO n.º 104, págs. 74-5). Sonoridades aceradas, variedad de enfoques y animación son algunas de las características, pero los británicos no hacen música mediante una receta sino que cada pasaje es digno de un tratamiento único; así, la delicadeza y vida del Allegro, la forma susurrada de decir el Adagio, la ligereza del F.º en el *Op. 33, n.º 3*. Se revela como un movimiento de realización extraordinaria el tiempo lento -Largo e cantabile- del *Op. 33, n.º 5*, por la intensidad dolorida alcanzada por el grupo, que contrasta con eficacia máxima con la alocada danza del Scherzo inmediato. Este juego cambiante, activo también en la última pieza de la colección, aparece en definitiva como una de las claves interpretativas de estos cuartetos.

E.M.M.

HAYDN: *Tríos con baryton n.ºs 50, 52, 57, 59, 67 y 109*. Trio Haydn Baryton. DORIAN DOR 90233. DDD. 65'08". Grabación: Nueva York, IX/1995. Productor: Brian C. Peters. Ingenieros: Brian C. Peters y David H. Walters. Distribuidor: Harmonia Mundi.

El abundante repertorio haydniano en la materia se aparta de algunos de los cánones de la música de cámara; las voces no son tratadas en toda su posible autonomía y sobre todo se explora un mundo tímbrico peculiar, que tiende a la oscuridad, dominado por la presencia de baryton (en castellano, podría ser simple y llanamente «barítono»), viola y chelo. Los intérpretes siguen este camino del color, obteniendo tonalidades oscuras. No se alejan sus versiones de un toque arcaizante, que emparenta estas obras con el barroco. Las particularidades del baryton son igualmente aprovechadas, pues en esta grabación resultan muy sonoras las notas a cargo de las cuerdas pulsadas, en la parte trasera del mástil y que tañe el instrumentista con el pulgar de su mano izquierda. Dentro de una cierta uniformidad, consiguen los músicos una

aceptable variedad y un enfoque lúdico de las piezas. Sólo un ligero apartamiento de la afinación correcta en el baryton empaña el logro.

E.M.M.

HAYDN: *Casación en re mayor para cuatro trompas, violín, viola y contrabajo*. *Divertimento en mi bemol mayor para dos trompas y cuarteto de cuerdas*. *Hob. II: 21*. *Concierto en re mayor para trompa, dos oboes y cuerdas*. *Hob. VIII: 3*. *Divertimento a tres en mi bemol mayor para trompa, violín y violonchelo*. *Hob. IV: 5*. *Divertimento en re mayor para dos trompas y cuarteto de cuerdas*. *Hob. II: 22*. Ab Koster, trompa natural. L'Archibudelli. SONY Vivarte SK 68 253. DDD. 76'56". Grabación: 1995. Productor: Wolf Erichson. Ingeniero: Markus Heiland.

Una más que interesante grabación la que nos viene de la mano del conjunto L'Archibudelli y el trompa Ab Koster. Que reúne una serie de obras que protagoniza el instrumento solista como tal, o bien doblado o cuadruplicado. El *Divertimento à tre*, *Hob. IV: 5* es una obra de una complejidad inaudita que obliga al intérprete a ir desde el la bemol a las notas graves que le obliga a unos velocísimos cambios de embocaduras con una maestría sin parangón, aparte de la dificultad intrínseca. Se trata de una obra breve de dos movimientos, moderato y allegro con un pequeño final. Esta endemoniada joya fue compuesta para el trompista Carl Franz, uno de los mejores con los que pudo contar Haydn, quien disponía de un pequeño grupo de trompistas virtuosos dada la frecuencia e importancia de este instrumento no sólo en las composiciones como solista sino también en un gran número de sinfonías. Los otros dos divertimentos o casaciones, descubiertos después de la segunda guerra mundial, están dispuestos en cinco movimientos de forma semejante a la utilizada por el compositor en los primeros cuartetos: movimiento inicial rápido seguido de un minueto y trío, y movimiento lento más minueto y trío y final. Por su parte el *Concierto Hob. VIII: 3* fue compuesto para la presentación del solista Leutgeb, para quien Mozart compendría sus conciertos para trompa. También en este concierto se pone a prueba el virtuosismo del trompista por el amplio registro que el compositor utiliza, especialmente en el segundo movimiento. La interpretación tanto de Koster como de L'Archibudelli es estupenda sin llegar a redondear plenamente. Son obras que requieren una afinación muy especial y en las que es difícil que todo esté en su sitio exacto lo que se deja notar en los momentos en los que el acoplamiento entre solista y conjunto, además de los más comprometidos por las agilidad, revela algún lunar que impiden calificarlo de referencia. Del concierto sigue estando a la cabeza la grabación de Tuckwell con Marriner y la Academia de St. Martin in the Fields, por su limpieza, vitalidad y elegancia.

F.G.-R.

HAYDN: *La Creación*. **MOZART:** *Misa en do mayor, K. 317, «Coronación»*. **Wilma Lipp**, soprano; **Christa Ludwig**, contralto; **Murray Dickie**, tenor. **Coro de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena**. Orquesta de la Opera Popular de Viena. Director: **Jascha Horenstein**. 2 CD TURNABOUT 30371 00087. ADD. 58'48" y 79'53". Precio medio. Distribuidor: **Diverdi**.

Este álbum, grabado a primeros de la década de los cincuenta con los pocos medios que disponía la Vox en aquellos años de postguerra y protagonizado por uno de los más grandes directores de orquesta de todos los tiempos, entra con mal pie en la moderna discografía, ya que: 1) el sonido no puede competir ni con las producciones de ahora ni con las de entonces; 2) no se detallan los cantantes del oratorio de Haydn; los que se especifican son tres de los cuatro que intervienen en la *Misa* de

Mozart; 3) Horenstein, un eminente traductor de Brahms, Bruckner, Mahler y varios de los más destacados compositores de nuestro siglo, no se encontraba muy a gusto con la soberana sencillez del clasicismo vienes, aunque, claro está, haya siempre detalles de gran músico y de incuestionable interés. Pero, por el mismo precio se pueden adquirir dos versiones mejores que estas en todos los sentidos: *La Creación* encontró en la primera lectura de Karajan una de las más brillantes y atractivas; y Kubelík dejó una satisfactoria e inspirada *Misa de la Coronación* (ambas DG y a precio medio, dos propuestas que dignifican la discografía de estas obras). En fin, sintiéndolo mucho y a pesar de ser admiradores incondicionales de Horenstein, tenemos que decirles que pasen de largo. (Nota para Turnabout, por sí tienen que hacer una nueva edición de este álbum y sigan sin enterarse de quién canta: los solistas en esta versión de *La Creación* de Haydn son:

Wilma Lipp, Julius Patzak y Dagmar Hermann Braun; no hemos podido averiguar quién es el bajo en la obra de Mozart, aunque parece el mismo del oratorio de Haydn. De nada).

E.P.A.

HINDEMITH: *Amor y Píscue*. *Sinfonía «Matías el pintor»*. *Los cuatro temperamentos*. **Bruno Canino**, piano. Orquesta Sinfónica de Basilea. Director: **Sir Charles Mackerras**. NOVALIS 150 118-2. DDD. 61'50". Grabación: Basilea, III/1995. Productor: **Andreas Werner**. Ingeniero: **Moritz Wetter**. Distribuidor: **San Pablo**.

Ultimamente Sir Charles Mackerras trata de demostrarnos que sigue siendo un buen director de orquesta cuando se aleja de sus especialidades: Mozart y el repertorio checo. Así nos han llegado discos suyos con obras de Beethoven, Schubert, Mahler, Rachmaninov, Sibelius o Shostakovich. Esta vez es Hindemith quien se beneficia de sus muy competentes lecturas, sobre todo la que hace de *Los cuatro temperamentos* junto al pianista Bruno Canino, que me ha parecido una de las más interesantes de la discografía por la claridad de las texturas y la buena integración del solista en el tejido camerístico que se le impone a lo largo de la pieza. La breve *Amor y Píscue* es como un dije en la ya un tanto férrea cadena con la que Hindemith ceñía su inspiración en los años cuarenta. La *Sinfonía «Matías el pintor»* posee buenos momentos en esta lectura de Mackerras pero le falta la pertinente suntuosidad sonora que si le otorgaran Karajan (EMI) o Blomstedt (Decca), sin olvidar al magnífico Paul Kletzki (Decca). Un disco, pues, notable, que contribuye por sus *Los cuatro temperamentos* a enriquecer la discografía de un músico que a pesar de los pesares se mantiene contra el paso del tiempo.

L.S.

HINDEMITH: *Lo incesante*. **Ulrike Sonntag**, soprano; **Robert Wörle**, tenor; **Sigfried Lorenz**, baritono; **Artur Korn**, bajo. Coro de la Radio de Berlín. Coro de Niños de la Radio de Berlín. Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: **Lothar Zagrosek**. WERGO 6603-2. DDD. 95'28". Grabación: Berlín, II/1995. Ingenieros: **Claus Seyfarth** y **Regine Kraus**. Distribuidor: **Diverdi**.

El 21 de noviembre de 1931 Otto Klemperer dirigía en Berlín el estreno de *Lo incesante*, un oratorio con texto de Gottfried Benn y música de Paul Hindemith, fruto de una curiosa colaboración en la que el gran poeta actuó con la mejor de las disposiciones hacia el músico, persona de tan buen criterio literario como demuestra ya la elección de semejante letrado. Hindemith pidió a Benn —luego separados por razones ideológicas— una introducción acerca del sentido del libreto que Werigo añade, en la voz del poeta, como complemento a la grabación de la música, pero sin incluir el texto en las notas que acompañan al disco, con

EVOLUCIÓN FAVORABLE

Este nuevo ejemplar de la serie que Richard Hickox ha emprendido de las *Misas* de Haydn constituye un avance más que notable respecto al anterior, comentado no hace mucho, de la *Theresienmesse*. Es la suya una lectura ágil, expresiva y con buen impulso en los momentos adecuados —*Gloria*—, extrovertida e incluso bienhumorada en la «broma» que Haydn incluyó en el fragmento citado (que ofendió a la emperatriz y obligó a Haydn a recomponer el movimiento), introducida por la única cita textual de música procedente del famoso oratorio que le da el sobrenombre. Ciertamente muy lejos, por fortuna, de la frialdad apreciada en el anterior ejemplar. El vivaz impulso que Hickox da a su interpretación es apreciable desde la segunda parte del *Kyrie* y el comienzo del *Gloria*, y se confirma a lo largo de un *Credo* cuyo final es particularmente afortunado. Hickox maneja con inteligencia la dinámica —muy bello el *pianissimo* final del *Et incarnatus*—, cuida con atención los reguladores —*Adoramus te*, diversos momentos del *Credo*— y frasea con elegancia —comienzo del *Sanctus*—. Los pasajes más reposados —*Qui tollis*, justo después de la «broma» mencionada, o el hermoso *Et incarnatus*, con un bello solo de órgano y un excelente fagot— nos llegan con buen sentido cantable y cuidado matiz. La prestación coral, quizá con el único reparo de algún pequeño apuro de las sopranos en ciertos momentos del *Gloria*, es excelente, con nítida articulación y bonito timbre. Lo es también la orquestal, con una cuerda empastada y ágil, y una madera y metales estupendos. También evidencia un alto nivel el cuarteto solista, muy homogéneo y en el que cabe destacar la notable contribución de Susan Gritton. Lo anterior es perfectamente aplicable a los complementos: la brevísima *Missa Ronale coeli desuper* (de autoría cuestionada y, en todo caso, una sencilla pieza



de juventud) y el *Gloria* alternativo a la *Schöpfungsmesse*. Una muy buena grabación redondea un ejemplar que sin duda hace esperar bastante más de la serie de lo que el primero podía anticipar, y que resulta muy recomendable, especialmente para quienes no posean la también muy notable de George Guest (Decca, con instrumentos modernos —y por tanto de sonoridades más brillantes— y coro masculino, recientemente comentada en estas páginas por Enrique Pérez Adrián), magníficamente grabada pero no superior a la que ahora se comenta como interpretación.

R.O.B.

HAYDN: *Missa de la Creación Hob. XXII:13 (+ «Gloria» alternativa)*. *Missa Ronale Coeli Desuper Hob. XXII: 3*. **Susan Gritton**, soprano; **Pamela Helen Stephen**, mezzo; **Mark Padmore**, tenor; **Stephen Varcos**, bajo. Collegium Musicum 90. Director: **Richard Hickox**. CHANDOS Chaconne CHAN 0599. DDD. 61'59". Grabación: XII/1995. Productor: **Nicholas Anderson**. Ingeniero: **Ralph Couzens**. Distribuidor: **Harmonia Mundi**.

lo cual queda su comprensión para los que sepan alemán.

Anterior a *Matías el pintor* y posterior a *Camillac*, *Lo incesante* no remite al Hindemith más iconoclasta de sus comienzos ni al formalista un tanto rocoso de sus obras posteriores a su salida de Alemania. El oratorio trata de responder en su música a la idea de transformación de lo que configura tanto el mundo como la presencia en él del ser humano, pero, como señala muy acertadamente Giselher Schubert en sus notas, eso no podía resultarle fácil a un Hindemith que tiende a organizar su creación en elementos orgánicos cerrados, de manera que a mayor vitalidad aparente mayor ambigüedad real, lo que la hace aquí especialmente rica de sentido. Los temas se transforman y su recuperación por el coro conclusivo afirma la presencia generadora y conductora al mismo tiempo de «lo incesante». Todo ello configura una pieza que puede muy bien calificarse como una de las obras maestras de su autor, una de las pocas de entre su producción en la que el elemento emocional —y no sólo la indagación en los procedimientos de un magnífico artesano de la forma— provoca la vuelta a ella con verdadero interés. La interpretación es modelica por parte de cantantes y conjuntos al mando de un verdadero experto y la grabación de excelente calidad.

L.S.

IBERT: *Obra completa de cámara. Diversos instrumentistas. Nuevo Cuarteto Holandés de Cuerdas. 2 CD OLYMPIA OCD 468 y 469. DDD. 79'57" y 78'42". Grabación: 1996. Productor: Theo Müller. Ingeniero: Peter Nicholls. Distribuidor: Diverdi.*

Es de agradecer este esfuerzo holandés por ofrecernos la variada y sabrosa obra camerística de Jacques Ibert. Cubre casi cuarenta años de composición entre las piezas para arpa de 1917 y la *Carignane* para fagot y piano de 1953. Hay un poco de todo: cuartetos de viento y de cuerdas, un trio para violín-chelo-arpa y otro para flauta-violín-clave, solos de flauta y guitarra, dúos de diversos instrumentos con piano. La lista, dada la brevedad de las obras, sería hartante.

Ibert, aunque anterior y exterior al Grupo de los Seis, pertenece a su estética. Amá las viejas formas, que cita con cariño y también con ironía, hereda la exquisitez armónica de sus antepasados franceses, se deja llevar por las musiquillas de feria, prefiere la intimidad de cámara, es elegante y amable, variado y seductor. Su guitarra española, su arpa nos lleva a penumbrosos salones finiseculares, sus conjuntos son arcaizantes o impresionistas. Es siempre placentero, menor y muy imaginativo. Al juzgarlo en conjunto, se advierte la libertad de su inspiración y la solidez de sus procedimientos.

La lista de los ejecutantes (son catorce) resulta demasiado larga para copiarla con provecho. Baste decir que revelan igualmente una buena lectura y una adecuación a la multiplicidad de lenguajes que Ibert reclama.

B.M.

KABALEVSKI: *Romeo y Julieta op. 56. Los comediantes op. 26. Colas Breugnon op. 24 (suites). Orquesta Filarmónica de Armenia. Director: Loris Tjeknavorian. ASV DCA 967. DDD. 71'35". Grabación: Erevan, 1995. Productor e ingeniero: Brian B. Culverhouse. Distribuidor: Auvidis.*

Orquesta cuya obra fonográfica parece especializada, lógicamente, en Jashaturian, la Filarmónica de Armenia parece orgullosa de que todos sus músicos sean del país. El conjunto se remonta a comienzos de los años treinta y desde 1989 lo dirige Loris Tjeknavorian. Claro está, también tiene cabida en su repertorio un compositor ruso, Dimitri Kabalevski, porque la independencia no quita el reconocimiento de la unidad secular desde los tiempos del imperio de los zares. Es curioso que estas obras ligeras, inspiradas en ocasiones, banales otras, aparezcan casi al mismo tiempo que otra lectura que acabamos de comentar, la de la Orquesta Sinfónica de Moscú dirigida por Vasili Jelvakov (Naxos). Remitimos a nuestra reseña para señalar el relativo valor de estas suites de dos ballets y una ópera, obras relativamente menores. En cuanto a la interpretación armenia hay que decir, como en aquella ocasión, que es espléndida: en especial en movimientos lentos como la «Danza lírica» de *Romeo y Julieta* o la «Escena lírica» de *Los comediantes*.

S.M.B.

KAGEL: *Der Tribun — nach einer Lektüre von Orwell. Diversos solistas. Militarkapelle. Chor des Westdeutschen Rundfunks. Codirector: Herbert Schernus. Director: Mauricio Kagel. WERGO Ars Acustica WER 286 305-2. DDD. 67'16". Grabaciones: Radio Colonia, 1989 y 1984. Distribuidor: Diverdi.*

Las dos obras que conforman este CD de la serie de *Ars Acustica* —serie que persigue precisamente recordar las obras maestras del arte acústico, en sus múltiples facetas del aprovechamiento musical no convencional del sonido— cuentan con sendas expresivas subtitulaciones, práctica que, por otra parte, tanto frecuente Kagel. *Der Tribun*, de 1979, se trata, según nos ilustra el músico germano-argentino, de una composición «para orador político, sonidos de marchas y altavoz», mientras que a *...nach einer Lektüre von Orwell*, de 1984, la define como «juego acústico en metalenguaje germánico».

Hablamos de dos piezas específicamente radiofónicas, si bien la primera, *Der Tribun*, gusta Kagel —y lo hace estupendamente— de interpretarla en vivo. Precisamente la versión aquí reproducida procede de una *performance* protagonizada por el propio compositor el 9 de noviembre de 1989, en Bielefeld. En cualquier caso, ambas son reflejo fidelísimo tanto de la colosal fuerza imaginativa y de la enorme capacidad de Kagel para relacionar cuanto al hombre atañe —es decir, todo lo que en su ámbito se produce o acontece—, como

de la espléndida preparación técnica de la Westdeutscher Rundfunk Köln.

L.H.

KRENEK: *Vertrauenssache. Cuatro bagatelas para dúo de pianos op. 70. Sonata para piano n.º 4 op. 114. Ksenja Lukic, soprano (Gloria); Elvira Dressen, mezzo (Vivian); Andreas Schmidt, tenor (Richard); Markus Köhler, barítono (Edwin). Reinhard Schmiedel y Larissa Kondratjewa, pianos. CPO 999319-2. DDD. 73'34". Grabación: 1995. Productor: Herbert Jodlauk. Ingeniero: Karl-Heinz Stevens. Distribuidor: Diverdi.*

Comprometido con la vanguardia neopresionista del veinte, suerte de Hindemith de izquierdas, Krenek acabó concibiendo una variante del expresionismo de salón, desazonante pero intimista, del cual son buena muestra las obras incluidas en el presente compacto. Datan de fechas un tanto alejadas: el dúo de pianos es de 1931, la ópera *Vertrauenssache* (que puede traducirse como *Cuestiones de confianza*) es de 1945 y la *Sonata*, de 1948. No obstante ello, la estética que las anima es la misma, subrayada por la constancia del piano en todas las partituras.

La más curiosa de ellas es la ópera mencionada, con cuatro voces y piano, en las huellas hindemithianas de *Hin und zurück*. Es un entredo mozartiano de ocultamientos y desconfianzas, traído al Londres victoriano, con desarrollo conciso y veloz, de un humor distante y cínico.

Las voces de los cantantes, pequeñas y poco timbradas, se ajustan perfectamente a la demanda de Krenek, de hacer una «ópera en voz baja» para que los vecinos no se enteren de las elegantes trapacerías de los personajes. Igual ajuste instrumental y estilístico comprueban los pianistas.

B.M.

LECUONA: *Música completa para piano. Volumen 3. Thomas Tirino, piano. Orquesta de la Radio Nacional Polaca. Director: Michael Bartos. BIS 794. DDD. 78'17". Grabaciones: 1994 y 1995. Productor: Jerzy Noworol. Ingeniero: Lech Tolwinski. Distribuidor: Diverdi.*

Continúa Bis exhumando la obra pianística de Ernesto Lecuona, esta vez con obras de diversas épocas (décadas de los veinte a los cincuenta) pero revisadas en la primera mitad de los *fifties*. Como siempre, cabe elogiar en el músico cubano la hábil escritura, donde se advierte la complacencia del buen instrumentista con su piano. Lecuona fue una suerte de Liszt antillano y, como el gran teclador húngaro, supo mezclar fuentes e influencias a favor de una chispeante verba pianística. En la *Rapsodia cubana* para piano y orquesta, así como en las *Danzas afrocaribeñas* (entre ellas, la muy afortunada y maroseada *Danza lucumi*) y en las *Siete danzas cubanas típicas se* percibe fácilmente la escucha del folclore negro de Cuba, en tanto los *Valses fantásti-*

cos son acariciantes piezas de salón que acomodan a la tierra caliente los ecos del París de Reynaldo Hahn (otro caribeño, cabe recordar). Finalmente, el rescate comprende dos canciones transcritas para piano solo y un par de partituras infrecuentes: *Porcelana china* y *Polka de los enanos*, que acreditan el exotismo de la presencia oriental en la isla.

Como siempre, Tirino exhibe su cuidadoso conocimiento de la obra lecuoniana y sus versiones son de alta probidad técnica y variados matices de estilo. La orquesta polaca interviene con eficacia.

B.M.

KNUSSEN ORQUESTAL

Seis de las siete breves, concisas y densas piezas orquestales aquí presentadas (la excepción sería el *op. 11*, de 1983) son, según el propio Knussen, resultado de volver a componer después de unos cuantos años en que quedó agotado por la escritura de dos *fantasy operas* en un acto. La gran forma le hizo añorar la miniatura orquestal como ámbito de una especial búsqueda sonora en tan sólo unos minutos cada vez (prefiero estar embrujado durante unos minutos que hipnotizado durante una hora).

La serie de seis obras, compuesta entre 1988 y 1995, comienza con los cuatro minutos del *op. 22*, un muy stravinskiano homenaje a la London Symphony y a Tilton Thomas. Los siete y medio del *op. 21a* (1990) están sacados de *Higglety Pigglety Pop!*, una de aquellas dos óperas; el autor aporta un programa sobre este itinerario al paraíso de Jennie, el perro de su libretista, Maurice Sendak (autor, asimismo, de la bella ilustración de portada). Los dos *Organa op. 27* (1994) son *Notre Dame des Jouets* y un homenaje al Schönberg Ensemble en su vigésimo aniversario; la evocación de los organa prerrenacentistas no es gratuita. La pieza más amplia es el *Concierto para trompa op. 28* (1994), destinado a Tuckwell; aquí, la relación espacial del sonido es determinante del discurso, pero la gran lección es la escritura concertante, que no pierde de vista el pasado, que lo evoca y lo recrea, pero que despliega una discusión dramatizante de fértiles sugerencias. Cuatro poemas de Walt Whitman forman las canciones de los *Whitman Settings*, diez minutos con la espléndida voz de Lucy Shelton, que desarrolla una línea vocal bastante «vienesa», acompañada por una trama orquestal complejísima y sugerente. La brevísima *Fantasia sobre una nota* es una pieza camerística que, a través de esa nota, busca el espíritu inspirador de Purcell; una *Fantasia de éste* («sobre una nota») es su punto de partida. En medio de tales obras aparece «la otra pieza», anterior a esta serie, el *op. 11*, para dos orquestas enfrentadas, que parte de dos cánones-enigma del compositor inglés del siglo XVI John Lloyd; hay que distinguir aquí (y no es difícil, ni mucho menos) la cita y

LISZT: Años de peregrinaje. Aldo Ciccolini, piano. 2 CD EMI 5 69434 2. ADD. 77'37" y 74'03". Grabaciones: París, XI-XII/1961; IX/1969. Productor: René Challan. Ingeniero: Paul Vavasseur.

Ciccolini se aproxima a la monumental obra lisztiana con las características generales de casi todo su Liszt. Un buen impulso romántico, ayudado por una técnica espectacular y una articulación ágil y cristalina, sólo empañada en ocasiones por la conjunción de unos *tempi* muy vivos (la obra le dura 151 minutos frente a los 176 de la legendaria versión de Lazar Berman para DG) y una considerable generosidad de

pedal, son las señas de identidad de esta convincente interpretación. Es un Liszt «a la francesa», directo, virtuoso, espectacular y apasionado. Momentos como el épico *Vallée d'Obermann* o el nostálgico *Le mal du pays* quedan convincentes... si a continuación no escuchamos a Berman, que extrae de ellas una riqueza de color y expresión extraordinarias. La notable versión de Ciccolini, que cuenta con una toma sonora discreta, tiene la ventaja de ocupar sólo dos discos (frente a los tres de Berman). Y, por otro lado, no abundan las versiones discográficas completas del ciclo lisztiano *Años de Peregrinaje*, por lo que la presente reedición debe ser bienvenida. Pero pese al hecho de encontrarse en serie media y al subsiguiente aborro, la primera recomendación debe ir para la formidable interpretación de Berman, que además está mucho mejor grabada. Es difícil de encontrar en España pero se puede hallar, y muy barata, en otros países.

R.O.B.



el comentario, pues en ello radica el juego, que es diálogo en el tiempo.

Estas siete obras tienen una característica común: se le ha vuelto la espalda a la vanguardia y se admite la tonalidad como tendencia o influjo, al tiempo que se establece un diálogo con formas o inspiraciones del pasado occidental. Además, se trata de discursos coloristas, insinuantes, sensuales en ocasiones, fruto de una sabia utilización de la cromática orquestal. Es, desde luego, música plenamente de nuestro tiempo, donde lo cortés de la cita no quita lo valiente de la estética; y donde no hay que confundir asunción de la propia historia con servidumbre o epigonismo. La lección de Stravinski parece seguir muy viva tantos años después de aquella vuelta al pasado, que fue un progreso, a comienzos de los años veinte.

S.M.B.

KNUSSEN: Flourish with Fireworks *op. 22. The Way to Castle Yonder op. 21a. Two Organa for large ensemble op. 27. Horn Concerto op. 28. Music for a Puppet Court op. 11. Whitman Settings for soprano and orchestra op. 25a. ... upon one note, fantasia after Purcell. Barry Tuckwell, trompa; Lucy Shelton, soprano. London Sinfonietta. Director: Oliver Knussen. DEUTSCHE GRAMMOPHON 449 572-2. DDD. 51'17". Grabación: Londres, X-XII/1995. Productores: Oliver Knussen y Tryggvi Tryggvason. Ingeniero: Tryggvi Tryggvason.*

LISZT: Estudios de ejecución trascendental. Boris Berezovski, piano. TELDEC 4509 98415 2. DDD. 62'24". Grabaciones: Berlín, IV/1995-VII/1996. Productor: Bernhard Mnich. Ingenieros: Eberhard Sengpiel, Ulrich Ruscher. Distribuidor: Warner.

El ruso Boris Berezovski (Moscú, 1909), ganador del Concurso Chaikovski, discípulo de Eliso Virsaladze (notabilísima artista a la que nos referíamos no hace mucho con motivo de la edición RCA sobre pianistas rusos) evidencia unos medios técnicos extraordinarios en este *tour de force* que son los *Estudios* de Liszt. Desde el breve pero feroz comienzo del *Estudio en do mayor*, Berezovski luce una enorme agilidad y al servicio de una paleta sonora de generosa dinámica, manejada con general inteligencia. Con unos *tempi* muy vivos, más en la línea de los de Richter y Kissin (Sony), que en la más pausada de Bolet (Decca) y Arrau (Philips), Berezovski consigue una claridad en general notable, como puede apreciarse en el citado *Estudio en do mayor*, en el *Mazepa* (nº 4) o en el famoso *Fenx follets* (nº 5). Claridad que, sin embargo, podría haber sido aún mayor si no existiera cierta tendencia al exceso de pedal. En este sentido resulta inferior a los ejemplos disponibles de su también joven compatriota Kissin (Sony). Por lo demás, Berezovski combina con sabiduría los elementos de bravura y poesía, y canta con fluidez en los pasajes más líricos, aunque en este punto no alcance las exquisiteces del mágico Richter (sobre todo en su sabrosa selección para Praga de 1956), como puede apreciarse en el citado nº 5. Pero es difícil resistirse al tempestuoso impulso de Berezovski en estudios como el espectacular nº 7. En cuanto a integrales, Arrau (Philips) y, en menor medida, Bolet (Decca) pusieron el listón muy alto, y resultan más ricos en contrastes, pero este de Berezovski es sin duda un Liszt más que notable, digno de figurar como una de las alternativas modernas más recomendables, si no la que más. La magnífica grabación no hace

sino acrecentar el ya alto interés de este muy atractivo ejemplar.

R.O.B.

MAHLER: *Sinfonía nº 2 en do menor -Resurrección-*, Natalia Guerassimova, soprano; Olga Alexandrova, contralto. Coro Académico de la RTV Rusa. Orquesta Sinfónica del Estado de Rusia. Director: Evgeni Svetlanov. 2 CD HARMONIA MUNDI RUS 288 136.37. DDD. 87'27". Grabación: Moscú, IV/1996. Ingeniero: Vadim Ivanov.

MAHLER: *Sinfonía nº 4 en sol mayor*, Natalia Guerassimova, soprano. Orquesta Sinfónica del Estado de Rusia. Director: Evgeni Svetlanov. HARMONIA MUNDI RUS 288 133. DDD. 60'33". Grabación: Moscú, I/1996. Ingeniero: Vadim Ivanov.

El arranque del ciclo Mahler a cargo de Evgeni Svetlanov despertó en la crítica una cierta división de opiniones decantada en general hacia la consideración de que, como era de esperar, un director de tan incuestionable talento no dejaba de aportar algo a lo admitido como canónico. Con la *Cuarta* caemos, desgraciadamente, en lo inaceptable por la vía de lo errático. No es un Sinopoli planteándonos lecturas todo lo discutibles que se quiera pero con cierta base teórica, sino un músico de toda solvencia tratando de aprehender una música a la que seguramente ama y mucho, pero cuyo amor por ella no acierta a formalizar de manera práctica. El gran maestro ruso traza una *Cuarta* de líneas en general pesadimas, en la que no faltan los amaneramientos absurdos, los énfasis sin razón y la debilidad de concepto allá donde es necesaria la reflexión. Toda luminosidad se pierde pero también cualquier atisbo de dialéctica en una obra que plantea a ojos vistas -lo que Svetlanov sabe sin duda pero cuyos puntos no halla-, que puede ser, si se quiere, la más engañosamente lírica de las obras de su autor -lo mismo que Haitink mostró magistralmente en su última *Tercera* (Philips)- o la más escondidamente dramática si se analiza con la peor intención, pero con intención al menos. Ni la orquesta -con unos metales inflexibles- ni la grabación, demasiado mate, ayudan a que el resultado sea siquiera sugerente. La soprano Natalia Guerassimova no luce una bella voz, su pronunciación del alemán es aproximativa y canta fuera de estilo.

En la *Segunda* las cosas sólo cambian en el Scherzo, más digno de un músico como Svetlanov, y en el *Kräftig Langsam*, que prepara con inteligencia un final en el que el coro se muestra insuficiente y al que le falta la grandeza que posee. Antes se nos ha propuesto, como ejemplo de la grisura general, una muy plana *Totenfeier* en la que a la fluidez natural le sustituye la sucesión mecánica, y en el *Urficht* la contralto, Olga Alexandrova, cree que estamos en las *Vesperis* de Rachmaninov mientras el director mantiene un tempo que a ella le cuesta horrores mantener haciendo tambalearse peligrosamente la línea. La Guerassimova está más aseada aquí que en la

Cuarta, para lo cual no debía esforzarse mucho.

En resumen una experiencia decepcionante, más aún por venir de un músico de tanta enjundia como Svetlanov. El que quiera incorporar estas obras a su discoteca dispone ahora en un álbum de dos discos por el precio de uno de las versiones de Claudio Abbado (DG). El resto ya puede imaginar que Klemperer, Bernstein, Haitink, Walter, Bertini, Blomstedt, Stokowski, Neumann, Inbal, Kubelik, Davis, Scherchen, Maazel, Szell, Kletzki, Reiner o Abravanel, ya sea en la *Segunda*, en la *Cuarta* o en las dos, superan con creces estas propuestas rusas.

L.S.

MAHLER: *Canciones de un camarada errante. Rückert-Lieder*. ZEMLINSKY: *Seis canciones sobre poemas de Maurice Maeterlinck*. Anne Sofie von Otter, mezzosoprano. Orquesta Sinfónica de la Radio de Hamburgo. Director: John Eliot Gardiner. DEUTSCHE GRAMMOPHON 439 928-2. DDD. 4D. 56'10". Grabación: (en concierto) Hamburgo, I/1993. Productor: Karl-August Naegler. Ingenieros: Jobst Eberhardt y Stephan Flock.

Casi cuatro años ha tardado en ver la luz este disco desde que se grabó. Sus protagonistas son dos estrellas rutilantes del firmamento musical, excelentes reclamos para su casa de discos. Y sin embargo su trabajo ha estado en el cajón todo este tiempo: ¿la crisis?, ¿la política de marketing?, ¿la inseguridad de unos o de otros? Enigmas del mercado. Yendo a lo nuestro, el disco nos ofrece tres bellísimas muestras de música para la voz. De los ciclos mahlerianos poco puede decirse que no sepa cualquier aficionado, repetir sólo la importancia de las *Canciones de un camarada errante* en relación con parte de la obra sinfónica del autor e insistir en que los *Rückert-Lieder* son una de sus obras maestras absolutas con, sobre todo, tres ejemplos sublimes: *Si amas por la belleza, entonces no me ames*, *A medianoche* y *Me he perdido para el mundo*. Menos conocidas son las *Canciones sobre poemas de Maurice Maeterlinck* (1910-1913) de Zemlinsky, un músico aquí sumergido en esa sensualidad tan del cambio de siglo que reúne algo del Schoenberg todavía tonal, de Mahler, y de Richard Strauss, y cuya música de esa época compara Peter Franklin en sus notas al disco con la pintura de Klimt. Es una música muy como fin de algo, cuyo sentido de la belleza no deja de ser un tanto opresivo. Anne Sofie von Otter canta con sus dotes reconocidas desde siempre y que hoy exhibe como una de las grandes cantantes de nuestro tiempo: hermosa voz, perfecta dicción, estilo irrefutable y ausencia de cualquier exceso que, sin embargo, no impide que llegue la emoción. John Eliot Gardiner acompaña a mi entender con suerte desigual. Un poco descomprometido en las *Canciones de un camarada errante*, más cuidadoso en las canciones de Zemlinsky y en los *Rückert-Lieder*, con notable calificación en el último de estos, quizá lo mejor de un disco cuyo registro

no trata demasiado bien a la orquesta. De todos modos se echa en falta más espíritu mahleriano que el que exhibe él, en otros repertorios, gran director británico. Por cierto, ya casi nadie puede meterse en el terreno de los «auténticos», pero ellos no se cortan ni con Bruckner ni con Mahler ni con Schoenberg. ¿Será que sólo en lo «antiguo» debe buscarse la verdad? A la grabación en vivo, y a pesar de las cuatro D, le falta precisamente sensación de espacio y una mejor integración de la voz en el tejido orquestal, a veces demasiado pálido y casi siempre plano.

L.S.

MEDTNER: *Sonata para violín nº 3, -Épica-*. RAVEL: *Sonata para violín*. Vadim Repin, violín; Boris Berezovsky, piano. ERATO 0630-15110-2. DDD. 42'56", 17'29". Grabación: Berlín, VII/1996. Productor: Tim Oldham. Ingeniero: Jean Chatauret. Distribuidor: Warner.

Este CD tiene más interés por los diecisiete minutos de una obra tan de repertorio camerístico como la *Sonata* de Ravel que por el redescubrimiento de la de Nikolai Medtner. La *Sonata* de Medtner es una obra sólida, profesoral, con momentos brillantes. Pero se trata, en general, de un discurso de escaso interés. Nació en 1880, Medtner ya está formado y prácticamente consagrado al estallar la Revolución; emigra tras la guerra civil, en 1921 (aunque regresa a la URSS en una gira en 1927), lleva a cabo en Occidente una labor como pianista y consigue publicar en 1935, gracias a Rachmaninov, su libro *Musa y moda*, donde rechaza cualquier historicismo en música: no hay un futuro inevitable (era Medtner un Popper de la música?). Compuso un centenar de canciones, tres conciertos para piano y mucha música para piano, que debe de ser lo más interesante de su producción. Escribió poca música de cámara, entre ella tres *Sonatas* para violín y piano. Falleció en Londres en 1951. Esperamos grabaciones de otras obras suyas de acaso mayor interés. Repin es un espléndido violinista, y lo demuestra en ambas obras. La escritura pianística, no especialmente favorecida pese a ser pianista el compositor, está muy bien defendida por Berezovsky. También a ellos nos gustaría oírlos en otro repertorio.

S.M.B.

MEDELSSOHN: *Sinfonía nº 3 en la menor Op. 56 -Escocesa-*. *Sinfonía para cuerdas nº 9 en do menor -Suiza-*. English Chamber Orchestra. Director: Leopold Hager. NOVALIS 150 121-2. DDD. Grabación: Londres, V/1995. Distribuidor: San Pablo.

Hager ofrece una lectura aseada, bien construida, de la famosa *Escocesa*. Pero carece de la intensidad expresiva, de la cuidada tímbrica y de la efusividad que esta música debe transmitir. Y así, con una realización limpia y correcta, se puede salir del paso en el concierto de turno. Hacerlo en una grabación discográfica es harina de

otro costal. El mercado ofrece, y a precio medio, alternativas más que atractivas, como las de Karajan (DG), Abbado (DG), Maag (Decca), Klemperer (EMI, de sabrosa envidia pese a su morosidad), Bernstein (Sony, preferible a la posterior de DG) o Muti (EMI), por sólo citar algunos y de los más baratos. En esta situación, y aparte los amigos cercanos del director salzburgués o los socios de honor de la English Chamber, el hueco para una versión correcta pero un tanto lineal como esta, de buena pero no excepcional toma sonora, es difícil de encontrar. Tampoco el complemento de la *Novena Sinfonía para cuerdas*, que se encuentra en la misma línea interpretativa, añade interés al asunto. La reciente -excepcional- contribución del Concerto Köln (Teldec) ha puesto el listón bien alto en esta música del Mendelssohn temprano. En resumen, prescindible.

R.O.B.

MORALES: *Ildegonda*. Violeta Dávalos, soprano (*Ildegonda*); Raúl Hernández, tenor (*Rizzardo*); Grace Echaury, mezzo (*Idelbene*); Ricardo Santín, barítono (*Rolando*). Coro de la Escuela Na-

cional de Música. Orquesta Carlos Chávez. Director: Fernando Lozano. 2 CD FORLANE UCD 16739/40. DDD. 56'46" y 64'31". Grabación: 1994. Productor e ingeniero: Xavier Villalpando. Distribuidor: Diverdi.

El mexicano Melesio Morales (1838-1908) es el patriarca de la música nacional y esta grabación lo rescata del olvido y nos permite atisbar una parte de ese continente que, salvo el caso del brasileño Carlos Gomes, resulta menos conocido que las Indias de Colón: la ópera latinoamericana del siglo XIX.

Formado en su país, estudió en París y Florencia. A su regreso a la patria, desempeñó una tarea fundamental en la enseñanza y la difusión de la música. Compuso varias óperas, de las cuales *Ildegonda* (1866) con libreto del acreditado Tenistocle Solera, es la más recordada en las historias. Vale también anotar que México contaba entonces con una soprano de primera calidad internacional, Angela Peralta.

En 1994, la obra fue repuesta en México, dando lugar a la presente grabación. Podemos apreciar en Morales a un músico de buena formación, una suerte de Donizetti menor y digno, que intenta reproducir

las fórmulas acreditadas con cuidado y solvencia. Los intérpretes han puesto en la exhumación un comparable esfuerzo de dignidad y atención.

B.M.

MOZART: *Cuarteto de cuerda en si bemol mayor K. 458. Cuarteto para oboe y cuerda en fa mayor K. 370. Quinteto para trompa y cuerda en si bemol mayor K. 407. Nicholas Daniel, oboe; Stephen Bell, trompa. Cuarteto Lindsay. ASV DCA 968. DDD. 68'08". Grabaciones: Petersham, IX y XII/1995. Productor: Alexander Waugh. Ingeniero: Martin Haskell. Distribuidor: Auvidis.*

El Cuarteto Lindsay propone un programa heterogéneo y sumamente interesante, a base de un cuarteto de cuerda, un cuarteto concertante y un quinteto concertante. El *Cuarteto La caza* merece una versión elocuente, que se beneficia del conocimiento del mundo haydniano que tienen los intérpretes, sobresalen la lógica del desarrollo en el Allegro vivace assai y la óptica melancólica aplicada al Minueto. El *Cuarteto K. 370* cuenta con un destacado solista de oboe, tanto por lo penetrante de su timbre, como por la capacidad para el fraseo. Una composición probablemente más sencilla como el *Quinteto para trompa* aparece reforzada por la gran altura de la interpretación: Bell posee una sonoridad redonda y es muy dúctil en la línea cantable. Los intercambios entre el instrumento de metal y las cuerdas resultan muy eficaces y atractivos.

E.M.M.

MOZART: *Quinteto con clarinete en la mayor K. 581. BRAHMS: *Quinteto con clarinete en si menor op. 115. Cuarteto Tallich. Philippe Cuper, clarinete. CALLIOPE CAL 9249. DDD. 67'56". Grabación: (en vivo) Teatro Imperial de Compiègne, 26-VI-1996. Productores: Jacques Le Calvé y Denis Le Palec. Ingeniero: Nicolas Bartholomé. Distribuidor: Auvidis.**

MOZART: *Quinteto con clarinete en la mayor K. 581. BRAHMS: *Quinteto con clarinete en si menor op. 115. Cuarteto de la Konzerthaus de Viena. Leopold Wlach, clarinete. MCA MCD 80093. ADD. Mono. 76'10". Grabaciones: 1952-3. Edición en CD: 1996. Distribuidor: MCA.**

La versión del CD Calliope presenta algunos planos artificiales, sobre todo por lo que respecta a la relación del clarinete con las cuerdas. El fraseo y la articulación de la obra de Mozart suenan algo rígidos y el tono general se inclina hacia un patetismo límite. En el *Quinteto* de Brahms, las líneas quedan confusas en los movimientos primero y tercero, mas en lo estilístico los intérpretes parecen mucho más centrados que en la pieza clásica. Destaca, en tal sentido, la desolación del movimiento lento. Con todo, la sonoridad de la cuerda es algo áspera.

La deficiente calidad técnica del compacto de MCA, pese al notable trabajo de

VÍSPERAS DE JACOBS

Hace algo menos de un año señalábamos, a propósito de la versión de Konrad Junghänel de esta bellísima secuencia de obras que es el *Vespro* monteverdiano, lo que considerábamos seis acercamientos fonográficos de gran importancia de las trece lecturas que conocíamos. Las destacadas por nosotros eran las de Corboz (Erato, 1966), Schneidt (Archiv, 1975), Segarra (Harmonia Mundi, 1978), Harmoncourt (Teldec, 1986), Savall (Astrée-Auvidis, 1988) y la del mismo Junghänel (Deutsche Harmonia Mundi, 1994). La versión que ahora recibimos, debida a René Jacobs, gran monteverdiano y gran cavalliano, se mueve en ese altísimo nivel, aunque la propuesta tenga sus propias virtudes y pequeñas propuestas. Sigue Jacobs la secuencia habitual, con un cambio (la *Sonata* es, aquí, posterior al *Ave Maria Stella*, esto es, inmediatamente anterior al *Magnificat*). El sonido instrumental y vocal constituye todo un logro artístico, que es lo que hay que pedir hoy, porque puede decirse (salvo que alguien demuestre un día lo contrario) que este mundo sonoro está más o menos fijado, más o menos recuperado al tiempo. Los efectivos son los siguientes: un conjunto instrumental de dieciséis músicos, las veinticinco voces del Nederlands Kamerkoor (reforzado por cuatro tenores y un bajo de la Schola gregoriana de Wim van Gerven) y ocho espléndidos solistas. Entre ellos, dos del Nederland (Borden y Rajer), y un falsetista, Scholl: es decir, al contrario que Junghänel y otros, Jacobs, falsetista él mismo, opta por incluir este tipo de voz en una pieza sacra católica de plena vigencia contrareformista. Discutible, tal vez, pero no



chirría en absoluto. Voces e instrumentistas son especialistas en el período. El resultado, fruto de la mano delicada e inspirada de Jacobs, pero también de su especialidad no sólo como músico, sino como estudioso, es una nueva versión de referencia de esta obra maravillosa, una de las grandes creaciones de la historia de la música.

S.M.B.

MONTEVERDI: *Vespro della Beata Vergine (1610)*. Maria Cristina Kiehr, Barbara Borden, sopranos; Andreas Scholl, contratenor; John Bowen, André Murgatroyd, tenores; Victor Torres, barítono, Antonio Abete, Jelle Draijer, bajos. Nederland Kamerkoor. Concerto Vocale. Director: René Jacobs. 2 CD HARMONIA MUNDI FRANCE 901566.67. DDD. 104'07". Grabación: VI/1995. Productor e ingeniero: Nicolas Bartholomé.

transferencia a digital, perjudica las versiones del Cuarteto Konzerthaus. El sonido es chirriante y la lectura se cae por las morosidades interminables, que dañan sobremedida al Minueto, dentro de una visión densa y romantizante de esta música. Como en el disco anterior, vuelve a estar más conseguida la interpretación de la obra de Brahms. Los músicos escogen una vía no angustiada, correctamente ejecutada, que en general funciona bien, salvo tal vez por el final, que carece aquí de ese componente de desasosiego característico.

E.M.M.

MOZART: 46 Sinfonías. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Karl Böhm. 10 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 453 231-2. ADD. Grabaciones: Berlín, X/1959 (n.ºs 32, 35 y 38), XII/1961 (n.º 40), III/1962 (n.º 41), II y III/1966 (n.ºs 26, 31, 34, 36 y 39), III y XI/1968 (resto). Productor: Wolfgang Lohse. Ingenieros: Günter Hermann, Hans-Peter Schweigmann y Walter-Alfred Wetzler.

Diez discos configuran esta reedición a precio económico de la obra sinfónica de Mozart que DG acaba de publicar; se ha utilizado al reprocesar el material sonoro el sistema -original-image bit-processing-, que da unos resultados extraordinarios en cuanto a profundidad y color del sonido, más aún considerando que se trata de grabaciones realizadas entre 1959 y 1968.

En estas versiones de Böhm y de la Filarmónica de Berlín, encontramos sinfonías brillantes, bien trazadas, ricas en contrastes, al lado de sinfonías plomizas, monótonas y faltas de vuelo, y entre uno y otro extremo, las combinaciones que se quieren. En general, puede valorarse un apartado de virtudes: claridad expositiva, perfecta ejecución, solidez en la construcción, virtuosismo orquestal, que en mayor o menor medida están presentes en todas las obras, como lo está también un apartado de defectos, o modos interpretativos si se quiere, que no parecen los más adecuados para esta música: solemnidad, poca variación en los acentos, ausencia de poesía, morosidad excesiva en los *tempo*, aristas suavizadas, etc.

De una forma muy somera, cabría dividir las sinfonías en varios grupos, basándonos en el grado de acierto de Böhm al frente de una Filarmónica de Berlín -noblezza obliqa- técnicamente irreprochable. Así, tenemos un grupo, el de las primeras sinfonías, que es sin duda lo más flojo de la integral: movimientos pesantes, grises, de una severidad impropia del carácter de las mismas; hay acentos parciales -Allegro inicial de la *Sinfonía* n.º 5, ágil y vital, por ejemplo-, pero el tono global es de aburrimiento generalizado. Esto ocurre sobre todo en las 8 primeras sinfonías, a partir de la n.º 9, se advierte una lenta y progresiva mejoría, que da paso al hipotético segundo grupo que desde la n.º 9 hasta la n.º 30 aproximadamente ofrece mayores dosis de soltura y de sentido del humor en los movimientos rápidos, mientras los tiempos lentos y los minuets siguen siendo con frecuencia los menos favorecidos

LA ALEGRÍA DE VIVIR

Después de la *Serenata Haffner*, esta del *Postillón* ocupa un lugar preeminente en la producción de estas obras de Mozart. Escrita para un final de curso en Salzburgo está formada por siete movimientos de diferentes ritmos, dinámicas y temas en los que se adivina la escuela de Mannheim y la influencia francesa de París. Está encuadrada por dos marchas como era costumbre. Los movimientos tercero y cuarto Mozart los lleva a presentar de forma independiente como una sinfonía concertante en Viena en 1785, cosa que también había hecho en su momento Haydn, con protagonismo de los instrumentos de viento. El nombre le viene a la serenata de la utilización de la trompa de postas en el trío del segundo minueto, dando así un tono festivo, fin de curso, a esta composición. Obra de muy frecuente escucha y grabación cuenta con versiones de auténtica referencia como la protagonizada por Szell con la Orquesta de Cleveland que es una cima de la música grabada, de una virtuosidad y elegancia supremas. A su lado, Harmoncourt se coloca en otra cima pero claramente diferente aunque no excluyente; cuenta con la magnífica Staatskapelle de Dresde e incluye las dos marchas que aparecen en la de Hogwood con la Academy of Ancient Music y que podemos situar incluso a mayor altura que la anterior. El sonido es de una belleza extraordinaria, así como la brillantez instrumental y el equilibrio entre los muy diferentes movimientos de esta tan variada partitura. Además destila una alegría festiva, muy apropiada para esta obra que no posee la de Harmoncourt. La grabación se completa con la música para el ballet de la ópera *Idomeneo*. Mozart se negó a que,



como era costumbre, el ballet que cerraba las representaciones operísticas fuera compuesto por otra persona diferente; y no sólo esto, sino que no quiso colocarlo al final, sino dentro de la acción dramática, destinado a las mujeres cretenses, encajado entre la entrada triunfal de las tropas y el coro *Nettuno s'onori!* Sin ser una obra excepcional, sí que encierra una parte fuera de lo común: la Gavota, auténtica obra maestra reconocida por el mismo Mozart que la incluyó en el *Concierto para piano n.º 25*. Como en la obra anterior, se trata de una grabación de auténtica referencia.

F.G.-R.

MOZART: Serenata Posthorn, K. 320. Música de ballet de Idomeneo, K. 367. Marchas n.ºs 1 y 2, K. 335. The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. L'OISEAU-LYRE 452 604-2. DDD. 76'25". Grabación: 1995. Productor: Christopher Pope. Ingeniero: Jonathan Stokes.

por su concepción plana y su elegancia decadente y frívola. Entre las situadas desde la n.º 30 a la n.º 34 se producen notables diferencias; efusivamente lírica la n.º 30, serena y luminosa la n.º 31 -París-, y sin acabar de despegar las tres restantes. Y por fin, llegamos a las 6 últimas, las más populares de toda la producción sinfónica de Mozart que vienen a ser un compendio de los pros y los contras de las anteriores; oficio, dominio de la orquesta, nitidez en el diseño contrapuntístico y también exceso de retórica y uniformidad; el Allegro con espíritu de la n.º 35 -Haffner- es quizás el momento más interesante de este grupo final por su contagiosa energía y su fuerza interior, mientras la n.º 40 decepciona, en una lectura que suaviza los tonos oscuros y el dramatismo inherentes a esta inmortal creación.

Resumiendo, la reedición tiene el atractivo de ser una integral a precio económico, pero las referencias siguen siendo las de siempre: Krüps con la Orquesta del Concertgebouw para Philips, y Harmoncourt con la misma orquesta para Teldec, en cuanto a ciclos completos, y un lista bastante extensa: Beecham, Walter, Kubelik,

Pinnock, Brüggem... si buscamos sinfonías o grupos de sinfonías concretos.

D.A.V.

MOZART: Conciertos para piano y orquesta n.º 23, K. 488 y n.º 20, K. 466. Improvisaciones sobre el Adagio de la Sonata n.º 2, K. 280/189c. Dos preludios, improvisaciones para voz y piano. Chick Corea, piano. The Saint Paul Chamber Orchestra. Director (y vocalista): Bobby McFerrin. SONY SK 62601. DDD. 66'36". Grabación: 1996. Productor: Steven Epstein. Ingeniero: Rob Rapley.

Curiosa e interesante grabación que, sin duda, no será del gusto de todos e incluso puede provocar el desgusto de vestiduras de los más puristas mozartianos. Como de todo hay, también podemos afirmar que nada puede ya ser extraño; no sólo en el campo de la creación musical, sino incluso en el de la recreación o interpretación de las obras de los grandes genios. Incluso más: no se puede despreciar un

trabajo realizado desde la seriedad profesional y la autenticidad de la convicción. El trasfondo de esta grabación es el deseo de recuperar un espíritu olvidado en la interpretación de obras de una cierta época o estilo: el espíritu de la improvisación. Aquí la interrogación se hace inevitable, ¿pueden unos intérpretes, aquí Corea y McFerrin, intentar parangonarse con la inspiración del genio de Salzburgo? La respuesta es inequívocamente coincidente en todos: no se da un plus de genialidad ni de belleza. Pero con las características de los intérpretes antes señaladas, si es posible realizar un trabajo coherente de acuerdo con un espíritu creativo original. Chick Corea es un magnífico pianista de Jazz de todos conocidos, y un músico extraordinario. Su acercamiento al mundo mozartiano, al menos en estudio de grabación lo hizo de la mano de Gulda y Harmoncourt con el *Concierto para dos pianos y orquesta K. 365*. Los resultados de la experiencia no fueron demasiado alentadores para Corea, sin embargo esta vez sí que lo encontramos a sus anchas en compañía de otros músico, cantan-

te subido al podio del director de orquesta, con el que sintoniza a las mil maravillas, McFerrin. Ambos se recrean en un trabajo arriesgado pero muy hermoso y con unos resultados, sin duda heterodoxos, pero siempre interesantes. La voz de McFerrin, en improvisación, se funde con la voz del piano de Corea, difuminándose, igual que éste con la entrada de la orquesta en tutti. Por si esto no fuera suficiente, las cadencias son fruto de una lúcida improvisación que huye de encostramientos y reclama una libertad propia. ¿Qué han pretendido estos artistas? Sin duda un intento de recreación del espíritu y la forma de interpretar estas piezas en la época de Mozart. Aquí es donde caben más discrepancias, pero característica de la obra de arte y de la interpretación de la misma es llamar a la subjetividad de la inteligencia y de los sentidos y aquí nos encontramos o no nos encontraremos nunca. No sirven comparaciones; el resto de grabaciones de estos conciertos se apoyan en criterios muy diferentes. La orquesta sigue los mismos parámetros que los elegidos por el solista, es decir, ni el

jazz ni la improvisación quedan lejos. Insisto, puede no gustar este trabajo, pero indudablemente está bien hecho y merece ser escuchado.

F.G.-R.

MOZART: Las bodas de Figaro. Giuseppe Valdengo, Victoria de Los Angeles, Nadine Connor, Cesare Siepi, Mildred Miller, Jean Madeira, Salvatore Baccaloni, Coro y Orquesta del Metropolitan de Nueva York. Director: Fritz Reiner. 3 CD ARLECCHINO 68-A70. ADD/Mono. Grabación: (en vivo) Nueva York, 1-III-1952. Distribuidor: Diverdi.

Esta grabación, que recoge una histórica noche del Met, había sido publicada ya en el sello AS disc. En esta edición de Arlecchino parece que se ha mitigado algo el ruido de fondo y las interferencias y zumbidos provenientes de la transmisión radiofónica, aunque el sonido dista mucho de ser el ideal. Si se puede aplicar este calificativo a la Condesa de Victoria de Los Angeles, que hizo sus primeras armas en este personaje y al que otorga, con su timbre de terciopelo y su calido fraseo, toda la transida humanidad y suave patetismo, mezclados con las convenientes dosis de coquetería y de buen humor, que caracterizan a la dama. Es un privilegio escuchar a la joven voz cantar con ese *legato*, esa pastosidad y esa emoción *Porgi amor*. Las ocasionales irregularidades de emisión que a lo largo de su actuación se detectan en el canto limpiado de nuestra soprano son *peccata minuta*. A su lado resplandece -aunque el verbo no case mucho con la calidad oscura de su timbre- el Figaro de Siepi, rotundo, seguro, elocuente y natural, en camino de su gran interpretación para el disco de 1955 a las órdenes de Kleiber (se le escapa un ostensible gallo tras su diálogo con Rosina a principios del segundo acto). Caluroso fraseo, nobleza y claridad de dicción, siempre intencionada los de Valdengo, con notas graves (su tálion de Aquiles) de escasa entidad. Muy propio y gracioso el Bamolo del gran Baccaloni, un tanto apurado en agudos y con tendencia a calar. Un lujo Madeira para Marcellina. Menos interesantes los demás, con una sosa y nada sensual Connor como Susanna y una Mildred de voz notable pero ajena a la carga erótica de Cherubino. Gobernándolo todo la autoridad implacable de Reiner, que es capaz de diferenciar expresivamente los *tempo* y dar ligereza y transparencia al tejido sin perder la férrea unidad agógica. Su dirección es tan fluida y teatral como energética, vitalista y arebutada.

Una grabación de *Bodas* que en lo artístico se sitúa al lado de las mejores gracias a la batuta, a la Condesa y a Figaro.

A.R.

MUSORGSKI: Cuadros en una exposición. Noche en Monte Pelado. Preludio de *Khorovitchina*. *Marcha triunfal*. *Scherzo en si bemol mayor*. Orquesta Sinfónica de Toronto. Director: Jukka-Pekka Saraste. FINLANDIA 0630-14911-2. DDD, 57'26".

MOZART AUTÉNTICO

El Mozart incisivo, estimulante, elocuente y nervioso que ya le conocemos a Zacharias a través de su integral de *Conciertos* para un solo piano, está aquí presente en estas obras para dos teclados. Es singular la manera en la que el pianista alemán, que en este caso se ocupa también de la dirección, llega a la síntesis entre las más puras esencias, los acentos definitorios de estas composiciones de acuerdo con una visión que podríamos denominar *auténtica*, y un punto de vista moderno, en el que todo parece revitalizado después de pasar por el tamiz cultural de un desarrollo histórico. La acentuación en su sitio, tan ajena a cualquier planteamiento decimonónico (en esta música, de todas formas, hay siempre elementos prerrománticos) como a los manierismos a veces propios de las interpretaciones historicistas, el fraseo, fresco y robusto no exento de la exigida delicadeza, la economía y nada redundante utilización del pedal, la animación y energía, el tono bienhumorado, que no elimina los apuntes de velada tragedia que en ocasiones ocultan los pentagramas, la limpieza de digitación y la seguridad de ataques. Estas y otras cualidades adornan en esta oportunidad el pianismo de Zacharias, que tiene sin duda en Marie-Luise Hinrichs un *alter ego*, tal es el grado de acoplamiento entre los dos teclados. La impecable versión del *K. 365*, ligera, fluida, aérea, sólo podría ser mejorada en la discografía por Rudolf Serkin/Peter Serkin y Lupu/Perahia, ambas Sony. Estos últimos son asimismo alternativa para el *K. 242* en este arreglo (del propio Mozart) para dos instrumentos, que tiene en los Casadesus a los mejores servidores en los tres teclados. En cuanto a la bellísima *Sonata K. 448*, Zacharias y su compañera defienden una interpretación de enorme nitidez, viva y expresiva, de enorme natura-



lidad expositiva que sabe ver de manera idónea los juegos de luces y sombras y dar con la puerta de las claves diadélicas que encierra la avanzada composición a través de un planteamiento en el que se da preponderancia a lo más íntimamente efusivo, en línea con la también magnífica recreación de Lupu y Perahia y en contraposición a la más expansiva y casi eufórica de Ashkenazi y Frajer (Decca). Sonido excelente.

A.R.

MOZART: Concierto para dos pianos K. 365 (316a). Concierto para tres pianos K. 242 (versión para dos pianos). Sonata para dos pianos K. 448 (375a). Christian Zacharias, Marie-Luise Hinrichs, pianos. Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director: Christian Zacharias. EMI 5 56185 2. DDD, 69'48". Grabación: Bamberg, VI-VII/1995. Productores: Michael Stille, Friedrich Welz, Helene Steffan. Ingenieros: Herbert Frühbauer, Markus Spatz, Andreas Scheurer.

Grabación: Toronto, III/1996. **Productores:** James Mallinson. **Ingenieros:** Tony Faulkner y John Newton. **Distribuidor:** Warner.

En su debú discográfico con la orquesta de la que es titular desde 1995, Jukka-Pekka Saraste se ha decantado por un recorrido por la obra orquestal más conocida de Musorgski. La principal novedad de la grabación reside en la utilización de una nueva edición de *Cuadros en una exposición* a cargo del propio director basada en una combinación de orquestaciones de Sergei Gonschekov y Leo Funtek. El resultado no pasa de ser una curiosidad. La versión carece de la fuerza y riqueza tímbrica de la de Ravel, además de su coherencia discursiva. Pese a aciertos parciales, como *El viejo castillo* de Funtek, la globalidad no funciona. Saraste lo dirige con entusiasmo pero no puede compararse ni por casualidad con los referenciales Celibidache, Reiner o Giulini, conceptualmente más acordes con el particular universo del compositor ruso.

Para el resto de las piezas, el director finés acude a Rimski, excepto la *Marcha triunfal. Una noche en Monte Pelado* adolece de los mismos defectos que los *Cuadros*. En ella, Saraste pasa de puntillas sin incurrir en la complejidad psicológica y descriptiva de la partitura, cuyo resultado se limita a un pastel ligero y muy dulce. El tono mejora en el resto, especialmente en el Preludio de *Khovanchina*, si bien es cierto que existen versiones mejores en el mercado, como la de Abbado (RCA).

C.V.N.

NICOLAI: *Te Deum. Salmos 31 y 97. Motete: Ehre sei Gott in der Höhe*, Bozena Betley, soprano; Zofie Kilanowicz, soprano; Katarzyna Suska, contralto; Henryk Grychnik, tenor; Czesław Galka, barítono; Jerzy Gruszczyński, bajo. Coro y Orquesta Filarmónica de Cracovia. Director: Roland Bader. *Salmos y Motete:* Coro de Estudio de Essen. Director: Konrad Haenisch. KOCH SCHWANN 3-1087-2. DDD. 63'55". Grabación: Cracovia, XII/1988 (*Te Deum*); Viersen, III/1983 (resto). Productor: Jerzy Długosz (*Te Deum*). Ingenieros: Elżbieta Szczerba (*Te Deum*), Siegfried Spittler (resto). Distribuidor: Diverdi.

Conocido sobre todo por su ópera cómica *Las alegres comadres de Windsor*, auténtica precursora de este género, Otto Nicolai también transitó en su corta vida la música sacra. Esta grabación recoge su producción en este terreno. Tanto los salmos como el motete fueron compuestos en Italia influidos por la antigua escuela transalpina, según reconocería más tarde el propio compositor. El *Te Deum*, por su parte, combina elementos barroquizantes heredados de *La Pasión Según San Mateo* de Bach con el estilo de sus admirados maestros piamonteses del XVIII.

Roland Bader cuenta para el *Te Deum* con un grupo de voces que, si bien casi ninguna es destacable por razones extraor-

dinarias, conforman un grupo sólido y cohesionado. La excepción la encontramos en Bozena Betley, quien interpreta magistralmente el aria *Miserere, Domine* gracias a una voz bellamente timbrada y dominante de todos los registros. Tanto el Coro como la Orquesta Filarmónica de Cracovia cumplen su papel con soltura. Peor suerte corren las lecturas de los *Salmos 97, Der Herr ist König*, y *31. Herr, auf Dich traue ich*, y el motete. El Coro de Estudio de Essen se muestra aquí como una formación discreta. Sus interpretaciones carecen de fuerza y estilo, mientras que Konrad Haenisch no logra reconducir la situación en ningún instante.

C.V.N.

NIELSEN: *Hymnus amoris. Pequeña Suite op. 1. Sinfonía n.º 4 Inextinguible op. 29*, Sinfónica de la Radio Nacional Danesa. Director: Ulf Schirmer. Coro de la Radio Nacional Danesa. Coro de Muchachos de Copenhague. Bonney, Aisley, Pedersen, W. Hansen, J. Hansen. DECCA 452 486-2. DDD. 71'41". Grabación: Copenhague, VIII/1995. Productor: Chris Hazell. Ingeniero: Neil Hutchinson.

Hymnus amoris es una composición atípica, difícilmente encajable entre lo más interesante de la producción de Nielsen, pese a la imaginaria puesta en marcha. Por aparato, responde a la hipertrofia finisecular; por proyecto, es probablemente demasiado ambiciosa: traducir en sonidos tres formas de amor. Schirmer coloca los coros en segundo plano y la obra toda suena como un híbrido entre ingenuista y arcaizante. La sensualidad y dulzura de la voz de Bonney es quizá lo más sobresaliente de la interpretación. La segunda pieza del programa, la *Pequeña Suite*, es todavía una música impersonal, que Schirmer toma elasticista, pero que se ve perjudicada por los roces de la cuerda. Finalmente, la lectura de la *Cuarta* progresa mucho desde el trazo grueso del comienzo; afianza su modernismo sobre todo en el violento dramatismo del Poco adagio y alcanza una dimensión trágica en el Finale, con una intervención demoledora de la pareja de tímboles.

E.M.M.

PACHELBEL: *Suites para clave*, Joseph Payne, clave. BIS CD 809. DDD. 74'22". Grabación: XII/1995. Productora: Phoebe Payne. Ingeniero: Scott Kent.

La obra de Johann Pachelbel (1653-1706) para teclado es fundamentalmente conocida por las excepcionales páginas dedicadas al órgano. La producción para el clave, siendo menor en cantidad, y sin la monumentalidad de la producción organística, tiene un gran interés, y lamentablemente no tiene su merecido lugar en la discografía. Se trata de pequeñas suites, siguiendo el clásico esquema Alemana-Corante-Gavotta-Sarabande y Gigue. La pequeña escala de las obras no impide que tengan un especial encanto, tan habitual en Pachel-

bel, y una escritura de mucha calidad. A medio camino entre la generación dejada por Froberger y Louis Couperin y las nuevas inclinaciones por la tonalidad que se confirman a finales del siglo XVII, las partituras combinan un riguroso estudio de las danzas con escritura contrapuntística. El clavecinista Joseph Payne, militante de la vieja guardia, aborda las obras sin rigor en la articulación, escaso sentido ornamental y estilístico y una sonoridad del instrumento poco atractiva. Oportunidad fallida, que nos sigue manteniendo a la espera de una lectura más historicista y estética de los no pocos clavecinistas (Hantai, Alessandrini, Koopman...) de la actualidad con conceptos mucho más apropiados para abordar las obras.

P.Q.L.O.

PERGOLESI: *Miserere n.º 2*, Anna Paola De Angelis, soprano; Alessandra Ragusa, soprano; Luigi Giordano Orsini, tenor; Diego Barretta, bajo; Marcello Ciampa, oboe. Coro y Orquesta La Nuova Polifonia. Directora: Elsa Evangelista. FLORENTIA MUSICAE FLO 69012. DDD. 49'48". Grabación: 1995. Distribuidor: Diverdi.

Esta anunciada como primera grabación mundial del *Miserere n.º 2* de Pergolesi es una de aquellas que al comentarista le gustaría poner bien, pero no puede. La carpeta no aclara las dudas que inmediatamente surgen sobre si se trata de la misma obra que, dirigida por Bernard Rose al Coro del Magdalen College de Oxford y a la orquesta Wren, publicó Argo en CD el año 1991 (registro original de 1977) con *Miserere n.º 2 en do menor*. El hecho, sin embargo, constituiría un factor secundario frente a la pobre calidad de los solistas y conjuntos italianos que intervienen en este breve disco. Los cuatro solistas son muy poco brillantes, el coro apenas rebasa los niveles de parroquia rural y la orquesta de cuerdas es incapaz de profundidad, especialmente los violines. Lo único acaso salvable sea la intervención del oboe *obbligato* en el aria para soprano *Benigne fac* (pista 14). Los responsables técnicos han preferido el anonimato: se les comprende.

A.B.M.

PIAZZOLLA: *Milonga en re. Vardarito. Oblivion. Escuela. Café 1930. Concierto para quinteto. Soledad. Buenos Aires bona cero. Celos. Le grand tango*, PETERBURSHSKY: *El sol sueño*, Gidon Kremer, violín; Vadim Shkarov, piano; Alois Posch y Sviatoslav Lips, contrabajos; Michel Portal y Paul Meyer, clarinetes; Per Arne Glorvigen, bandoneón; Friedrich Lips, bajan; Vladimir Tonkha, violonchelo; Mark Pekarski, percusión; Elisabeth Chojnacka, clave, NONESUCH 7559-79407-2. DDD. 71'56". Grabaciones: Lockenhaus, 1995; París, 1996. Productor e ingeniero: Peter Laenger. Distribuidor: Warner.

PIAZZOLLA: *Historia del tango. Cuatro estaciones porteñas. Seis Tango Estudios*.

Tango nº 2. Patrick Gallois, flauta; Göran Söllscher, guitarra. DEUTSCHE GRAMMOPHON 449 185-2. DDD. 63'04". Grabación: París, 1996. Productor: Alain Clouzeau. Ingeniero: Yannick Caueña.

La moda Piazzolla se expande creciente de la mano de intérpretes mimados por los discos y de las propias multinacionales que los sostienen. Como toda moda tiene algo de oportunista, pero también sirve para reivindicar el genio de su protagonista. Kremer y sus amigos tienden a sofisticar lo que de por sí ya lo es, pero no pierden de vista algo muy importante: la capacidad evocadora del ritmo, la esencia del clima que llega de la mano de la melodía entrecortada en apariencia nunca concluida y a veces hasta suerte de movimiento perpetuo. Que estos arreglos —el de *Le grand tango* es de Sofia Gubaidulina— funcionen tan bien, que estos intérpretes —en la lista hay nombres de primera fila— se sientan tan a gusto con estas músicas no es sino un ejemplo de su universalidad y de que su autor ha acabado por ganar su propia batalla.

El esfuerzo de Gallois y Söllscher es igualmente meritorio pero su camino hacia el oyente es algo más áspero, pues la flauta y la guitarra carecen de las posibilidades que ofrece, por ejemplo, la presencia del bandoneón. *Historia del tango* es un recorrido casi centenario por los escenarios de esta música, evocador como las *Cuatro estaciones porteñas* en arreglo para guitarra de Agustín Carlevaro. Menos accesibles son los *Sets Tango Estudios* para flauta sola donde Piazzolla aparece como un investigador de escrituras y sonoridades, más abstracto de lo que imaginaríamos. Gallois y Söllscher responden a su categoría y firman un disco menos convencional de lo que su ilustración de cubierta anuncia.

L.S.

PONCE: Concierto del Sur. Concierto para piano y orquesta. Concierto para violín y orquesta. Alfonso Moreno, guitarra; Jorge Federico Osorio, piano; Henryk Szeryng, violín. Orquesta del Estado de México. Filarmónica de Londres. Director: Enrique Bátiz. ASV 952. DDD. 77'36". Grabaciones: 1984 y 1994. Productor e ingeniero: Brian Culverhouse. Distribuidor: Auvidis.

He aquí los tres conciertos escritos por el mexicano Manuel Ponce (1882-1948). El de piano fue estrenado por el compositor en 1912, a su regreso de Europa, y acusa la influencia de Liszt cribada por Grieg. El llamado *del Sur* (el más conocido de los tres) fue un encargo de Andrés Segovia y su estreno, en 1942, revela una atención a la herencia de la guitarra clásica. El de violín fue estrenado por Szeryng el mismo año. Recoge, en un pasaje, la célebre *Estrellita*, que es la fama inopinada de Ponce por el mundo.

Ponce no fue un músico demasiado personal ni inspirado, pero acredita las buenas lecciones recibidas y una marcada habilidad para redactar en favor de los ins-

trumentos solistas, de modo que resulten sus partituras unos eficaces vehículos para el despliegue de quien las ejecuta. En el caso, los concertantes, con Szeryng a la cabeza, demuestran su solvencia y se lucen ampliamente, secundados por la prudencia y la atención del maestro Bátiz.

B.M.

POULENC: Le bal masqué. Le gentilme incompris. Rapsodie nègre. Quatre poèmes de Max Jacob. Le Bestiaire François Le Roux (barítono); Pascal Rogé, piano. Solistas de la Orquesta Nacional de Francia. Director: Charles Dutoit. DECCA 452666-2. DDD. 75'32". Grabación: 1995. Productor: Christopher Pope. Ingeniero: John Dunkerley.

Las obras puleñquianas aquí incluidas se vinculan por época y estilo. Pertenecen a la juventud del compositor, la más comprometida con la estética original del Grupo de los Seis, dominada por la reelaboración de diversas fuentes: música de feria, jazz americano, exotismo negro, extravagancia. La dosis excéntrica está asegurada por la utilización de poetas *farfelus*, como Max Jacob, Guillaume Apollinaire y Jean Cocteau.

Un programa de partituras infrecuentes y aun desconocidas por el disco, siempre se agradece. Aún más si el trabajo de los intérpretes es tan apropiado en lo musical y estilístico como el que juzgamos. Le Roux tiene una voz desimbrada y poco seductora, pero cae justo en las exigencias de esta música: dición impecable, intención, canto apenas cantado, si cabe. Dutoit se divierte como un director de banda pueblerina que se hubiera dado cuenta de lo que hace. Rogé, en pianista de cabaret, igualmente encantado de la vida.

B.M.

PROKOFIEV: Concierto para piano y orquesta nº 2 en sol menor, Op. 16. Concierto para piano y orquesta nº 3 en do mayor, Op. 26. Nikolai Demidenko, piano. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Alexander Lazarev. HYPERION CDA 66858. DDD. 64'30". Grabación: XII/1995. Productor: Erik Smith. Ingeniero: Ken Blair. Distribuidor: Harmonía Mundi.

Nikolai Demidenko es eso que se llama un virtuoso. Sus discos así nos lo han mostrado siempre. Pero un virtuoso inteligente al que nunca le falta el concepto propio, por discutible que a veces pueda parecer. Ese es el caso de nuevo. El pianista ruso se acerca a Prokofiev con el pensamiento en el piano de Scriabin o, incluso, sin perder de vista a Rachmaninov. Quiere decirse que su pulsación no es nunca agresiva —donde no debe serlo hace cosas muy bellas— y que trata de primar la línea sobre el ritmo, lo que sería correcto si éste no se echara a veces de menos, si no faltara un poco más de fogsidad. El acompañamiento de Lazarev, un músico de ordinario bastante gris, se pliega a las ideas del solista

sin aportar toque personal alguno y el resultado es demasiado limpio, le falta algo más que unos gramos de fuerza. Por eso son preferibles Paik-Wit (Naxos), Ashkenazi-Previn (Decca) o Postnikova-Rozhdestvenski (Melodiya), todos a la espera de que Frederic Chiu se decida a grabar estas obras después de su extraordinario acercamiento a la música para piano solo de Prokofiev (Harmonía Mundi).

L.S.

PUCCHINI: Madama Butterfly. Montserrat Caballé (Cio-Cio-San), Bernabé Martí (Pinkerton), Manuel Ausensi (Sharpless). Orquesta y Coro de la Radiotelevisión Española. Director: Gianfranco Rivoli. 2 CD LEGATO LCD 210-2. ADD. 60'47" y 69'27". Grabación: Madrid, representación pública, 12-VI-1968. Distribuidor: Diverdi.

Si sin Puccini uno de los compositores que más le han ido al estilo de Montserrat Caballé, la gran cantante plantea su versión de la infortunada japonesa, partiendo de su bellísima voz, que en 1968 tenía todo su carácter cristalino, jugando sus mejores armas con la capacidad de aportar sus hermosos filados, dándole un aire más contenido que dramático, partiendo de su depurada musicalidad, que la lleva a una gran belleza, más vocal que estilística. A su lado Bernabé Martí confirma la excelencia de la materia prima que disponía, de la que desgraciadamente no pudo sacar provecho, por sus limitaciones técnicas y expresivas. El cónsul Sharpless ha sido uno de los papeles donde Manuel Ausensi ha demostrado la belleza de su voz, pastosa, la elegancia de su fraseo y la integración en el personaje. Estas representaciones estuvieron dirigidas por Gianfranco Rivoli, al frente de la Orquesta y Coros de Radiotelevisión Española, con una versión poco profunda a la que le falta capacidad melódica al inicio, pasión después y dramatismo al final, no consiguiendo el coro la fragilidad necesaria en la página que cierra el segundo acto.

A.V.

PURCELL: Dido and Aeneas. Música escénica. Maultsby, Waters, Braun, Tucker, O'Keefe. Boston Baroque. Director: Martin Pearlman. TELARC CD-80424. DDD. 70'01". Grabación: Worcester, Massachusetts, I/1996. Productor: James Mallinson. Ingeniero: Jack Renner.

Esta grabación se aparta tanto de la lectura cortesana de Hogwood, el dramatismo de Harmoncourt o el entendimiento a la francesa de Christie. Pearlman instala un clima de patetismo desde el comienzo, secundado por la Dido de voz oscura de Nancy Maultsby. El primer encuentro de ésta con Eneas dejó por una vez al personaje masculino en una situación no ridícula: se acepta además, gracias al canto de Braun, que la misión del troyano es un valor personal que actúa con fuerza en el desarrollo

de la tragedia. La teatralidad como contraste se aprecia en la parte de las brujas, que no cae en lo grotesco. Las sensaciones de lejanía o proximidad, así como los efectos sonoros especiales son tratados con moderación. El clímax se produce naturalmente en el diálogo de separación y la muerte de Dido, que Maultsby canta con expresividad contenida y eficaz. Los complementos están bien interpretados, pero tienen menos interés.

E.M.M.

RESPIGHI: *Pinos de Roma PR. 439. Fuentes de Roma PR. 438. Fiestas romanas PR. 473. Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director: Lorin Maazel. SONY SK 66843. DDD. 63'35". Grabaciones: Pittsburgh, 1994-1996. Ingeniero: Charles Harbutt.*

El habitual tríptico del bolónes Ottorino Respighi forma parte de la prehistoria de cualquier aficionado, que suele pasar del desprecio del inicio de la madurez a una cierta indulgencia que, con el tiempo, no oculta la admiración por la capacidad descriptiva, la magistral orquestación y el toque impresionista no exento a veces de elegancia. Para que todo eso se tenga en pie hace falta una brillantez no exenta de inteligencia, una orquesta y un director conscientes de las debilidades y las virtudes de lo que tienen entre manos. Sobre el papel Lorin Maazel es el intérprete ideal de esta música y a fe que no defrauda esta vez. Todo el virtuosismo de su batuta única está aquí puesto de manifiesto con opulencia, haciendo además rendir al máximo a una Sinfónica de Pittsburgh que hoy no parece una orquesta puntera pero que, sobre todo en los metales, se eleva aquí a gran altura. Hay detalles inmensos, como todas las progresiones dinámicas, la preparación de los momentos culminantes—modelico el desarrollo de *Pinos de la Via Appia*—, el clima de otros más reservados—*La fuente de la via Appia al mediodía*— y, en general, la consideración de esta música como una mezcla de colorido y evocación. En suma, ese Maazel que hubiéramos querido en su segunda grabación de las sinfonías de Sibelius. Con idéntico programa, no podemos olvidar la versión de Ormandy (Sony) ni las históricas de Pedrotti (Supraphon) o Toscanini (RCA), pero esta se instala también en lo más alto, por encima, entre las modernas, de las excelentes de Sinopoli (DG) y Rizzi (Teldec).

L.S.

SAINT-SAËNS: *Sinfonía n.º 3 en do menor opus 78. Facción. Danza macabra. Bacanal de Sansón y Dalila. Anthony Newman, órgano. Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director: Lorin Maazel. SONY SK 53979. DDD. 58'58". Grabación: 1993. Productor: Billy Rotschild. Ingeniero: Charles Harbutt.*

Es difícil encontrar referencias en obras tan trujadas como las que ofrece el presente compacto. Los nombres de Wolff, Paray,

DRAMA NAVIDEÑO

Alessandro Scarlatti compuso su preciosa cantata navideña *Abramo, il tuo semblante* para ser interpretada en la capilla papal en la Nochebuena de 1705. El poeta Silvio Stampiglia se alejó de las tradiciones al uso para presentar la historia de la Natividad a través de las reflexiones de diversos personajes del Antiguo Testamento. El maestro siciliano aprovechó todas las posibilidades que le brindaba este original planteamiento y escribió una obra cercana al drama sacro, que aunque sigue valiéndose del clásico esquema de recitativo y aria *da capo* utiliza diferentes motivos para identificar a cada personaje. Así, frente a la alegría general del oratorio encontramos la discordante figura del profeta Jeremías, que se lamenta de los sufrimientos que aguardan a Cristo en los únicos (y conmovedores) momentos en modo menor. El conjunto recoge ese candoroso encanto pastoril de los pesbres napolitanos. La lectura que propone Rinaldo Alessandrini al frente del estupendo Concerto Italiano con su característica perfección instrumental es de una gran frescura y calidez, y en ella destaca particularmente la límpida voz de la soprano Rossana Bertini en el papel de Daniel (y que tiene a su cargo algunas de las páginas más hermosas de la obra). La versión va precedida muy acertadamente del célebre *Concierto de Navidad* de Corelli, en una lectura intimista y llena de



recogido encanto. Un disco bellissimo y con impecable sonido.

R.B.I.

A. SCARLATTI: *Cantata per la Notte di Natale. Abramo, il tuo semblante. CORELLI:* *Concierto grosso n.º 8 en sol menor (per la Notte di Natale). Rossana Bertini, Elena Cecchi Fedi, sopranos; Claudio Cavina, contratenor; Sandro Naglia, tenor; Sergio Foresti, bajo. Concerto Italiano. Director: Rinaldo Alessandrini. OPUS 111 OPS 30-156. DDD. 71'21". Grabación: Roma, VI/1996. Productor e ingeniero: Laurence Heym. Distribuidor: Harmonia Mundi.*

Monteux, Toscanini y, menos antiguo, von Karajan, asaltan la memoria. Sin embargo, Maazel, en uno de sus mejores momentos, en los que raya a máxima altura, ofrece unas versiones *top* para la infancia de nuestro tiempo.

Maazel entiende la fórmula Saint-Saëns a la perfección: una sabiduría académica, una tradición asimilada y la suficiente ironía como para tomar distancia ante lo sabido y aprendido como el mejor alumno. La complejidad del sinfonismo germánico pasada por la comedida voluptuosidad de un francés educado de fin de siglo, dan como resultado esa obra maestra de la sinfonía decimonónica que es la *Tercera* con órgano (y piano, si cuadra). Maazel apuesta fuerte, canta con arrojo, desprecia la orquestación con equilibrio, llega a las apoteosis sin desenfreno, consiguiendo un ajuste entre grandiosidad e inteligencia que resulta modelico.

En las piezas menores, investiga lo que don Camilo quiso hacer en cada caso. El caso de Faetón es una carrera a través de cielos barrocos. La *Danza macabra* es el baile de la vida conducido por la muerte. La bacanal más o menos filistera es un número de bataclán de lujo, con odaliscas carnosas y cachondas, y algún odalisco moreno y sudado, de esos argelinos o canarios que Saint-Saëns conocía tan bien.

Las masas de Pittsburgh suenan opiparras, como si no hubiesen sido hechas para otra cosa. Y aquí fama, señor Maazel, y después gloria.

B.M.

SCHUBERT: *Oberatura en do menor D. 84. Quinteto en do mayor D. 956. Cuarteto Verdi. Martin Lovett, chelo. HANSSLER CD 98. 126. DDD. 61'09". Grabación: Colonia, V/1996. Productor: Uwe Walter. Ingeniera: Gabriele Albert.*

SCHUBERT: *Quinteto en do mayor D. 956. Cuarteto de la Konzerthaus de Viena. Günther Weiss, chelo. MCA MCD 80124. ADD. 51'21". Edición en CD: 1996.*

SCHUBERT: *Quinteto en do mayor D. 956. BOCCHERINI: Quinteto en mi mayor op. 13, n.º 5. Isaac Stern, Cho-Liang Lin, violines; Jaime Laredo, viola; Yo Yo Ma, Sharon Robinson, chelos. SONY SK 53983. DDD. 76'12". Grabación: Nueva York, IV/1993. Productor: Steven Epstein. Ingeniero: Charles Harbutt.*

Tres compactos que presentan el *Quinteto de dos celos* de Schubert, una de las grandes obras maestras camerísticas del compositor. El CD Hänssler ofrece también la curiosidad de la *Oberatura en do menor*, aquí interpretada como antecedente prebruckneriano. El *Quinteto*, por su parte, tiene una acentuación incisiva en el Allegro inicial, pero decae un tanto en el Adagio y el Scherzo, en tanto que el Finale discurre por caminos muy personales, que podrían incluso inducir a hablar de «amaneramiento». La gran versión de los tres discos la ofrece el Konzerthaus, centrándose precisamente en el movimiento desatendido por los componentes del Verdi, el lento, ahora medido, ascensional, con una sección cen-

tral desoladora, que cierra toda posibilidad de esperanza. Los tiempos siguientes aumentan todavía más la tensión. Faltan fuerza y drama en la interpretación de Stern y otros; la grabación resulta algo plana, con una sonoridad sorda de los chelos. El conjunto es un todo por amalgama, sin la organicidad auténtica de un quinteto. El apagamiento desaparece en Boccherini, cuyo *Quinteto en mi mayor* queda envuelto en onirismo.

E.M.M.

SCHUBERT: *Octeto en fa mayor D. 803. Cuarteto de la Konzerthaus de Viena. Leopold Wlach, clarinete; Gottfried von Frieberg, trompa; Karl Oehlbinger, fagot; Joseph Hermann, contrabajo. MCA MCD 80094. ADD. 53'20". Edición en CD: 1996.*

Esta versión, cuya fecha de registro original no se menciona pero que debe de datar de finales de los cincuenta o principios de los sesenta, es una opción muy interesante dentro de las que utilizan instrumental moderno. Su planteamiento es plenamente el de una orquesta a escala, más una orquesta de solistas, como demuestran las extraordinarias intervenciones de trompa y clarinete. El pasaje posiblemente más redondo de toda la interpretación es el Adagio, por el tratamiento de suma delicadeza. La animación del Allegro (scherzo) y el Minueto enmarcan unas sensoriales variaciones en el Andante. El relieve y profundidad que perfilan a cada instrumento con relación al resto, merced a la labor de transferencia a digital, completan los logros de la grabación.

E.M.M.

SCHUBERT: *Sinfonías n.º 4-Trágica y n.º 8-Incompleta. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera. Director: Carlo Maria Giulini. SONY SK 66 833. DDD. 64'07". Grabación (en vivo): Munich, II/1993 (n.º 4), IV/1995 (n.º 8). Productor: David Mottley. Ingenieros: Peter Urban, Peter Jütte.*

Este compacto es una excelente prueba del estilo humanista, depurado y antiefectista de Giulini, un maestro que siempre ha ido derecho al corazón de la música y que ha antepuesto en todo momento la expresividad a cualquier otro tipo de factores de signo formal. Su gesto amplio y abarcador, sencillo y un algo monótono desentraña por derecho y del modo más cordial las internas estructuras de los pentagramas (no es director capaz de dirigir músicas que no ame), sin reparar en posibles desajustes o irregularidades métricas o tímbricas. Sus *tempi*, nunca rápidos, son cada vez más pausados y meditativos, lo que puede extrañar, e incluso resultar contraproducente, en un movimiento marcado Allegro vivace como el primero de la *Sinfonía Trágica*. Eso sí, se escucha todo a la perfección, pero a la música le falta impulso en tal ocasión. La interpretación de esta partitura (que de trágica, ya se sabe, tiene poco) es

muy bella, llena de detalles -hasta donde llega la manera del maestro, más amigo del gran arco-, vigorosa, pero sin la urgencia agónica que a veces demanda su escritura. Tampoco le sobra gracia al cantable Andante, en el que las cuerdas de Baviera no logran ni el empaque ni la sedosidad de otras (Viena, Berlín). Mucho más convincente es la recreación -aquí el término alcanza todo su sentido- de la *Incompleta* que se nos ofrece cargada de oscuros presagios, majestuosa, trazada con un *legato* impecable y un sentido de la respiración magistral. Todo el drama apuntado en los pentagramas está aquí recogido en ese extraordinario desarrollo del primer movimiento, que la batuta acierta a pintar con las tintas adecuadas, aunque sin alcanzar ese ambiente de apremiante tragedia de un Erich Kleiber o la densificación monumental y asfixiante de un Furtwängler. Giulini, en su línea de gran y olímpico operista, va por otros derroteros dentro de los que cabe la esperanza y el consuelo, que aparecen singularmente sugeridos en la sublimidad del Andante con moto, en cuyo lirismo se embebe, y nos embebe. *Tempi* retenidos, acentos respetuosos con lo escrito, fraseo cálido y perfecto control de las progresiones (ese impresionante *crescendo* de la sección de desarrollo).

A.R.

SCHUBERT: *Misa D. 105 en fa mayor Misa D. 167, en sol mayor. Misa D. 324, en si bemol mayor. Misa D. 425 en do mayor. Alexander Nader y Thomas Puchegger, sopranos; Georg Leskovich, contralto; (niños cantores de Viena); Jörg Hering y Kurt Azesberger, tenores; Harry van der Kamp, bajo. Coro de Viena. Orchestra of the Age of Enlightenment. Director: Bruno Weil. 2 CD SONY SK 68247 y SK 68248. DDD. Grabación: 1995. Productor: Wolf Erichson. Ingeniero: Stephan Schellmann.*

El bicentenario del nacimiento de Schubert está propiciando grabaciones, de todo tipo y calidad, por todos los sellos, de primera y segunda fila, ya no sólo de sus obras más importantes, lieder, sinfonías, sonatas, etc. sino incluso de aquellas menores o menos popularizadas como es el caso de su música religiosa, sin que hayan faltado nunca grabaciones de calidad. De las cuatro misas que ocupan estos dos CDs, la primera, *D. 105* entra de lleno en la tradición vienesa, escrita para coro mixto a cuatro voces, solistas, orquesta de cuerdas y órgano, y no presenta nada fuera de lo común, incluso podríamos decir que su calidad es relativa; sin embargo, como suele ocurrir en ocasiones, una obra corriente, incluso vulgar puede transformarse en obra importante por la categoría de su interpretación. De esta misa existe otra sola grabación dentro de la integral, que incluye toda la obra religiosa del compositor, de siete compactos que realizó Sawallisch con un grupo de cantantes extraordinarios de la talla de la Popp, Fasshaender, Schreier, Araiza, Dieckau, etc. que tiene el sello de la referencia absoluta para esta partitura y para muchas otras obras religiosas de este compositor.

Bruno Weil dirige un conjunto orquestal y vocal bien entonado, utilizando instrumentos originales o copias de originales y con voces infantiles para sopranos, lo que da a esta grabación un carácter de primicia y de obligada escucha. El coro de Viena también está a la altura, pero no es el de la Radiodifusión Bávara. Mantiene el tono vital y de alegría de vivir que caracteriza a las obras de Schubert. En cuanto a la *Misa D. 167*, estamos ante la obra religiosa más emocionante de todas las compuestas por él: no se puede expresar mayor grandeza espiritual con mayor economía de medios. Aquí el nivel baja un poco sobre todo en las intervenciones corales. Robert Shaw tiene una magnífica grabación de esa obra, sólo superada por la de Abbado con la Bonney y el Coro de la Ópera de Viena más la Orquesta de Cámara de Europa con un sonido espléndido y una musicalidad extraordinaria. La *Misa en si bemol mayor D. 324* recuerda bastante a la última misa de Haydn, la *Harmoniemesse* de 1802 que el propio Schubert había cantado en la iglesia parroquial de Lichtental para la que fueron compuestas todas ellas: la ligereza y lentitud del Kyrie o el ritmo elegido para la primera intervención del coro revelan a las claras la influencia de Haydn. Por su parte la última de estas misas, la *D. 452* en do mayor revela el carácter solemne que el compositor quiso darle -Haydn, Mozart y Beethoven también escribieron en esta tonalidad y con esta intención-. En esta misa, primera en ser publicada, aparecen dos Benedictus. Poco antes de su muerte volvió sobre la partitura y compuso un segundo que aparece con el número *D. 961* en el catálogo, pero que fue escrita para el caso de que no se pudiera contar con un buen soprano. En éstas, como en las otras dos, el tono general es bastante bueno, aunque como también hemos señalado, el coro no siempre aparece en las mismas condiciones de inspiración.

F.G.R.

SCHUMANN: *Escenas de niños Op. 15. Geheimtes Flüstern hier und dort (Clara Schumann, Trans. Liszt). Er ist's: Frühlingsnacht; Liebeslied (R. Schumann, Trans. Liszt). Carnival Op. 9. Brigitte Engerer, piano. HARMONIA MUNDI HMC 901600. DDD. 60'44". Grabación: II/1996. Productor: Jacques Drillon. Ingeniero: Michel Pierre.*

El presente disco schumanniano tiene la curiosidad, por inhabitual, de la inclusión de varias transcripciones pianísticas lisztianas de *Lieder*, tanto de Robert (*Liebeslied*, de los *Lieder und Gesänge Op. 51, Frühlingsnacht*, el n.º 12 de *Liederkreis Op. 39*, y *Er ist's*, del *Liederalbum für die Jugend Op. 79*) como de Clara (el tercero de los *Lieder Op. 23*, compuesto poco después de la muerte de Robert). En ellas luce Engerer un elegante sentido cantable, algo que en general está presente asimismo en el resto del disco. Como tantas otras veces, sin embargo, el problema de afrontar las *Escenas de niños* o el *Carnival* es que hay interpretaciones discográficas memorables. Así, la pianista francesa consigue en la *Op. 15*

una interpretación de buen sentido poético, pero su dinámica, especialmente en la gama *piano*, y su expresividad, no alcanzan la riqueza y hondura de Pires (Erato) o Arrau (Philips), por lo que la solvente lectura de Engerer queda frente a ellas en un segundo plano. En el *Carnaval*, la francesa consigue un encomiable equilibrio entre lo lírico y lo apasionado y un elegante y fluido fraseo, pero de nuevo, en muchos momentos, desde *Pierrot* hasta el *Vals noble*, pasando por *Chopin*, no alcanza la emotividad y el exquisito refinamiento de Arrau, Benedetti-Michelangeli (para cuándo la recuperación de aquel registro EMP), Rubinstein (RCA), o, en peores condiciones sonoras, el irresistible magnetismo de Sergei Rachmaninov (RCA). La tona sonora es buena, aunque algo corta de presencia. Disco, en definitiva, de buen nivel interpretativo, aunque lejos de una primera opción.

R.O.B.

SCHÜTZ: Psalmen Davids, Oxford Camerata, L. Cummings, órgano. Director: J. Summerly, NAXOS 8.553044. DDD. 64'08". Grabación: Oxford, IX/1994. Ingeniero: J. Taylor. Distribuidor: Ferysa.

La colección de salmos, motetes y conciertos que Heinrich Schütz publicase el año de 1619 en Dresde bajo el título de *Psalmen Davids* lleva la impronta de la fuerte impresión que su primera visita a Venecia, entre 1609 y 1613, le causó al joven músico alemán. Allí quedó deslumbrado no sólo por uno de los marcos urbanos más fascinantes de nuestro continente, sino por los esplendores específicamente musicales de la catedral de san Marcos, escenificados con pericia por su maestro de capilla, Giovanni Gabrieli, con el que Schütz estudiaría las entonces modernas técnicas de la música polifónica y concertada. Este registro de la Oxford Camerata recoge una selección de seis de los veinte salmos que en la traducción literaria pusiera en música el maestro alemán en el citado impreso, junto con dos pequeños motetes concertados y el *Magnificat alemán* (SWV 494). El programa se completa de manera muy oportuna con dos interesantes pavañas interpretadas al órgano de Johann Hermann Schein y el motete *Das ist gewisslich wahr* del propio Schütz, dedicado a la memoria de su amigo Schein, muerto en 1651. La interpretación del coro de Oxford responde a la corrección a que nos tiene acostumbrados en la serie de *Early Music* de Naxos, con una musicalidad y una dicción del alemán —tan importante en esta música de Schütz, en la que el verbo de Lutero es la columna dorsal de su concepción— muy apreciables. Las grandes composiciones policorales se resisten algo de la falta de color por la ausencia —fuera del órgano— de cualquier acompañamiento instrumental, uno de los grandes atractivos *renacentistas* en la interpretación habitual de estas piezas. Dejando a un lado esta reserva, causada seguramente por los ajustados presupuestos de las producciones de Naxos, es éste un excelente disco para introducirnos a buen precio en el mundo de Schütz. Los textos de

las distintas piezas se ofrecen sólo en alemán y en inglés.

J.J.C.

SHOSTAKOVICH: Sinfonía nº 5 en re menor, Op. 47. Sinfonía nº 9 en mi bemol mayor, Op. 70. Orquesta Filarmónica de San Petersburgo. Director: Yuri Temirkanov. RCA 09026 68548 2. DDD. 70'37". Grabación: San Petersburgo, IX/1995. Productor: Jay David Saks. Ingeniero: Arne Akselberg.

Ya en su grabación de la *Séptima*, Temirkanov nos proponía una lectura distinta de Shostakovich, un poco como de segunda generación tras los intérpretes clásicos de la obra. Esta segunda entrega de lo que se supone grabación íntegra para RCA incide de nuevo en aquellos postulados, basados sobre todo en la consideración de la partitura como punto de partida objetivo al que la circunstancia se le añade desde la distancia más histórica que anímica. En la magnífica entrevista que José Luis Pérez de Arteaga —nuestro mayor experto en Shostakovich— hacía al director ruso en el número 109 de SCHERZO, este se refería a que la historia de la Rusia soviética está en la obra del autor. Pero también Temirkanov se va definiendo cada vez más como un director que tiende a un cierto objetivismo —al menos teórico—, y la suma de ambas ideas es lo que aquí sale. En la *Novena* la intención se cumple plenamente y la pieza asoma como música pura, de manera que toda su carga irónica surge de ahí, no lo precede. La *Quinta* está igualmente cargada de trágica peripetia personal, que aquí vuelve a dejar el sitio a la construcción sinfónica casi en estado puro, sin que el elemento anímico —que permanece— oculte la capacidad arquitectónica. Eso no quiere decir frialdad, sino distancia, libertad para el oyente. Es como en esta *Quinta* la revelación bernsteiniana hubiera sido asumida plenamente y ahora se dijera que vamos a hablar de por qué Shostakovich fue, además de un ser humano sufriente, un gran músico. Así uno diría que el acercamiento de esta grabación requeriría antes, trátese de una u otra sinfonía, el conocimiento de las versiones de Mravinski, Rozhdestvenski, Bernstein, Anserl, Kondrashin o Maxim Shostakovich. Hay que señalar, igualmente, el magnífico estado de forma de la Filarmónica de San Petersburgo, magnífica siempre, pero sobre todo cuando el maestro le pide una dosis especial de virtuosismo. Algunos ejemplos: la melodía del clarinete en el Moderato (13'03") y el subsiguiente diálogo de las maderas con la posterior entrada de los violonchelos (14'36") en el Moderato y pizzicati en el Allegretto en la *Quinta*; transición del Largo al Allegretto en la *Novena*.

L.S.

SHOSTAKOVICH: Sinfonía nº 8 en do menor, Op. 65. Orquesta Filarmónica de Leningrado. Director: Evgeni Mravinski. RUSSIAN DISC 10 917. AAD. 61'32".

Grabación: Leningrado, 22-III-1982. Distribuidor: Diverdi.

En el disco Philips que recoge idéntico programa e intérpretes, y referencia de esta obra en disco —y si se quiere más, Kondrashin (Melodiya y Le Chant du Monde-Praga), Sanderling (Berlín, no en España) o Rozhdestvenski (Melodiya)— se nos dice que la grabación es de marzo de 1982 y su duración es de 59'32". En este de Russian Disc se nos especifica que se trata del 22 de marzo del mismo año, pero la duración es dos minutos mayor. La grabación es la misma, pero para nuestros colegas de la revista francesa *Repertoire* la causa de la diferencia en su duración es la ralentización del magnetofono, de donde se deduce la tonalidad más baja de este registro. No sabemos si los de Philips aumentarían en su momento la velocidad del ingenio reproductor, pero concedámosles el beneficio de la honradez, entre otras cosas porque ellos lo vieron primero. Quiere decirse que si el lector encuentra el disco Philips ahí tiene la mejor *Octava* de la discografía y aquí paz y después gloria. Si se lleva el de Russian no le va a sonar a nada raro, pero le quedará la comezón. Con peor sonido, Melodiya ofrece la versión Mravinski de 1947, que dura 62' —ay, ay, ay, pero ¿qué quedamos?— y que a algunos les parece incluso mejor que ésta, con el valor añadido de la cercanía al momento de la composición.

L.S.

SHOSTAKOVICH (arr. Avtomian): La guardia roja, Op. 75. Zoya, Op. 64. Coro de Cámara de Minsk (Zoya). Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión de Bielorrusia. Director: Walter Mnatsakanov. RUSSIAN DISC 10 002. DDD. 61'37". Grabación: Minsk, II/1995. Ingeniero: Eduard Martens. Distribuidor: Diverdi.

La guardia roja (1947-1948) y *Zoya* (1944) fueron escritas por Dimitri Shostakovich como música para los filmes homónimos de Amsten y Elsimont que narran historias de la guerra. El primero la resistencia de un grupo de jóvenes de Krasnodon ejecutados por los alemanes. El segundo evoca a Zoya Kosmodemyanskaya, una joven activista de Leningrado que sufrió la tortura de los nazis antes de ser ahorcada. Son músicas, en esencia, «alimenticias», escritas por un Shostakovich muy profesional, que tenía lo mejor de sí mismo pendiente de otras obras suyas y que en estas cumple ascadamente con su oficio. Hay en ellas —aquí presentadas en forma de suites arregladas por Levon Avtomian— cosas muy interesantes, como la Introducción de *La joven guardia* o la Ejecución y la Apoteosis de *Zoya*, esta última con un curioso dúo de violines que sigue a la fanfarria. Al lado, momentos bastante vulgares como la canción de la Joven Guardia o la Canción sobre *Zoya* —que se pretende reverente y es cursi— nos sitúan en el punto justo de la suma de talento evidente y necesidad práctica. Curiosidades añadidas pueden ser la utilización del himno del Komsomol, del final de *Ivan Susanin* —como había que la-

mar entonces en la URSS a *Una vida por el zar* y hasta de un preludio del propio Shostakovich. Las versiones de Mnatsakanov son modestas en el mejor sentido de la palabra y con una orquesta y un coro medianos no trata de ir más allá de lo que estas músicas le parece que dan de sí. Puede que den más todavía, pero eso queda para Chailly si se anima.

L.S.

SIBELIUS: Sinfonía nº 1 en mi menor, Op. 39. Sinfonía nº 4 en la menor, Op. 63. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Sir Colin Davis. RCA 09026 68183 2. DDD. 77'38". Grabación: Londres, 1994. Productor: Michael Bremmer. Ingeniero: Tony Faulkner.

Ya sólo le queda a Sir Colin Davis la *Séptima* para concluir un segundo ciclo Sibelius de gran altura, que no incluye, como el primero (Philips), el valor añadido de la sorpresa sino el menos cotizable de la madurez. Ello se comprueba en una *Primera* de más sólida construcción que la de antaño, de texturas más aceradas, en la que la presencia de la naturaleza –sugerida en el primer tiempo, bien explícita en el segun-

do– se hace más palpable, se integra adecuadamente en el discurso general y llega a actuar en ocasiones como generadora de su impulso. La sinfonía se construye con lógica, las transiciones se cuidan y la orquesta traduce tales impulsos con la potencia y el virtuosismo que caracterizan hoy a una Sinfónica de Londres que pasa por uno de sus mejores momentos. La segunda versión de Bernstein (DG) parece por el momento inalcanzable, pero esta también segunda de Davis es toda una demostración de sabiduría que sumar, en las grabaciones más recientes de la obra, a la de Herbert Blomstedt (Decca). La *Cuarta* es una obra complejísima, frente a la que hay que situarse olvidando la *Tercera* y la *Quinta*. Es el límite –también de lo tonal–, la desolación, la introspección, el abandono. No llega Davis a la propuesta –no exenta de pasión frente a tan áspero paisaje– de Sir Thomas Beecham, pero lo recorre, como no en tan excelente maestro, con atención y cuidado, si no extremando la esencialidad que esta música destila, y el Tempo largo está dicho con la lucidez necesaria para traducir el inquietante discurso del autor. Seriedad, inteligencia, sabiduría, todas las cualidades del gran maestro inglés están aquí. Hay otras referencias, y ya están dichas, pero ¿cómo no quedarse,

también, con la madurez de uno de los músicos más honestos que en el mundo son?

L.S.

SIBELIUS: Sinfonía nº 3 en do mayor, Op. 52. Sinfonía nº 6 en re menor, Op. 104. Orquesta Sinfónica de San Francisco. Director: Herbert Blomstedt. DECCA 448 817-2. DDD. 59'36". Grabaciones: San Francisco, 1994 y 1995. Productor: Andrew Cornall. Ingenieros: Neil Hutchinson y Philip Siney.

Concluye con esta entrega Herbert Blomstedt su ciclo sinfónico Sibelius, ejemplo de conocimiento profundo de esta música, de entrega a un discurso a veces nada fácil de diseccionar y de indudable maestría técnica. Estos mimbres, añadidos a una excelente orquesta hacen de la propuesta de Blomstedt una de las más equilibradas del mercado y dignísima sucesora en su conjunto –en marcha todavía las de Jansons (EMI) y Davis II, ambas con muy buenos resultados parciales, y ya cumplida la muy decepcionante de Maazel (Sony)– de las que hoy podemos considerar ya clásicas: Bernstein (Sony y parcialmente DG), Maazel I (Decca) y Davis I (Philips).

En la *Tercera* destaca la magnífica puesta en pie de la obra a través de un criterio que sabe ordenar su fisonomía clásica, su afirmación progresiva y la lógica con que se diseñan sus episodios, destacando un ejemplar primer movimiento. El comienzo de la *Sexta* es de un lirismo demorado que la va haciendo tan amable como se le supone para llegar a ser incluso pitante en su desarrollo, aunque no alcance las cotas de ligereza controlada, hasta de gracia de un Beecham (EMI), versión, a mi entender de referencia. Luego, el maestro sueco-americano sabe desenvolverse con inteligencia en los claroscuros de la página, en esa tierra de nadie entre el drama y su resolución que nos llevará al magistral Allegro molto conclusivo. Blomstedt comparte aquí los magníficos logros de Sir Colin Davis en el que es uno de los capítulos mejor conseguidos hasta ahora del nuevo ciclo del maestro inglés.

En suma, versiones de enorme seriedad, muy recomendables por su naturalidad, su concepción equilibradamente expansiva, su buena realización orquestal y la bondad de su sonido.

L.S.

SOLER: Sonatas para teclado. Vols. 1 (nºs 1-8), 2 (nºs 9-18), 3 (nºs 19-30), y 4 (nºs 31-40). Isidro Barrio, piano. 4 CD KOCH 3-1730/3-H1. DDD. 56', 50'34", 65'42" y 71'12". Grabaciones: V y X/1995. Productora: Helene Steffan. Ingeniero: Hans Scheck. Distribuidor: Diverdi.

En estos momentos, el de Bob van Asperen, al clave (Astrée), es el único integral disponible de la obra para teclado del monje gerundense, aunque Patrick Cohen ha comenzado recientemente otro en el frotepiano para el sello Glossa (comentado en

UNA REVELACIÓN

Muy agradable sorpresa la que proporciona este disco protagonizado por Paavo Järvi (1962), hijo de Neeme Järvi, y desde esta temporada 1996-97, compartiendo puesto con Andrew Davis, primer director invitado de la Sinfónica de Estocolmo. El joven director estonio y su muy buena orquesta alcanzan resultados sobresalientes desde el principio, tratando lo curiosa *Cabalgada nocturna y amanecer* con la tensión necesaria a su inquietante discurso, a esa relación cuyo secreto aquí Sibelius no acabó nunca de descubrir del todo entre intimidad y naturaleza, mucho más allá de la descripción sinfónica de la que toma su título. La *Suite Lemminkäinen, o Cuatro leyendas del Kalevala*, se produce en manos de Järvi con todo su sentido y su desarrollo abstracto, Järvi no olvida la pertinencia narrativa del discurso en *Lemminkäinen y las doncellas de la isla* –impresionante de veras toda su parte final–, no cae en el exceso de sofisticación a que a otros –Maazel– les ha invitado recientemente *El cine de Tuonela* y cierra la suite con un *El retorno de Lemminkäinen* ciertamente antológico. Pero si su lectura no olvida la pertinencia narrativa del discurso épico tampoco ignora el cúmulo de detalles, la sucesión de momentos de casi suspensión sonora de que esta música está hecha. La versión de la difícilísima y emocionante *Luonnotar* alcanza igualmente un magnífico nivel, con una Solveig Kringelborn que opta más por la actuación que por la contemplación, que toma partido por un texto que en su voz nos coloca al borde de lo alucinante, solventando con suficiencia los tremendos escollos de la pieza. Ormandy (EMI) y Kamú (DG) están en el recuerdo



de cualquier aficionado para la *Suite*, Bryn-Julson con Gibson (Chandos) y Jones con Dorati (EMI) son referencias para *Luonnotar*. En *Cabalgada...* lo son Sanderling (Berlín, no en España) y el propio Dorati... Pues bien, el joven Järvi aguanta bien tan dura competencia, se coloca a su lado, y no ha de defraudar a quienes crean que aquí ya estaba todo dicho. Una revelación.

L.S.

SIBELIUS: Cabalgada nocturna y amanecer, Op. 55. Luonnotar, Op. 70. Suite Lemminkäinen. Solveig Kringelborn, soprano (Luonnotar). Real Orquesta Filarmónica de Estocolmo. Director: Paavo Järvi. VIRGIN 5 45213 2. DDD. 73'22". Grabación: Estocolmo, II/1996. Productor: David R. Murray. Ingeniero: Mike Hatch. Distribuidor: EMI.

SCHERZO nº 105). La situación de parquedad, en lo que al piano moderno se refiere, es aún más grave, puesto que apenas disponemos de una corta selección a cargo de Alicia de Larrocha (Decca). Fuera de nuestras fronteras, los pianistas, a menudo devotos de Scarlatti, apenas se han ocupado de Soler, aparte de la contribución del estudioso soleriano Frederick Marvin y alguna incursión concertística de Christian Zacharias. Lamentablemente, las expectativas que este ciclo de Barro podía despertar se ven bien pronto frustradas. La música del XVIII no requiere del intérprete sino un equilibrio -difícil, eso sí- en cuanto al respeto del estilo original de la composición explotando al mismo tiempo las posibilidades que el instrumento moderno ofrece. Y es ese equilibrio el que tantos pianistas rompen. Cuando se interpreta la música del XVIII en un gran cola moderno, como es el caso del magnífico Steinway utilizado por el pianista madrileño, tan malo es caer en la tentación de la mecánica frialdad y extrema restricción dinámica como en el del abuso del pedal y de los contrastes dinámicos y agógicos, con sonoridades cuasi orquestales que en nada van con el estilo de esta música. Por desgracia, lo encontramos en estos primeros ejemplares de este integral Soler es un amaneramiento extremo, hiperromántico, una interpretación de resonancias postlistzianas, con genosísimo pedal, adornos hipertrofiados -no siempre realizados con la claridad deseable-, dinámicas extremas y empleo más que abundante de *ritardandi* y *accelerandi* extremadamente exagerados. Las *Sonatas en do mayor y sol mayor* del primer volumen (nºs 4 y 6 de la numeración de Barro), las *en do menor, mi menor y do mayor* del segundo (nºs 11, 12, 14), o la *en re mayor* (nº 21) y la muy conocida *en fa sostenido mayor* (nº 24) del tercero, son sólo algunos ejemplos de una lectura que se aleja de la refinada elegancia y el inteligente equilibrio, además de la cristalina nitidez, que otros (la mencionada Larrocha) han mostrado en su acercamiento a esta música con el mismo instrumento. En resumen, comienzo muy decepcionante de este integral Soler. Aun con sus limitaciones, Cohen parece apuntar en mejor dirección, aunque sea prematuro aventurar el curso de lo que queda de ciclo. Por lo demás, van Asperen sigue siendo la alternativa más recomendable, incluso para los alérgicos al clave. Los amantes del piano moderno deberán, me temo, seguir esperando.

R.O.B.

C. STAMITZ: *Conciertos para flauta y orquesta, en sol mayor, op. 29 y en re mayor*; MOZART: *Concierto para flauta y orquesta en sol mayor K. 313, Andante K. 315, Rondo K. 373*; Philippe Racine, flauta. Orquesta de Cámara Inglesa. Director: Patrick Fournillier. NOVALIS 150 131-2. DDD. 68'57". Grabación: 1996. Productor: Arthur Johnson. Ingeniero: Antony Howell. Distribuidor: San Pablo.

Tener que salir de la propia casa, del propio país para buscar el reconocimiento no

es sólo un fenómeno de un tiempo a esta parte, ya en el siglo XVIII también los artistas tuvieron que recurrir al exilio más o menos voluntario, como ocurrió con las familias de los dos compositores que ocupan este CD. Johann Stamitz y sus dos hijos, Anton y Carl, especialmente estos que compensaron con creces la cordedad de miras y proyectos de su progenitor con una importante carrera como compositores de fama internacional y que ocuparon una parte importante del espectro musical de su época, sólo ensombrecidos por el genio absoluto de Mozart, más en los siglos posteriores que en su momento, y desde hace poco tiempo redescubiertos, como otros tantos, como Krommer o Clementi, para nuestro gozo y disfrute. Mientras Anton estuvo dedicado a la música de cuerdas en formaciones de cámara casi sin moverse de París, Carl se lanzó a una vida más aventurera, de músico errante, sin buscar importantes puestos oficiales como maestro director. Su obra podría haber sido más abundante y precisa pero no es poco el legado que dejó: sinfonías, conciertos con instrumentos solistas, especialmente para instrumentos de cuerda -él fue un magnífico violinista- obras de cámara, concertantes, etc. Los instrumentos de viento empezaban a estar de moda lo que explica la escritura para estos instrumentos como solistas de conciertos, tanto en Carl Stamitz como en otros compositores como el mismo Mozart. Especialmente el *Concierto en re mayor*, más formal, académico y galante que el en sol mayor, de importancia considerable también, tanto por la labor del solista como por la combinación y la factura claramente mozartiana, y así se puede ver en el andante o en el rondo con un minueto final cargado de nostalgia ante lo que se avecinaba en aquella época pre-revolucionaria.

En el concierto de Mozart, K. 313, estamos ante el magisterio del genio: frente a la seductora elegancia aparecen sutilmente las sombras y el tono humorístico casi burlesco. Se trata de una escritura orquestal y de solista de gran complejidad, hasta el extremo de requerir una modificación para hacerlo más sencillo y fácilmente ejecutable, dando lugar al *Andante K. 315*. Philippe Racine se nos muestra como un consumado intérprete solista y virtuoso, con un sonido claro y de gran belleza y sin ningún problema en los momentos más rápidos y comprometidos. En el *Andante del Concierto en sol mayor* resuelve el problema de imitación de los pizzicatos de las cuerdas que requiere manos libres, recurriendo a silbar la cadencia produciendo un efecto sorprendente y curioso. Patrick Fournillier acompaña perfectamente con la todo terreno English Chamber Orchestra. Precioso disco que está cercano a las últimas versiones de Sabine Meyer y superior a la de Rampal. En otro terreno, instrumento original, sigue estando Kuijken tanto en Stamitz como en Mozart. Sonido muy limpio y equilibrado.

F.G.-R.

STRAUSS: *Una Sinfonía alpina, op. 64*. Orquesta de Gotemburgo. Director: Friedrich Haider. NIGHTINGALE

NC261864-2. DDD. 46'16". Grabación: Gotemburgo, IX/1995. Productor: Lenhart Dehn. Ingeniero: Michael Bergek.

Enésima versión de una obra de la que ya se ha dicho casi todo y que no aporta lo más mínimo a una serie de espléndidas grabaciones firmadas por Kempe, Böhm o Karajan. Friedrich Haider realiza un vacío ejercicio en el que la riqueza tímbrica de la pieza no asoma por ningún lado. Evidentemente, la Sinfónica de Gotemburgo no se puede comparar con la Staatskapelle de Dresde o la Filarmonica de Berlín, pero su rendimiento es extremadamente bajo, sobre todo la sección de cuerdas que, por cierto, se encuentra continuamente aplastada por los metales. El planteamiento del director, que cae de forma excesiva en la ampulosidad, no respeta la coherencia discursiva de la obra, y la presenta como una serie de cuadros inconexos entre sí.

La *Sinfonía alpina* requiere una batuta que posea la capacidad de descifrar su enorme complejidad estructural. Es necesario controlar la tendencia innata a la grandilocuencia de la partitura, algo en lo que cae Haider repetidamente, para acceder a la trascendencia de la idea del hombre frente a la naturaleza. El exceso de medios instrumentales de que dispone precipita la espectacularidad vana en detrimento de una interpretación más sincera y racional. No obstante, esta descripción no predetermina exuberancia ni colonismo. Tan sólo descontrol y vacío.

C.V.N.

STRAUSS: *Sinfonía doméstica, Parvagon*. Gary Graffman, piano. Orquesta Filarmonica de Viena. Director: André Previn. DEUTSCHE GRAMMOPHON 449 188-2. DDD. 63'54". Grabación: Viena, XI/1995. Productores: Alison Ames, Ewald Markl, Werner Mayer. Ingenieros: Gernot von Schultendorff, Reinhold Schmidt.

Strauss dio rienda suelta sin ningún tipo de constricciones en esta copiosa partitura, en este retrato de familia, a su hedonismo y se soltó la melena un tanto impudicamente. Construcción magnífica, plagada de efectos, algunos de grueso calibre, propios de la pluma del bávaro; aunque también entreverada de pasajes camerísticos que describen el intimismo de un hogar y cantan líricamente los sentimientos paternofiliales. Literaturas aparte, esta composición, que resulta generalmente algo plúmbea, necesita para prosperar al menos un director con la cabeza en su sitio y una orquesta de talla: si además, como es el caso que comentamos, aquél conoce el *métier* y sabe desentrañar minuciosamente el caudal de corcheas por minuto preparado por el autor y ésta posee el sonido y el virtuosismo idóneos, mejor que mejor. Será así posible alcanzar interpretaciones como la que consiguen Previn y la Filarmonica de Viena. Con un *tempo* base ligerito -aunque no tanto como el de Szell-, la batuta organiza bien el entramado y alterna con habilidad los diversos motivos y episodios. La exposición y resolución de la compleja

fuga del comienzo del Finale están muy conseguidas y superan en ciertos aspectos lo obtenido por Maazel en su reciente grabación con la Bayerischen Rundfunk comentada en estas páginas hace pocos meses. La orquesta vienesa nos muestra su brillo cegador en una impecable y clarísima grabación de las mejores últimamente realizadas por Deutsche Grammophon. Por encima de esta interpretación -y de la más meditativa de Maazel- no muchas otras: Reiner, Krauss, Karajan y, pese a su sequedad, Szell y, naturalmente, Kempe. El disco tiene un lógico apéndice: el llamado *Paregon* (comentario, obra secundaria) sobre la *Sinfonía doméstica*, escrito por Strauss en 1925 a instancias del pianista Paul Wittgenstein, el mismo que propició el *Concierto para la mano izquierda* de Ravel. Es una composición por tanto para la mano izquierda y orquesta, que aquí tiene una estupenda traducción por parte de Gary Graffman, que canta con propiedad los temas familiares y es perfectamente secundado por orquesta y director.

A.R.

STRAUSS: *Cuatro últimos lieder. Cinco lieder con orquesta. Sutta de El caballero de*

la rosa. Renée Fleming, soprano. Orquesta Sinfónica de Houston. Director: Christoph Eschenbach. RCA 09026 68539 2. DDD. 68'55". Grabación: Houston, III, V/1995. Productor: Philip Traugott. Ingenieros: Lawrence Rock, Steven Deur. Distribuidor: BMG.

Nueva oportunidad de escuchar la espléndida voz de la norteamericana Renée Fleming, que se luce ampliamente en este programa Strauss, un compositor que casa bien con su timbre de lirica plena rozando lo *spinto*. Justo lo que necesitan los crepusculares *Cuatro últimos lieder*, previstos por el compositor para Viorica Ursuleac, aunque luego los estrenara Kirsten Flagstad. En este terreno vocal Fleming no tiene muchos problemas: la voz, timbrada, sólida, dotada de un buen grave, de una emisión limpia -a veces curiosamente enmascarada a lo Schwarzkopf- y de una extensión envidiable, circula libre y sonora bien apoyada en la orquesta de Eschenbach. Sucede que, sin embargo, a una interpretación de estas canciones se le pide mucho más: son muchas las cosas que contiene su música de despedida e innumerables los matices que aparecen exigidos por el autor. La voz ha de cantar, sí, pero también y sobre todo ha de decir y sentir, soñar y elevarse muy

por encima de este mundo (se describe prácticamente el otro), plegarse al poético texto y, si es posible, meternos el corazón en un puño. A esto no ha llegado todavía la soprano de Rochester, a estas exquisiteces que definían la gran versión de Schwarzkopf con Szell (EMI) y de las que participaban las de Jurmae (EMI Referéncias), Janowitz (DG) o Della Casa (Decca). Está en camino de superar un cierto prosaísmo. Cuando cuente también con un acompañamiento que despegue algo más de lo terreno que el simplemente honorable de Eschenbach.

Soprano, director y orquesta rayan a mayor altura en los otros cinco lieder. La hermosa voz nos envuelve sin timideces y logra frases tan impresionantes como la que cierra *Befreit*, en la que hace un fenomenal regulador, o ascensiones en *piantissimo* tan bellas como la aplicada al segundo verso de *Waldseligkeit*, o agudos tan refulgentes como el sí bemol final de *Cécile*. Momentos que contrastan: la relativa sosería de *Wiegenlied*. El disco, que suena bien, se cierra con una meritoria suite de *El caballero de la rosa*, en la que a la batuta le falta vuelo y sentido orgiástico de la danza y a la orquesta brillo y virtuosismo.

A.R.

TAKEMITSU Y EL PIANO

El reciente fallecimiento de Toru Takemitsu (1930-1996) coincide con la aparición de dos integrales de su escasa obra para piano. Se trata de apenas una hora de duración, y de estos muy bellos discursos musicales podría acaso decirse algo semejante a lo ya adelantado a propósito de un CD suyo de piezas orquestales (SCHERZO nº 109, p. 93). Aunque de la generación de los vanguardistas europeos, Takemitsu fue menos ascético y bastante más libre, se dejó llevar menos por el experimentalismo sin salida y más por la lujuria de los sonidos. ¿Era Takemitsu el más francés de los compositores japoneses o tan sólo el más debussyano-messiaenista de la generación de los Stockhausen? Sus ocho obras pianísticas abonan cualquiera de esas sugerencias que deslizamos en forma de pregunta. A la vez, son obras que se alejan aún más que sus piezas orquestales del mundo vanguardista de Darmstadt y otros santuarios. Como si el piano fuera un medio más adecuado para vivir en libertad, quién sabe si por más íntimo y menos vigilado por los vopos del muro vanguardista. Y que conste, como se deduce de cualquier obra que escuchemos de Takemitsu, que este libérrimo compositor consiguió imponer un mundo sonoro propio a sus colegas uniformadores de la vanguardia. Pero en el piano fue, con gran economía de medios, todavía más lejos.

No es el momento de contarle al lector lo que encierra como argumento musical o discurso sonoro estas ocho piezas compuestas entre 1950 (*Litany* es de ese año, pero fue revisada por última vez en 1989) y 1992. Sí es una oportunidad para



incitarle a una de estas dos integrales, ambas virtuosas, fieles y enamoradas de esta secuencia; grabada en unos días, este verano, la de la japonesa Nonko Ogawa; y a lo largo de años la de Peter Serkin.

S.M.B.

TAKEMITSU: *Integral de la música para piano solo. Litany. Pause. Interrumpue. Piano Distance. For Any. Les yeux clos. I & II. Rain Tree Sketch I & II.*

Primera integral: Noriko Ogawa, piano. BIS CD 805. DDD. 55'42". Grabación: Suecia, VII/1996. Productor: Robert von Bahr. Ingeniero: Ingo Petry. Distribuidor: Diverdi.

Segunda integral: Peter Serkin, piano. RCA 09026 68595 2. DDD. 57'04". Grabaciones: Nueva York, 1978, 1981, 1994 y 1996. Distribuidor: BMG.

SUPPE: *Requiem*. Malin Hartelius, soprano; Verena Barbara Gohl, contralto; Wolfgang Bünten, tenor; Oliver Widmer, bajo; Zürcher Kontzertchor. Orquesta de Cámara de Zurich. Director: Edmond de Stoutz. 2 CD NOVALIS 150-112-2. DDD. 85'27". Grabación: Zurich, VII/1994. Ingeniero: Jakob Stämpfli. Distribuidor: San Pablo.

El operista Franz von Suppé compuso su *Requiem* en 1855, es decir diez años después del estreno de *Prota y campesino* y diez antes del éxito de *La bella Galatea* que le consagrará definitivamente. Es una pieza que tiene, sin duda, rasgos operísticos, como su homónimo verdiano, pero mucho menos evidentes, muy bien sumidos en un recogimiento general, en un lirismo tranquilo que no excluye las expansiones solistas como en el final del *Rex tremendus* o en el nada terrible *Tuba mirum*. Hay momentos de indudable belleza como el arranque del *Requiem aeternam* o la cantinela del oboe en el *Recordare* que abre la intervención del tenor. Algún fragmento, como el *Domine jesu*, se acerca al canto llano y otros retoman la tradición bachiana como ocurre en la fuga del *Quam olim Abraham*. Edmond de Stoutz se acerca muy cuidadosamente a esta música, que quiere hacer sacra por encima de cualquier tentación de ligereza. El veterano maestro suizo dirige aquí muy bien pero debe apechugar con un cuarteto solista -mejor las mujeres- nada más que regularcito, un coro de escaso fuste y una orquesta que tampoco es gran cosa. No debiera bastar sólo con las buenas intenciones, pero la obra merece conocerse y la discografía no ofrece demasiadas alternativas, al menos uno sólo conoce la de Roland Rader (Koch) que tiene la ventaja de unos conjuntos más poderosos y

de ofrecerse en un solo disco. Para los muy curiosos.

L.S.

TELEMANN: *Overtura en do mayor. Música para el Almirantazgo de Hamburgo.* Van der Sluis, Pushee, Müller, Mertens, Thomas, Schopper. Conjunto Vocal de Alsfed. Orquesta Barroca de Bremen. Director: Wolfgang Helbich. 2 CD CPO 999 373-2. DDD. 119'08". Grabación: (en vivo) Bremen, 9-XI-1995. Producción: CPO/Radio Bremen. Ingeniero: Klaus Schumann. Distribuidor: Diverdi.

Esta interesante exploración de la parte más desconocida de la obra enorme de Telemann obtiene de hecho resultados muy desiguales, achacables posiblemente a las tomas procedentes de un concierto. La *Overtura en do mayor*, aunque sin mucha fuerza, es coherente en su curso con sus planteamientos de partida: animación y danzas a la francesa. Es la cantata la más perjudicada, incluso a partir de las debilidades evidentes que tiene una pieza tan de circunstancias como la presente. El coro es endeble —como demuestra ya en su primera intervención (nº 2)— y las trompetas dejan bastante que desear en su técnica (*Overtura de la obra*). El canto solista, aun con los nombres convocados, tampoco logra despegar; los desacentos abundan: el tenor Pushee (nº 8), o el bajo Schopper, incapaz de resolver las agudezas (nº 18). Un momento brillante aparece en el acompañamiento orquestal de otra de las arias (nº 30), por su marcialidad y energía.

E.M.M.

VANHAL: *Sinfonía en re menor Bb1. Sinfonía en sol menor Bg1. Sinfonía en do mayor Bc 11. Sinfonía en la menor Ba2. Sinfonía en mi menor Be1. Concerto Köln.* TELDEC 0630-13141-2. DDD. 73'19". Grabación: Colonia, VII/1996. Productor: Uwe Walter. Ingeniero: Ulrich Ruscher.

Johann Baptist Vanhal pasa por un periodo de recuperación que afecta, por fortuna, a unos cuantos músicos de su época eclipsados por las sombras gigantescas de Haydn y Mozart. Vanhal es un representante del *Sturm und Drang* cuya longevidad (1739-1813) le permitió conocer la obra beethoveniana. Debió asumir, por tanto, el molesto papel de quien comprueba que su tiempo pasó. Dos siglos después, Vanhal aparece como un muy interesante músico, y las sinfonías que presenta este disco —compuestas entre 1768 y 1787 pero cuya datación exacta todavía se investiga, como en el resto de sus 73 piezas escritas en esa forma— probablemente influyeron en el joven Mozart con quien comparte, como con Haydn, la figuración de un cierto preromanticismo musical. Lo más valioso del disco es, sin duda, la *Sinfonía en la menor*, que no deja de remitirnos en algún momento no ya a Mozart sino a Schubert y que muestra un Vanhal mirando decidido al porvenir. Como pieza

LAMENTACIONES ITALIANAS

Lodovico da Viadana publicó en 1609 dos colecciones de piezas polifónicas para la celebración de la Semana Santa que incluyen, una, las lecciones del primer nocturno de los maitines del *triduo sacro* (jueves, viernes y sábado santos), lo que denominamos habitualmente las Lamentaciones de Semana Santa, y, la otra, los responsorios completos que acompañan las nueve lecturas bíblicas de cada uno de los días que conmemoran la pasión de Cristo. Conforme al espíritu de los tiempos, estas composiciones son seguramente reflejo del ideal tridentino que suelta indisolublemente la purificación y potenciación de la gran tradición litúrgica con el explícito rearme ideológico del catolicismo. En términos musicales ello significó, en consonancia igualmente con la vieja tradición humanística, el replanteamiento de la centralidad del texto sacro respecto a la música. En este contexto surgieron composiciones como las del monte franciscano Lodovico da Viadana (ca. 1560-1627), viejo conocido de la historiografía musical como mítico inventor nada menos que del bajo continuo, que en las obras que presenta esta grabación enlaza directamente con la gran tradición católica de la música de semana santa en la que los españoles (con Morales y Victoria a la cabeza) habían aportado ya páginas insuperables.

Esta música de Viadana responde perfectamente a su fama de compositor sólido, sobrio y funcional. La declamación silábica simultánea está casi omnipresente a lo largo y ancho de las lecturas y responsorios, subrayando enfáticamente los impresionantes textos que la Iglesia ha reservado para conmemorar el climax dramático del año litúrgico. Esta sonora técnica del *fabordón*, con una armonía en ocasiones expresivamente irregular, se halla sabiamente combinada con pequeños pasajes polifónicos que aligeran melódicamente la severidad del recitado polifónico, introduciendo cierta variedad y flexibilidad.

El Collegium Vocale Nova Ars Cantandi es un ejemplo más de los excelentes conjuntos vocales que están apareciendo últimamente en Italia dedicados a la música antigua y, preferentemente, al inmenso patrimonio propio. En repertorios como el que nos ocupa, el problema clave que debe afrontar una grabación discográfica es, claro está, el del grado de compromiso en cuanto al contexto litúrgico propio de las piezas compuestas por un autor determinado, que abarca sólo una parte de la compleja trama de ceremonias y textos (salmos, lecturas y responsorios por citar sólo los más importantes) que constituyen la cíclica celebración del tiempo de la pasión.

más curiosa de las seis que nos ofrece este disco, la un tanto ampulosa *Sinfonía en do mayor*, llamada *Sinfonía comista* presenta en su desarrollo un programa que trata de reflejar en sus movimientos la esperanza, el suspirar y languidecer, el lamento y la ale-



Desde la recreación —paródica, en sentido estricto— de una ceremonia religiosa, a la invención de un «concierto imaginario» por utilizar la afortunada imagen de Malraux, las posibilidades son múltiples y variadas. G. Acciai se inclina por la escueta reconstrucción del orden litúrgico de las piezas polifónicas de las dos colecciones impresas de Viadana. Las lamentaciones aparecen así acompañadas por sus respectivos responsorios polifónicos, mientras los restantes seis responsorios se cantan sucesivamente aislados y desnudos de cualquier complemento, terminando cada día litúrgico con una selección de piezas para la hora canónica de laudes, que enlazaba directamente a continuación de los maitines. Una opción legítima que ofrece al comprador el atractivo de la grabación integral de dos obras polifónicas de tan ambiguo status como éstas, a costa de cierta indudable monotonía, compensada por el excelente equilibrio, la cuidada afinación y la adecuada expresión de la retórica del texto de la interpretación. El empleo sistemático de cuatro voces masculinas solistas, alternando, según la tesitura de la pieza, un bajo o un barítono para la parte más grave, se acerca probablemente bastante a la praxis de la época. Grabaciones como ésta abren fascinantes perspectivas en relación con lo que las distintas reconstrucciones litúrgicas pueden aportar al conocimiento y disfrute de esta magnífica música. Altamente recomendable.

J.J.C.

VIADANA: *Lamentationes Hieremiae Prophetae (op. XXII). Responsoria ad Lamentationes Hieremiae Prophetae (op. XXIII). Collegium Vocale Nova Ars Cantandi. Schola Gregoriana. Director: G. Acciai. 2 CD STRADIVARIUS STR 33444. DDD. 41'11" y 66'02". Grabaciones: Venecia, VII/1995 y II/1996. Productor: L. Cristante. Ingeniero: R. Campajola. Distribuidor: Diverdi.*

gría. No se trata, desde luego, del mundo inagotable de Haydn y Mozart, pero sí de una música que amplía los aledaños de ese mundo y que ayuda a colocarlo mejor en la historia. La interpretación del Concerto Köln es magnífica, con riesgo expresivo

una pulsación muy acerada, unos *tempi* muy vivos— y anhelo de convencer al oyente. Beben de la fuente Hamoncourt con devoción y se les nota lo saludable de tales aguas. Por otra parte no abundan en el catálogo los discos con obras de este compositor, así que vale la pena la ocasión de ampliar conocimientos.

L.S.

VICTORIA: Officium defunctorum, Coro Magnificat. Director: Philip Cave. LINN CKD060. DDD. 51'53". Grabación: XI/1995. Productor: Ben Turner. Ingeniero: Philip Hobbs.

VICTORIA: Missa Dum compleretur y otras obras. Coro de la Catedral de Westminster. Director: James O'Donnell. HYPERION CDA66886. DDD. 69'51". Grabación: III/1996. Productor: Mark Brown. Ingenieros: Antony Howell y Julian Millard. Distribuidor: Harmonia Mundi.

El atractivo que para los ingleses tiene la música de Victoria es tan cierto como difícil de explicar. El coro de la catedral de Westminster, hasta ahora bajo la dirección de David Hill y en este disco de James O'Donnell, cuenta con una larga lista de contribuciones discográficas que de momento completa la primera grabación mundial o al

menos la única posible del motete *Dum compleretur* y de su correspondiente misa paródica. Así como de la media docena de piezas que completan el disco de Hyperion.

Magnificat lo forman trece voces, de ellas cuatro sopranos; con apenas un lustro de existencia como colectivo. Este es el segundo disco que publican, aunque en la carpetilla ya anuncian un par más para un futuro próximo. Por supuesto, su experiencia con Victoria es mucho menor y se nota.

Las diferencias determinantes de una preferencia razonable y razonada no van, sin embargo, mucho más allá de lo que fácilmente se deduce del hecho objetivo de que los coristas de Westminster emplean una masa vocal mucho más amplia, con niños en la parte de soprano, lo cual les permite dotar de mayor peso a los cambios de coloración y movimiento que atraviesa la música. Las bazas de Magnificat derivan de una proyección expresivamente más efectiva de las inflexiones y detalles en cada una de las líneas polifónicas.

Son dos opciones perfectamente legítimas y complementarias. Ahora bien, si la que se elige es la que representa Magnificat o el objeto de interés es el *Officium defunctorum*, entonces seguramente lo más sensato sea buscar el disco de The Tallis Scholars, el otro gran cultivador de Victoria en Gran Bretaña.

A.B.M.

LA CARA OCULTA DE WEBER

A menudo se tiende a contemplar la música de Carl Maria von Weber desde una perspectiva excesivamente amable, si bien su título más popular, *Der Freischütz*, revela ya que el compositor alemán tenía también su lado oscuro. Ahora, los magníficos músicos de esta Kremerata Música, formada en torno al inquieto e inconformista violinista ruso-alemán Gidon Kremer, infatigable animador de conjuntos y festivales de cámara, abundan en esa línea en las dos atractivas partituras que componen este estupendo disco, particularmente en el *Trio para piano, flauta y violonchelo en sol menor Op. 63*, escrito en 1819. Los tres instrumentistas juegan en él la baza del romanticismo más exaltado, con el poderoso piano de Vadim Sakharov y una flauta y un chelo de gran voluptuosidad. La atmósfera de la obra no está lejos de las variaciones schubertianas sobre *Flores secas* de *La bella molinera*, y también aquí se exige un gran virtuosismo por parte de la flauta, que Irena Grafenauer supera con holgura. El *Cuarteto con piano en si bemol mayor Op. 8* es una obra de juventud, compuesta por Weber cuando sólo contaba veintitrés años, y aunque participa en mayor grado de esa proverbial facilidad de escritura, detrás de su carácter ágil y galante presenta ya a un autor con muchas cosas que decir. De nuevo la versión procura alejarse del típico weberiano y, por así decirlo, busca el lado menos conservador de esta música, gracias al sonido carnoso y los acen-



tos firmes de Kremer, los hermanos Hagen y el pianista ruso. La grabación recoge admirablemente la espléndida acústica del Mozarteum de Salzburgo.

R.B.I.

WEBER: Trio para piano, flauta y violonchelo en sol menor Op. 63. Cuarteto con piano en si bemol mayor Op. 8. Kremerata Música: Gidon Kremer, violín; Irena Grafenauer, flauta; Veronika Hagen, viola; Clemens Hagen, violonchelo; Vadim Sakharov, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 449 209-2. DDD. 52'18". Grabación: Salzburgo, VI/1996. Productor: Wolfgang Mülhner. Ingeniero: Hans-Rudolf Müller.

WEBER: Oberturas de El cazador furtivo y Oberon. STRAUSS: Escena de amor de Feuersnot. Danza de los siete velos de Salomé. Fantasia sinfónica sobre La mujer sin sombra. Orquesta de la Staatskapelle de Dresde. Director: Giuseppe Sinopoli. DEUTSCHE GRAMMOPHON 449 216-2. DDD. 56'53". Grabación: V/1995. Productor: Ewald Markl. Ingeniero: Klaus Hiemann.

Sinopoli hace un alto en el camino y dirige su mirada en torno contemplando lo hecho y lo por hacer en el campo de la ópera alemana, más concretamente en el campo de la ópera alemana romántica. Como puntos de referencia toma precisamente a Weber y a Richard Strauss, el alfa y el omega de esa tradición. El programa que ofrece no se escucha por las obras que reúne en sí, sino por lo que Sinopoli, uno de los directores de pensamiento más profundo en la actualidad, tiene que decir al respecto. Naturalmente, es mucho y polifacético, de modo que cada cual extraerá del mensaje lo que para su propio consumo necesite o busque. Lo difícil será desconocer la seriedad del planteamiento y la excelencia de la ejecución. Por encima de todo prima la sensualidad de unas partituras exprimidas hasta que expulsan la última gota de su agri dulce néctar. Desde una comprensión, a un tiempo intelectual y alojada en las entrañas, de las exigencias del lenguaje expresionista que comparten, Sinopoli afila todas las aristas y moldea todas las curvas con esa herramienta gloriosamente perfecta que es la Staatskapelle. La suya es la propuesta de un repaso musical de la cultura alemana en el siglo y medio que separa la Revolución y las Guerras Mundiales. Al final del trayecto el oyente se sentirá más o menos, nunca poco satisfecho; pero, sobre todo, mucho más sabio que antes de iniciarlo.

A.B.M.

RECITALES

ROBERTO ALAGNA/THOMAS HAMPSON/KIRI TE KANAWA. Our Christmas Songs for You. Páginas de Anderson, Tormé, Herbert, Bernard, Kent, Adam, Carmichael, Gruber, Berlin, Martin y Blane y tradicionales. London Voices. The Abbey Road Ensemble. Director: Jonathan Tunick. EMI 556176-2. DDD. 46'28". Grabación: Londres, 1995-96. Productor: John Fraser. Ingenieros: Haydn Bendall, John Kurlander.

Ya se están haciendo nativa los discos destinados a la Navidad interpretados por tres voces, dos masculinas y una femenina. Siguiendo esta moda, la EMI propone un jugoso registro, donde Kiri Te Kanawa, reiniciante en el tema en otras marcas, y en lugar de una más habitual cantante *pop*, viene rodeada por tenor y barítono, en vez de los dos tenores de siempre. El repertorio es de origen anglosajón, alemán y francés. A Kiri le va este mundo navideño tiene una voz bella (serían impensables vi-

lancivos en un instrumento agresivo o decididamente feo), canta con dulzura, impone un clima acariciador y los deslices a la cursilería resultan hasta bienvenidos aquí. Kiri encuentra su mejor momento solitario en *Toyland* de Herbert, el autor de tantas operetas americanas de éxito como aquella a la que pertenece el fragmento; luego la neozelandesa borda la popularísima *Silent Night*, el villancico alemán (aquí en inglés) de Gruber que en nuestro idioma circula como *Noche de paz*; Aagna, por origen canta las páginas francesas, y por afición las alemanas. Entre las primeras, siguiendo quizás el ejemplo de George Thill interpretando *Mimmi, Christens* de Adam (el del *Postillon de Lonjumeau*), sobre la base de la límpida voz y a la certera seducción que impregnan su canto. Hampson recurre a su rol de líder y traduce con impecable musicalidad, aterciopelada *mezzavoce*, *The Christmas Song*, para luego fundirse perfecto con la voz del tenor en *O Tannenbaum*. El disco comienza con las tres voces y finaliza asimismo involucrándose el terceto en una versión finalmente línguica y ensañadora de la célebre *White Christmas* de Irving Berlin, que diera base al filme de Michael Curtiz de 1954, llamado aquí, obviamente, *Navidades blancas*. Disco de objetivos concretamente comerciales y oportunos, pero hecho con dignidad y atención, cualidades que sirven para aditivar la batuta de Tunick, quien, igualmente, es el autor de los hábiles arreglos.

F.F.

MARIA ARAGON. Mezzo. Canciones para Alberti. Obras de Guastavino, Rodolfo y Ernesto Halffter, Esplá, Bacarisse, Montsalvatge, Sáenz, García Abril, Enrique Franco, Coria. Fernando Turina, piano. Fundación A.C.A. UM/Unión Músics. CD 23. DDD. 57'40". Grabación: Estudio A.C.A. Ingeniero: Ferrán Paccual.

Comprendo que hubiera encarecido el empeño notablemente, pero qué bien vendría contar con los textos de estas canciones a la hora de disfrutar de este CD, en todo caso digno del aplauso más intenso y más sostenido. Es cierto que la dicción, clara y expresiva a un tiempo, de María Aragón permite seguir muy bien aquellos, pero tampoco vendría mal ensayar, sobre la marcha o poco menos, lo que con tanta razón apunta Joaquín Turina Gómez en sus muy jugosas apostillas al contenido del disco: encontramos, a medio de una atinada lectura, con dos músicas fundidas que suenan a gloria.

Pero centrémosnos sin más en la escucha de esta espléndida y amplia selección que nos proponen la Aragón y Fernando Turina, que también por sí misma, y ella sola, suena a auténtica gloria. No es cosa de señalar preferencias concretas interpretativas. Baste decir que la mezzo hace gala no sólo de rica versatilidad, sino de versatilidad plenamente adecuada a cada una de las intenciones textuales. Y que Fernando Turina demuestra una vez más qué grande es la categoría de su pianismo acompañante.

L.H.

OLAF BÄR. Barítono. Lieder navideños alemanes. Obras de Cornelius, Humperdinck, Trunk, Haas y Reger. Helmut Deutsch, piano. EMI 5 56204 2. DDD. 68'28". Grabación: Londres, V/1996. Productor: David R. Murray. Ingeniero: Simon Rhodes.

Muy hermoso es este disco presentado por EMI, cuyo repertorio guarda bastante semejanza con un anterior registro de Dietrich Fischer-Dieskau y Jörg Demus (que, si no me equivoco, DG no publicó en nuestro país). Esta panorámica de la larga tradición de lieder alemanes sobre tema navideño nos permite pasar de la hondura de Peter Cornelius, a través de la encantadora ingenuidad de Humperdinck -cuyo sencillo lirismo continúa de algún modo en nuestro siglo Richard Trunk-, hasta llegar al trascendentalismo de visos lisztianos por su cromatismo y su interés por la música antigua de Richard Trunk, con un poderoso piano y ciertas veleidades atonales, así como algunas inflexiones vocales a lo Wolf, para culminar en el estilo arcaizante de Max Reger, que abandona aquí su frecuente tendencia al academicismo para comportarse con una mayor espontaneidad. Olaf Bär se muestra algo más comunicativo que otras veces, en estos lieder de una trascendencia sencilla, familiar. Buen acompañamiento también de Helmut Deutsch, y muy bella presentación, con una colección de ilustraciones de distintas épocas, particularmente las deliciosas Biedermeier que van muy bien con el contenido del disco, y excelente sonido.

R.B.I.

KATHLEEN BATTLE. Soprano. Angel's Glory. Christopher Parkening, guitarra. SONY SK 62723. DDD. Grabación: 1996. Ingeniero: Rob Rapley.

Siempre queda bonito, por estas nevadas fechas, un disco con canciones navideñas, que pueden ser, universalmente, el rorro de la madre y el hijo, la promesa de la vida, que el cristianismo convirtió en promesa de salvación e inmortalidad.

Aquí tenemos 19 cortes para todos los gustos, obras firmadas por Lowry, Green, Niles, Yon, York, Billings, Mac Gimsey y Mohr-Gruber (el infaltable *Noche de paz*), más anónimos de Cataluña, Italia, Chile, Gales y los indios y negros norteamericanos.

Battle es correcta, modosa, un punto cursi, pero no lo que se dice una mala cantante ni una intérprete negada. Un término medio como para que nadie se entusiasme ni se enfade. Parkening acompaña con excelente oficio y el correspondiente comedimiento.

B.M.

PLACIDO DOMINGO/RUTH ANN SWENSON/THOMAS HAMPSON. Opera Gala. Páginas de Les pêcheurs de perles. Mignon, Guillaume Tell. Alzira, I puritani, Don Pasquale, El barbero de Sevilla. Coro y Orquesta Filarmonia. Director: Euge-

ne Kohn. EMI 55554. DDD. 60'40". Grabación: Londres, 1995. Productor: Simon Wood. Ingeniero: John Kurlander.

Incansable Domingo, dotado de una energía y una vitalidad que no agota ni el paso del tiempo ni la dispendiosa carrera en escenarios y salas de grabación. Este disco que comparte con una soprano en claro ascenso y un barítono ya situado en el olimpo, le permite explorar nuevas facetas de un repertorio que cada vez más se acerca a lo ilimitado. Ni que decir tiene que la voz sigue manteniendo el dorado metal, el bruido color y que el cantante maneja esa especie de generosidad, de arrebatado, con lo que logra ocultar algunos sonidos crispados, los agudos a veces estrechos, el control desordenado del futo. La personalidad fuerte y convincente del tenor acaba llevándonos a su juego. Capaz de cantar las dos arias de Wilhelm Meister de la *Mignon* de Thomas, alejándose de la tradición tenorial que la cargaban de *glamour* y delicadezas, Domingo las concibe por el lado de la vitalidad expresiva. Luego, para asombrar al respetable, se encara con el tenor de fuerza verdiana, el tan poco frecuentado Zamoro de *Alzira* para, en un *tour de force* que a estas alturas ya no debe sorprender a nadie, vestirse finalmente con el Almaviva rossiniano del terceto *Zitti, zitti*. Se completan sus apariciones con el Nadir bizetiano de los duos con barítono y soprano y, respondiendo al servicio que le hace el primero acompañándole de *partichino* (tenor) en la página de Zamoro, Domingo hace lo propio como Sir Bruno cuando Hampson interpreta el *Ab, per sempre* de *Puritani*. Impresionante. Hampson en fragmentos que corresponden, en general, a un barítono lírico que es el que define su instrumento, canta con penetración y claridad expositiva las páginas de Bizet y Bellini, se le podría exigir un poco más de comicidad bufonesca en el Malatesta del dúo con Norina en *Don Pasquale*, mientras que en el *Sets immobile* de Guillermo Tell logra un momento de concentrada emoción. La Swenson, apañadita como intérprete, desprendida vocalmente, es la que menos material ofrece para juzgarla. La norteamericana resulta mejor como soprano lírica a la francesa (Leila) que como lírico-ligera de repertorio cómico a la italiana (Norina).

F.F.

JANE EAGLEN. Soprano. Páginas de Il pirata, Bianca e Fernando (con Anne-Marie Owens), Norma. Orquesta The Age of Enlightenment. Páginas de Tristan und Isolde, Die Walküre, Götterdämmerung. Orquesta del Covent Garden. Director: Mark Elder. SONY 62032. DDD. 78'58". Grabación: Londres, IX/1995-VI/1996. Productor: Jeremy Caulton. Ingeniero: Michael Sheady.

Jane Eaglen irrumpió en el mundo de la ópera como un ciclón, un poco la imagen que sugiere su voz: imensa, potente, fonda, de amplios contornos a lo ancho y a lo alto. Una voz que recuerda a la soprano-

spinto, por secciones de verdadera soprano dramática a la inglesa, en la línea de Amy Shuard o Rita Hunter, aunque a favor de la Eaglen obra un colorido más cercano a la cantante mediterránea, pese a no ser del todo un timbre de tales características. Este disco ofrece la doble trayectoria profesional que está llevando la cantante inglesa, el repertorio italiano de mayor peso y las heroínas wagnerianas más heroicas. Su *Norma* ya es conocida por el registro completo hecho con Muti durante uno de los festivales de Ravenna y ya no resulta una sorpresa la capacidad instrumental para resolver con total dignidad la pelagada página, con una respetable escala cromática conclusiva y una cabaleta enriquecida de variaciones a lo Sutherland, pero sin dar la nota aguda con que la rubricaba la austriaca. En la elegíaca aria a dos voces *Sorgi, o padre de Bianca e Fernando* logra desplegar la melodía celestial con buena ayuda de la coterránea mezzo Anne-Marie Owens, mientras que la larga escena de *Il pirata* (hay que evitar el recuerdo de Callas) le permite hacer alarde de una dife-

renciación de climas dramáticos de nada despreciable valor. Pero donde la Eaglen puede dar rienda suelta al torrente de su voz y encontrar mejor comunicación personal-papel es en los momentos wagnerianos. La Brunilda de la inmolación del *Ocaso*, sin embargo, está más cercana a ella que la alocada Isolda del *Liebestod*, que no obstante canta mejor que cuando la acompañó Norrington en un precedente disco de 1994. El grito de guerra de *La walfaria* es de tal expansión que nos remonta a los gloriosos tiempos de la Nilsson. Elder, un tanto demasado ostentoso en Bellini, se muestra más cómodo al mundo del de Bayreuth, y tiene oportunidades de mostrarlo, sobre todo, cuando dirige el prelude del *Tristan*.

F.F.

WILHELM FURTWÄNGLER, Director.
Mendelssohn: *Oberturas de Las Hebridas*.
El sueño de una noche de verano. **Rossini:**
Oberturas de El barbero de Sevilla. La urra-

LA HEREDERA BÚLGARA

Vesselina Kasarova se empezó a conocer en el mundo del disco como acompañante de Edita Gruberova en varias grabaciones operísticas. Como primer fruto de un contrato con RCA, apareció un disco con melodías francesas que, pese a tratarse de un campo ya hollado por la intérprete, no era demasiado representativo de su capacidad musical. El disco que se lanza ahora está más de acuerdo con su actividad profesional. Incluye páginas para mezzosoprano que van de Haendel a Donizetti, en un abanico suficiente para demostrar versatilidad y habilidades. La voz de Kasarova es hermosa y rica, cálida en el color, homogénea en la mayor parte de la gama, con diferencias apreciables entre el agudo (amplio, pero algo estrecho) y el grave, de aterciopelada anchura y oscuridad. La preparación técnica es de apreciable nivel y la imaginación de la intérprete generosa, más por la introducción de variaciones en las páginas que lo facilitan (Rossini, Haendel) que por la diferenciación dinámica, por ejemplo en el aria del *Orfeo* de Gluck, donde la repetición de estrofas puede permitir un mayor *crescendo* emotivo. Se detectan tanto guiños al arte de la Horne como débitos con las maneras de la von Stade (y, a través de ella, de lejos, las finezas de la Berganza). Buenos modelos, bien asimilados y apropiados. *Or la tromba* de *Rinaldo*, cantado con el empuje suficiente y buen uso de la coloratura alcanza la adecuada y brillante respuesta. Igualmente, la gran escena de Seymour en *Anna Bolena* (donde no se da noción de quien son sus acompañantes, puede que los mismos de *Generoso*, si citados) es otro de los mejores momentos del disco, tanto en el aria como en la cabaleta, por encima de la Leonora de *Favorita*, donde, mezzo ya pre-verdiana, le falta algo de fuerza. Asimismo, entre Mozart (muy bien en lo musical, de



rutina en lo interpretativo) y Rossini, la Kasarova alcanza mayores logros en el segundo, con estupendos momentos en la agilidad, en el uso del registro grave, en la riqueza de los adornos. En fin, en el *Romeo* de Bellini con el que se cierra el recital, la búlgara sale airosa, incluidas las temerarias notas graves de la impetuosa cabaleta. Haider dirige con inesperada atención a los diferentes estilos y con especial cuidado para que resalte la labor de la solista.

F.F.

VESSELINA KASAROVA, Mezzo.
Arias de Rinaldo, Orfeo ed Euridice, Le nozze di Figaro, Don Giovanni, La Cenerentola, El barbero de Sevilla, L'italiana in Algeri, Anna Bolena, La favorita, I Capuletti e i Montecchi. **Orquesta de la Radio de Munich, Coro de la Radio Bavara, Director: Friedrich Haider, RCA 68522. DDD. 64'14". Grabación: Munich, 1996. Productor: Wolfgang Graul, Ingeniero: Peter Urban, Distribuidor: BMG.**

ca ladrona, Weber: Invitación al vals, Obertura de El cazador furtivo, Gluck: Obertura de Alceste, Bach: Concierto de Brandeburgo n.º 5, Mozart: Sinfonía n.º 39, Pequeña Sinfonía Nocturna, Oberturas de Las bodas de Figaro, El nupto en el serrallo. **Orquesta Filarmónica de Berlín, Director: Wilhelm Furtwängler. 2 CD IYS 116-117 (se venden por separado). ADD/Mono. Grabaciones: 1926 a 1944. Precio medio. Distribuidor: Diverdi.**

Los dos discos reseñados son antiguas grabaciones de Polydor que fueron comercializadas de forma repetida en diversas colecciones de la Deutsche Grammophon en los tiempos del LP, aunque la multinacional alemana no les haya hecho mucho caso en la actual era del compacto y solamente haya publicado un CD con las obras de Mozart citadas arriba en un disco de la serie *Dokumente*, suponiendo que actualmente descatalogado (431873-2, comentado en SCHERZO 59, pág. 82). También la casa italiana Gramofono 2000 publicó un disco reprocesado con el sistema Cedar de eliminación de ruidos con cinco de las obras reseñadas (AB 78574, comentado también desde estas páginas —ver SCHERZO 106, pág. 73-). Ahora es la casa francesa Iys (pirata), quien nos las ofrece otra vez en similares condiciones técnicas que los dos discos comentados, si bien a precio un poco más alto y con obras que no estaban publicadas anteriormente. Por lo demás, aquí tienen la habitual nerviosa intensidad, el fraseo romántico, la línea flexible y fluida, la vehemencia y convicción de esta extraordinaria batuta en varias páginas que es conveniente conocer en tan importantes versiones. Los comentarios de Jean-Charles Hoffelé no aportan nada nuevo a lo ya sabido del maestro.

E.P.A.

JERRY HADLEY, Tenor. A song of Naples. Páginas de Falvo, Fusco, Tosti, Valente, di Capua, Tagliaferri, de Curtis y otros. Con Dominic Cortese, acordeón; Jay Berliner, guitarra, mandolina; Narry Mitterhoff, mandolina; John Moses, clarinete; John Beal, contrabajo. RCA 68350. DDD. 66'15". Grabación: Nueva York, 1995. Productor: Karl Heireim, Ingeniero: Jay Newland, Distribuidor: BMG.

Sobre el papel, un disco de napolitanas cantado por Jerry Hadley, el tenor americano bien conocido (pero no tan bien admirado) por interpretaciones mozartianas sobre todo, podía parecer un disparate. Género aquel necesitado de precisión caracterización vocal (en colorido, desenvoltura, especial personalidad), que incluso algunos tenores, pese a sus orígenes mediterráneos, son incapaces de lograr, dada la personalidad del americano, la expectativa parecía conducir al fracaso. Pues, sorpresivamente, no ha sido el caso. Y la razón ha de hallarse en la inteligencia con que se ha planteado el registro. Todas las canciones, tomadas del repertorio más popular y trillado (*La cucubella, Core ngrato, Torna a Surriento, O sole mio, Maria Mari*, etc.), han

pasado por el filtro de un cuidadoso arreglo para voz y pequeña orquesta, con algún predominio del instrumento de mejor atmósfera para evocarlo, la mandolina. Así, ni a Hadley se le pide el *duetto* típico del tenor napolitano ni la disposición interpretativa consecuente. Los arreglos acercan estas tan hermosas páginas, que no pierden su original encanto melódico, a la comedia musical americana, territorio donde el tenor estadounidense brilla sin recitencias en la general adhesión. Disco quizás no destinado directamente a los foros operísticos, pero de enorme encanto y amable goce, máxime cuando Hadley sabe dar a cada canción un clima especial, festivo, melancólico, jactancioso, nostálgico o desafiado, según los casos.

F.F.

JOSE ITURBI. Pianista. Obras de Chopin, Liszt, Debussy, D. Scarlatti, Paradis, Navarro, Albéniz, Granados, Lazar y Falla. DANTE HPC030. ADD. 66'27". Grabaciones: 1933-1945. Productores: Jean-Louis Percot y Bruno Saint Germain. Distribuidor: Diverdi.

Esta selección confirmará en su opinión a quienes piensan que el pianista valenciano José Iturbi (1895-1980) rompió una trayectoria ejemplar desde el punto de vista artístico justo en el momento en que Hollywood lo convirtió en figura mundialmente popular (véase SCHERZO, nº 87). La diferencia entre las grabaciones procedentes de la década de los años treinta y las de los años cuarenta deja poco lugar a dudas. En las primeras nos encontramos con grandes éxitos de Chopin, Liszt, Debussy (*Claro de luna*) y Falla con una fuerte componente exhibicionista y trivializante, tocados para la galería. En las segundas, por encima del aplastante ruido de fondo, se percibe en cambio la extraordinaria sensibilidad de un maestro de la claridad articuladora, el *rubato* oportuno y la regulación dinámica. Sobre todo si se las compara con el *Claro de luna* de 1945, las dos *Arabesques* de Debussy, grabadas en 1941, constituyen una prueba contundente de esta tesis y, por su combinación de audibilidad y compromiso con el idiomatismo más genuinamente propio del compositor, los máximos atractivos del disco.

A.B.M.

GIDON KREMER. Violinista. Obras de Gubaidulina y Suslin. Diversos títulos de ambos compositores. Miembros de la *Kremerata Musica*. BIS CD-810. DDD. 78'24". Grabación: (en vivo) Festival Lockenhaus, 1995. Productor: Gidon Kremer. Ingenieros: Peter Laenger y Markus Heiland. Distribuidor: Diverdi.

Se antepone en la entrada al nombre de Viktor Suslin el de Sofia Gubaidulina, a pesar de que pertenece a aquél la primera obra de este CD. Ello es por razón de la procedencia del registro en su conjunto. Ya se dice en esa entrada que la grabación

tuvo lugar, en vivo, en el Festival de Lockenhaus de 1995. Pero es que, además, se tomó de uno de los conciertos organizados, dirigidos e interpretados por el gran violinista de Riga Gidon Kremer que respondía a la etiqueta de *Sofia Gubaidulina y su mundo*.

Etiqueta que viene a justificar por completo la selección, un poco heterogénea —por la doble autoría de las obras, por su carácter y hasta por la diversidad de las plantillas prescritas—, que conforma el disco. Heterogeneidad, por otro lado, a la que no puede negarse ni variado atractivo, ni interés musical propiamente dicho, más que suficiente en la mayoría de las piezas, ni todavía menos excelencias traductoras en todas ellas. Sólo por lo que hace Kremer en *Der Seiltänzer* —o sea, *La funámbula*— vale la pena escuchar esta producción discográfica de BIS.

L.H.

RICHARD LEECH. Tenor. *Arias de Tosca, L'elisir d'amore, Madame Butterfly, Rigoletto, Turandot, L'arlesiana, La bohème, Páginas de Tosti, de Curtis, di Capua, Leoncavallo.* Sinfónica de Londres. Director: John Fiore. TELARC 80432. DDD. 53'11". Grabación: Londres, 1995. Productor: James Mallinson. Ingeniero: Jack Renner.

En este primer recital que nos llega del tenor norteamericano (anteriormente intervino en un disco colectivo, cantando *La marselesa* con motivo del bicentenario de la Revolución Francesa) se reúnen varias interpretaciones operísticas, algunas de papeles ya conocidos en su voz, y otras tantas canciones napolitanas. Estas, oportunamente arregladas, permiten a Leech ofrecer de ellas hedonistas y atraídas versiones, donde la voz fluye a lo largo de sus animadas melodías con un perfecto cuidado del ligado, compacta homogeneidad de colores en los tres registros y una afinación de manual canoro. No intenta hacerse el napolitano, sino lograr de la página toda esa belleza de líneas que convienen, comunicantes, con la rotundidad y color de su instrumento, uno de los más ricos e importantes de la actualidad operística. Esta táctica es la misma que emplea cuando se enfrenta con el capítulo operístico: basar el mensaje en la belleza de la voz y en eficacia del canto. Todos los problemas técnicos están resueltos o, por lo menos, aparentemente superados. Los agudos son grandiosos (fue su arma de salida, recuérdense *Los bigonotes*) y la definición tímbrica de los personajes, certera, ya que la mayoría de los papeles elegidos pertenecen a tenores líricos (los de su cuerda) o a tenores más pesados en momentos de lirismo (Café de *Nessun dorma*). Así, tanto en Nemorino como en Cavaradossi y Rodolfo puccinianos, éste ya conocido por su versión completa con la Te Kanawa, así como el Duque verdiano (papel que ha grabado al completo, como se sabe, con la Vaduva), Leech ofrece lecturas musicales impecables, agradabilísimas, seductoras, calidas... Pero algo monótonas, si consideramos que las regulaciones escasean (donde más se

ectan en falta es en la *Furtiva lagrima*), pareciendo que el mismo rosero interpretativo es el denominador común para todos los fragmentos. Sin embargo, en el popular *Lamento de Federico de L'arlesiana* una perceptible fuerza interior, una tensión contenida, se siente correr a través de la lectura de la página (con sí bemol incluido), convirtiéndola en uno de los momentos más hermosos de un disco. Registro que, en el plano musical, tiene un enorme valor para descubrir y gozar esta personalidad vocal, que es, en realidad, el motivo de que se realice el documento sonoro. Fiore corrobora su experiencia acompañando voces, como ya lo había demostrado en el disco anterior con Chris Merritt. En resumen, un cantante sobresaliente y una artista, quizás, mejor que discreto, sóbrio.

F.F.

SABINE MEYER. Clarinete. *Una noche en la ópera.* Obras de Verdi, Mozart, Danzi, Weber y Rossini. Orquesta de la Ópera de Zurich. Director: Franz Welser-Möst. EMI 5 56137 2. DDD. 59'38". Grabación: Zurich, I y II/1996. Productor: Michael Stille. Ingeniero: Simon Rhodes.

La extraordinaria clarinetista Sabine Meyer ha querido liberarse de sus habituales cometidos y nos propone como saludable diversión este entretenimiento cuyo título parafrasea la delirantemente genial película de los hermanos Marx. En él, junto a rutilantes versiones de una fantasía sobre motivos de *Rigoletto* o el aria de Tamino de *La flauta mágica*, encontramos auténticas piezas de concierto como las variaciones compuestas por Franz Danzi sobre el dúo *Là ci darem la mano* de *Don Giovanni* o las escritas por Weber sobre un aria de su ópera *Silvana*. De este último, gran apasionado del instrumento, se incluye también una inspirada lectura de la plegaria de Agathe de *Der Freischütz*, donde la clarinetista alemana logra cantar con los matices y el sentimiento de la voz humana. Otro enamorado del clarinete era Rossini, y de él tenemos sus variaciones llenas de virtuosismo sobre *Una voce poco fa*, así como la única música no operística (es un decir) del recital: la brillantísima *Introducción, tema y variaciones en mi bemol*, que Sabine Meyer domina, al igual que el resto del programa, con una impresionante técnica, una enorme flexibilidad, una musicalidad a toda prueba y un hermosísimo sonido. La Orquesta de la Ópera de Zurich dirigida por Franz Welser-Möst la acompaña con acierto en una excursión que no alberga para ellos especiales dificultades. Un disco muy agradable de escuchar e impecablemente tocado y grabado.

R.B.I.

ANNE-SOPHIE MUTTER. Violín. Lambert Orkis, piano. *The Berlin Recital.* Brahms: *Scherzo en do menor. Danzas húngaras nº 2 y nº 5.* Mozart: *Sonata en mi menor K. 304.* Franck: *Sonata en la mayor.* Debussy: *Sonata en sol menor.*

LA NILSSON CANTA WAGNER

Anticipándose a los homenajes que Birgit Nilsson recibirá en 1998, cuando cumpla ochenta años de edad, Philips ha extraído de sus archivos sonoros y de los de su hermana Deutsche Grammophon varios ejemplos del arte de la última soprano dramática de que hay memoria. Es una lástima que la edición se haya limitado a dos discos, si bien generosos, pues así se ha prescindido de lo más interesante registrado en 1969 con Colin Davis (aún no era «sí»), las grandes arias de Ada (*Las bodas*) y de Adriano (*Rienzi*), documentos discutidos estilísticamente en su día pero sin comparación posible ayer y hoy con lo conocido. Hay también descuidos editoriales—no se incluye a Windgassen en la relación de cantantes concurrentes, es inexacta la duración de la escena final del *Ocaso*— y de «opinión», pues el firmante de las notas alemanas, Jürgen Kesting, parece ignorar la existencia de Astrid Varnay y se hace cierto lío al exponer las cualidades vocales y el temperamento verdaderos de la soprano, a pesar de que recoge este revelador pasaje de la entrevista que la Nilsson concedió a Imre Fabian (*Opernwelt*, Jahrbuch 1987): «Hoy hay que dar siempre mucha voz (...) Cantar «piano» o «pianissimo» se demanda menos, incluso por los directores. ¿Cuándo ha oído usted por última vez un «piano» de la orquesta en el *Anillo* o en *Electra*? (...) Para hacerse oír por encima de la orquesta, se tiene que cantar alto. Se canta con más volumen del que realmente se quisiera».

A nadie familiarizado con la voz de Birgit Nilsson voy a descubrirle ahora su timbre, extensión y volumen: su registro agudo—otra cosa sería hablar del medio y del grave—no lo ha tenido ninguna de las sopranos dramáticas que conocemos mediante el disco. Pero, a comienzos de los años sesenta, Wieland Wagner decía que él disponía de tres Isoldas: la deshechada y vengativa, esto es, Astrid Varnay; la devorada por el destino, Martha Modl; y la amorosa, Birgit Nilsson. «La amorosa», se extrañará el neófito. Pues sí, precisamente



esta selección de Philips es prueba de ello. Por supuesto, lo mejor de lo mejor lo ofrecen los dos fragmentos del *Tristán* bayreuthiano de 1966, especialmente la *Muerte de Amor*, que destaco aquí con mayúsculas para realzar su significado: que con un instrumento vocal tan pujante y acendrado pueda cantarse con tales fraseo y expresión—tan dulces, tan suaves, tan íntimos, es decir, tan «amorosos»—, parece un milagro siempre renovado; nadie, ni siquiera Kirsten Flagstad, ha cantado «pianissimo» con tanta perfección y trascendencia las cuatro notas finales, las del «supremo deleite». Mas en general todos los ejemplos aquí reunidos muestran antes la faceta «lírica» de la cantante que la «dramática», aunque esta última se exhiba cumplidamente en el final del dúo de *Parsifal* y en la «timolación» de *Brünnhilde*.

Por desgracia, los acompañamientos orquestales no están—exceptuando al eficaz Böhm de *Tristán*— a la altura de la cantante. Gerdes (*Tannhäuser*) era un notable ingeniero de sonido que coqueteó, sin éxito, con la dirección de orquesta; Davis resulta demasiado moroso en la *Balada de Senta* y no da el color crepuscular de entreteluces que requieren los *Wisendonklieder*; Segerstam es desigual en el *tempo* y la *dinámica* (*Parsifal*, *La Walkyria*) porque se ve obligado a no forzar las condiciones vocales de Helge Brilliott, muy alejadas de las requeridas, en particular para Siegmund; lo

peor, sin embargo, se alcanza con el final del *Sigfrido* de Bayreuth (1967), y no porque Windgassen sea la pálida sombra, si bien técnicamente admirable, de sí mismo, sino por la trivialidad de la dirección de Böhm, que incluso perjudica a la soprano: claro que esto lo escribo con la impresión aún fresca del *Sigfrido* de 1956, perteneciente a la prodigiosa edición del *Anillo* que Enrique Pérez Adrián comenta en este mismo número de SCHERZO.

La edición de *La Nilsson*—así rezan carátula y cuadernillo—cantando Wagner es interesante, con las reservas apuntadas, para quienes no supieran aquello de la «solda amorosa». Además, si antes advertí algunas carencias, ahora hay que alabar la reproducción de los textos en alemán e inglés y las ilustraciones, todas procedentes de producciones bayreuthianas de Wieland Wagner salvo la de la página 5, que pertenece al *Tristán* de su hermano Wolfgang (1957). La rareza es la dedicada al conjunto de walkyrias de 1954—compárese con lo que se ve bogaño— con la Nilsson como Gerhilde. La soprano se había presentado en Bayreuth en 1953, cantando en la *Nocturna* de Beethoven que dirigió Hindemith; el «ensayo» le valió la Elsa de 1954 (Jochum) y esta otra intervención menor en los dos ciclos de la *Tetralogía* (Keilberth).

A.F.M.

BIRGIT NILSSON, Soprano, Wagner: Fragmentos de *La Walkyria*, *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Parsifal*, *Sigfrido*, *El ocaso de los dioses* y *Tristán e Isolda*, *Wisendonklieder* (org. F. Mottl), C. Ludwig, N. Bailey, H. Brilliott, W. Windgassen, J. Greindl, T. Adam. Orquestas Sinfónica de Londres, de la Ópera Alemana de Berlín, del Covent Garden y del Festival de Bayreuth. Coro John Alldis. Directores: Colin Davis, Otto Gerdes, Leif Segerstam, Karl Böhm. 2 CD PHILIPS 454312-2. ADD. 146'58". Grabaciones: 1966 a 1974.

Beau Sott, DEUTSCHE GRAMMOPHON 445 826-2. DDD. «D. 76'20". Grabación: (en concierto), Berlín, IX/1995. Productor: Christopher Alder. Ingenieros: Günter Hermanns y Reinhild Schmidt.

En cuanto a entrega total de la intérprete a la música, un recital de Anne-Sophie Mutter se diferencia poco de un registro de estudio. Es quizá en las libertades expresivas propias del momento donde puede advertirse la cercanía de un oyente que tiene la gratificante sensación de encontrarse ante una artista de enorme categoría, de extraordinaria técnica y de poco común inteligencia. Difícilmente puede hallarse un modo más trágico de abordar la *Sonata en mi menor* de Mozart, verdadero reflejo de un *Sturm und Drang* que aquí me atrevería a decir que alcanza tintes expresionistas. ¿Fuera de estilo? En absoluto, más bien dentro y bien dentro de la ambivalencia de

una música jamás unívoca. En Debussy, como debe ser, el discurso se interioriza hasta el adelgazamiento total de una pieza cuya animación—biografía en la mano—es la máscara del dolor. En César Franck el equilibrio es el pretexto para una lectura en la que la forma no oculta ni la emoción ni esa sensualidad que, con el paso del tiempo, muestra a su oyente una creación a la que siempre se le ha asociado con el rigor. El Scherzo brahmiano de la *Sonata FAF* es, más que cristalino, de acero, y las propinas—un poquito decepcionantes, por manidas, las *Danzas búlgaras*, aunque sea en la versión para violín y piano de Klengel y Joachim, mucho menos oídas, precioso el Debussy en arreglo de Heifetz—corresponden a la gran calidad del resto del recital. Lambert Orkis es mucho más que un acompañante de rutina y colabora con afán a los magníficos resultados de un disco que vuelve a mostrarnos a uno de

los mayores talentos violinísticos de nuestro tiempo.

L.S.

JESSYE NORMAN, Soprano. *In the Spirit* (Música sacra de Navidad). Coros. Orchestra of St. Luke's. Director: David Robertson. PHILIPS 454 985-2. DDD. 50'36". Grabación: Nueva York, VI y VII/1996. Productora: Martha de Francisco. Ingeniero: Onno Scholtze.

La llegada de las Navidades suele animar a las casas discográficas a la publicación de numerosos productos relacionados temáticamente con estas fiestas. En su tercer registro de este tipo, Jessye Norman ha propuesto un variado programa de música sacra navideña que recoge materiales por lo general no excesivamente trillados en

buena parte procedentes de Gran Bretaña, Francia y Alemania entre los siglos XV y XIX, en sugestivos arreglos de Bruce Saylor, que combinan en acertada mezcla la tradición europea con la música americana, con un cierto toque a lo Leonard Bernstein. La soprano de Georgia (con un timbre que, a sus más de cincuenta años, aparece sorprendentemente claro y terso), se muestra muy discreta y musical, nada ostentosa, y despliega maravillosos detalles de artista (como en el interiorizado *Es ist ein Ros entsprungen*). Excelentes los maridos coros y flexible la orquesta al mando del joven y prometedor David Robertson. El sonido es, lógicamente, espectacular.

R.B.I.

SAMUEL RAMEY. Bajo. *Every time we say goodbye*. Canciones de Samuel Barber, Stephen Foster, Charles Griffes, George Gershwin, Paul Bowles y Cole Porter. Samuel Ramey, bajo; Warren Jones, piano. SONY SK 68339. DDD. 71'22". Grabación: (en vivo) París, III/1996. Productor: David Mottley. Ingeniero: Marcus Herzog.

Recital parisiense del inigualable Samuel Ramey, bajo americano que ha debido de cantar todos los personajes diabólicos, este CD contiene canciones estadounidenses casi siempre poco conocidas que, aunque no en todos los casos sea estricta música culta, está interpretada como tal. Tres canciones de Stephen Foster, contemporáneo de Melville en una época en que Estados Unidos no estaba musicalmente; cuatro de Griffes, menor que Ives pero mucho menos atrevido; cuatro de nuestro buen amigo y conocido Samuel Barber; cinco de su estricto contemporáneo y sobreviviente Paul Bowles, que fue compositor antes que autor de novelas como *Déjala que caiga*, cuatro con textos de su amigo Tennessee Williams (el ciclo *Blue Mountains Ballads*, que visitó a menudo a Jane y a Paul en Tinger. Choca tal vez escuchar ese Gershwin y, sobre todo, ese Cole Porter, con la propuesta ennoblecida de Ramey, pero eso o lo aceptamos o lo rechazamos de plano. Por mi parte, creo que hay que aceptarlo. El conjunto es una velada deliciosa. Faltaría, tal vez (puestos a pedir), algo de Ives, que Ramey canta muy bien, como saben quienes oyeron aquel recital suyo en la Zarzuela hace unos cinco o seis años. Quién sabe si ese Ives no está a punto de llegarnos.

S.M.R.

VARIOS

CANTO MEDITERRANEO. Obras de Sanz, Encina, Ortíz y otros. Guillemette Laurens, mezzo. Capriccio Stravagante. Director y clave: Skip Sempé. ALVIDIS ASTREE E 8548. DDD. 63'40". Grabación: 1996. Productor e ingeniero: Jean-Marc Laisné.

VON OTTER A LA FRANCESA



Cada nuevo registro de Anne Sofie von Otter constituye todo un acontecimiento discográfico. Después de sus últimos recitales centrados en Schumann, Haydn/Mozart y la canción sueca (justamente ponderados ya en su momento desde estas mismas páginas), nos llega ahora este recital de canciones francesas, que prueba su dominio de la *melodie* en un programa poco convencional de piezas en las que al habitual acompañamiento pianístico se unen otros instrumentos. Podemos disfrutar de la sensualidad de su timbre en los *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* de Ravel

y los *Quatre poèmes hindous* de Delage, de su patetismo en la *Chanson triste* de Chausson, de su rigor en *La bonne chanson* de Fauré. Además tenemos acceso a dos atractivas novedades como los *Trois chants de Noël* de Frank Martin y *Une flûte invisible* de Saint-Saëns. Lo menos logrado del disco es la graciosa *Rapsodie nègre* de Poulenc, donde falta cierta picardía (está claro que éste no es su mundo, como ya probó en las canciones de Weill). Los solistas instrumentales, desde su pianista titular, Bengt Forsberg, hasta los demás músicos suecos, se contagian del buen hacer de la cantante, y el sonido es magnífico.

R.B.I.

ANNE SOFIE VON OTTER. Mezzo-soprano. *La bonne chanson*. Canciones de cámara francesas de Ravel, Chausson, Martin, Delage, Saint-Saëns, Poulenc y Fauré. Bengt Forsberg, piano. Diversos solistas instrumentales. DEUTSCHE GRAMMOPHON 447 752-2. DDD. 69'02". Grabación: Estocolmo, XI/1994. Productor: Karl-August Naegler. Ingeniero: Andrew Wedman.

Capriccio Stravagante es el nombre de un conjunto de músicos de diferentes nacionalidades especializados en el repertorio del Renacimiento y Siglo de Oro de la composición musical europea. Con este CD inciden directamente en el siglo XVI pero adentrándose en las florecientes aguas mediterráneas. Se trata de un recorrido por el canto mediterráneo, en un muy amplio sentido, desde Juan del Erizma hasta Frescobaldi y Lambardi, pasando por Philips, Arcadelt, Azzaiolo, Ortíz, Marini, Vecchi y otros más amén de los anónimos. Fiel al principio de que es casi imposible interpretar correctamente la música del siglo XVI sin un profundo conocimiento de lo que se hacía en épocas anteriores tanto en formas como en instrumentación, técnicas, etc. hacen una traducción preciosa, quizás excesivamente dulcificada en algunos momentos o piezas, como la *Sonata terza* de Biagio Marini, pero siempre bien ajustada de una serie de pequeñas joyas del hacer musical en el mundo mediterráneo del siglo XVI, en un gusto por el canto fijado en un lenguaje expresivo sobre textos de indudable valor poético en la corte de los Médicis con el canto declamado, resto de las formas de un desaparecido espectáculo escénico que a su vez hunde sus raíces, más lejanas todavía, en el teatro-ceremonia griego de los grandes trágicos de la antigüedad. Todas las circunstancias en contra que esta forma de expresión poético-musical, especialmente por parte del poder religioso, tuvo que afrontar no pudieron impedir que antes o después renaciera como ave Fénix de sus reliquias. Las versiones de estos cantos y músicas instrumentales es merecedora de la mayor atención. Guille-

mette Laurens, salvo en la dicción de algunas canciones, canta con un gusto exquisito y adaptándose perfectamente a las peculiaridades de forma y estilo, con una voz redonda y cálida plena de armónicos. Skip Sempé dirige desde el clave con auténtica convicción un repertorio que encierra riesgos ante las múltiples e importantes grabaciones de este tipo de músicas realizadas en los últimos años. Aun así salen airoso de la prueba y demuestran conocer el Mediterráneo en el que navegan. Los elogios pueden aplicarse igualmente a la técnica de grabación. Como va ocurriendo cada vez más en los discos de este sello, los textos y comentarios aparecen en castellano.

F.G.-R.

EL CLASICISMO EN CATALUÑA. B. Bertrán: *Sinfonía en mi bemol* (1798). A. Viola: *Concierto para fagot* (1791). Música Acterna Bratislava. J. Borrás, fagot. Director: P. Zajček. DISCANT CD-E 1005. DDD. 52'39". Grabación: Barcelona, XI/1995. Ingeniero: P. Casulleras. Distribuidor: Harmonía Mundi.

Continúa esta entrega la antología de música catalana que con desigual fortuna está produciendo el sello Discant. En este caso, se trata de una grabación dedicada al «clasicismo en Cataluña», que agrupa una sinfonía de un oscuro *Kleinmeister* de la catedral de Gerona junto a un interesante concierto para fagot del maestro del monasterio de Montserrat Anselm Viola.

La sinfonía de Bertrán, datada en 1798, es un claro documento de la recepción

provinciana de los estilemas y maneras de lo que se venía haciendo en la música sinfónica europea unos veinte años antes. La comparación con Haydn sugerida en las notas que acompañan la grabación no deja de ser cruel con una obra que la cuidada interpretación de Música Aeterna no puede redimir de su carácter tóxico y limitado. Por el contrario, el concierto de Anselm Viola, del año 1791, es un producto artesanalmente correcto e interesante dentro del ámbito de la literatura escrita para el fagot. La grabación cuenta en este caso con un solista de lujo como Josep Borrás, que toca con dominio y cariño esta página. La toma de sonido en directo responde a la calidad a la que nos tiene acostumbrados Pere Casulleras. De interés limitado.

J.J.C.

CONCIERTOS DE NAVIDAD. Obras de J.S. Bach, Charpentier, Corelli, Haendel, Manfredini y otros maestros del Barroco. Orquesta Inglesa de Cámara. Director: Simon Preston. 2 CD NOVALIS 150 133-2. DDD. 45'46" y 42'07". Grabación: 1996. Productor: Mark Brown. Ingeniero: Antony Howell. Distribuidor: San Pablo.

Si desde la Edad Media hasta bien entrado el siglo XVIII el calendario viene marcado por referencias claramente religiosas, el calendario litúrgico, y éste dio lugar a todo un mundo de enorme riqueza creativa en todos los campos de las artes y la expresión plástica y poética, hoy, alejados de esos mismos condicionamientos mítico-religiosos, aunque no de otros de diferente signo. Así, ante las referencias, cada vez más lejanas de su original sentido profundo y de la comprensión del tiempo litúrgico de la religión cristiana, nuestro mundo resucita las formas, las más de las veces descontextualizadas, con unos fines que nada tienen que ver con las motivaciones primeras. Entre estos, el económico ocupa uno de los primeros puestos; así, ahora aparecen grabaciones múltiples que hacen referencia a la Navidad, como cercana la Semana Santa, suelen hacerlo las de ese ambiente religioso. El problema radica precisamente en el alejamiento de la motivación original de estas obras musicales que dificulta considerablemente su íntima comprensión, y más aún cuando solamente se estudia y busca la literalidad de la forma de la época dejando de lado la secuencia histórica precedente. En dos CDs una vez más la English Chamber Orchestra, esta vez con Simon Preston al frente, nos ofrece un extenso repertorio de obras de los siglos XVII y XVIII de compositores italianos y alemanes como corresponde a la tradición de la celebración de la Navidad al fin de la Edad Media en la lengua oficial, el latín, y las vernáculos, en este caso el alemán, aunque las partituras seleccionadas no incluyan textos cantados sino sólo piezas orquestales, algunas entresacadas, de J.S. Bach y Händel, de cantatas y oratorios. Desde luego lo más interesante viene de la mano de los compositores menos conocidos como Johann Melchior Molter, Vejvanský o Gregor Werner, predecesor de

Haydn en la capilla del príncipe Esterházy, al que pertenece una de las piezas más bellas de esta grabación, la pastoral para órgano y cuerdas en sol mayor. Toda la grabación posee el tono de lo que se nota que quiere hacerse bien aunque estén ausentes matices y profundidad en los diferentes estilos. Competidores importantes en alguna de las obras, el Giardino Armonico para el *Concierto grosso* de Corelli *op. 6, n.º 8* y el *Concierto de Navidad op. 8, n.º 6* de Torelli, o Christie con Les Arts Florissants para Navidad para instrumentos. De las obras de Bach o Händel se hace innecesaria la comparación dada la cantidad de referencias existentes.

F.G.-R.

CREDO. Obras corales de Tolstikov, Burmagin, Christov, Nikolaev-Strumski, Sakhnovski, Arkhangelski, Chesnokov, Kosolapov. Dimitri Hvo-rostovski, barítono. Coro de Cámara de San Petersburgo. Director: Nikolai Korniev. PHILIPS 446 089-2. DDD. Grabación: San Petersburgo, VIII/1994. Productora: Anna Barry. Ingenieros: Otto Scholtze, Jean-Marie Geijsen.

Este disco nos da pie para escuchar una buena selección de páginas corales debidas a siete compositores rusos y uno búlgaro (Christov), que nos muestran la evolución que el género llegó a sufrir en Rusia entre 1850 y 1950. En ese periodo la tradicional escritura bizantina, sobria y monofónica, había llegado a combinar casi naturalmente —tras los cambios habidos durante el reinado de Pedro el Grande (1682-1725)— con las influencias occidentales. Se desarrolló un largo proceso de adaptación, prácticamente culminado en la segunda mitad del XIX, en el que desempeñaron un gran papel la Capilla Imperial de San Petersburgo, fuertemente anclada en la tradición italo-germana, y el Instituto Sinodal de Moscú, con el que varios de los autores recogidos en la grabación tuvieron que ver. Escuchamos piezas muy variadas, homofónicas y polifónicas, algunas provistas de un rico contrapunto y todas ellas cargadas de esta singular religiosidad eslava. Es impresionante el empleo de los bajos profundos en alguna de ellas, como en ese monumental coro litúrgico *Nosotros os cantamos*. Sorprenden no poco las soluciones armónicas de piezas como el *Padre nuestro* de Sakhnovski, de una espacialidad extraordinaria. Interpretación espléndida y elocuente, plena de vigor y sabor local, del Coro de Cámara de San Petersburgo y de Hvo-rostovski, que se incorpora como solista en algunas de las páginas. Su voz brilla, timbrada y cálida, y empasta a la perfección.

A.R.

EN ATTENDANT. El arte de la cita en la Italia de los Visconti, 1380-1410. Ensemble Mala Punica. ARCAÑA A 23. DDD. Grabación: Iglesia de Badia Agnano (Arezzo), VI/1995. Ingenieros: C. Gilart y K. L. Neumann. Distribuidor: Di-verdi.

Recoge esta cuidada producción del sello Arcana una serie de virelais y baladas del Trecento italiano con el nexo común de la cita musical, entendida en el sentido moderno como diálogo intertextual en el ambiente cerrado y altamente sofisticado de los compositores italianos adscritos al *Ars subtilior*. Músicas extremadamente complejas que acercan el Medioevo sorprendentemente a muchos de los dilemas y contradicciones de la composición contemporánea.

Es más que dudoso que el oyente medio pueda o quiera entrar en las sutiles hipótesis que expone Pedro Menéndez en sus extensas y eruditas notas, que sobrepasan en demasía lo esperable de un texto introductorio sin poder cumplir, como es lógico, los requisitos mínimos de una exposición científica. Es ésta, efectivamente, una música de lectores e iniciados que se dirige probablemente más a profesionales de la música que a un público más amplio. Teniendo esto en cuenta, la tendencia en convertir los folletos que acompañan las grabaciones en pequeños tratados de erudición —a costa, entre otras cosas, de los sufridos ojos del lector— es, quizás, un síntoma de la propia ambigüedad de grabaciones como la que nos ocupa.

Sin embargo, no quisiera, en absoluto, dar una impresión negativa de esta grabación que a través de un exquisito sonido y de la musicalidad de los componentes del conjunto Mala Punica nos ofrecen un bocado musical tan exquisitamente amanerado como esotérico. Para oídos curiosos, refinados y sutiles.

J.J.C.

GENTIL MADONNA. London Pro Musica. Director: B. Thomas. CARLTON 30365 00082. DDD. 60'19". Grabación: New Southgate (Inglaterra), III/1993. Ingeniero: A. Howell.

Nada más alejado del contenido de este disco que la ilustración de su portada, una virgen con el niño sacada del *Libro de horas del duque de Berry*; pues, en efecto, su programa se cinea todo él al repertorio profano italiano del siglo XVI. Afortunadamente, la confusión queda reducida sólo a este error de diseño gráfico. Ofrece este registro un muy atractivo paseo por el repertorio de canciones de sabor popular (principalmente *vitarello*), danzas y diversas piezas instrumentales realizadas sobre bajos *standard* como el *passamezzo* o *La Gamba*. London Pro Musica agnupa a excelentes cantantes e instrumentistas anglosajones especializados en estos repertorios que, como sucede a menudo en el mundo de la música antigua, el oyente conoce también de otras agrupaciones y grabaciones, como son, por ejemplo, el bajo Richard Wistreich o el laudista Christopher Wilson. Como es de esperar, el nivel técnico de las interpretaciones es alto y la selección de piezas (Patavino, Azzaiolo, Piccolini junto al necesario, y aquí inevitable, Diego Ortiz) atractiva y variada. Sin desmerecer las interpretaciones vocales, lo más interesante del disco son para mí las piezas instrumentales interpretadas con tres laúdes, una combinación tímbricamente muy

Varios

atrayera (que explica la popularidad de estos arreglos en la propia época), y las danzas interpretadas por un conjunto de cometa, chirimías y sacabuches, donde nos ofrecen algunas soluciones imaginativas e interesantes a los problemas de instrumentación e interpretación que estos repertorios plantean.

J.J.C.

LÜNEBURG 1647. Concierdos sagrados. Obras de Ghizzolo, Weber, Werner, Merula y Monteverdi. Mona Spägle, soprano; Werner Buchin, contratenor; Albrecht Pöhl, bajo. Ensemble Lanterly. MDG Scene 605 0647-2, DDD, 59'02". Grabación: 1995. Productor: Werner Dabringhaus. Ingeniero: Holger Schlegel. Distribuidor: Antar.

El título de este disco hace referencia al manuscrito de Matthias Weckmann (1616) que se conserva en la biblioteca municipal de Lüneburg. Desde su escritura en 1647 hasta 1903 permaneció ignorada su importancia para la historia de la música. Todavía tuvo que pasar el horror de la Segunda Guerra mundial con la conservación milagrosa de este manuscrito después del incendio de 1959, para que en 1995 el conjunto Ensemble Lanterly, bajo la dirección de Folker Uhlde, y por expreso deseo de la biblioteca de Lüneburg, se lanzara a la grabación y publicación de los manuscritos musicales recogidos en dicho manuscrito. La importancia de esas partituras era evidente. Dada la dificultad de difusión de la música vanguardista de los compositores italianos del XVII en Alemania, se hacía necesaria una copia y recopilación de obras no muy difíciles de compositores como Monteverdi, Merula, Valentini y otros. Para que la recopilación fuera más completa se incluyeron obras de compositores alemanes, Werner, Schütz, Stadlmaier, etc. que de alguna manera seguían las normas compositivas y técnicas de los maestros italianos. El trabajo de Weckmann tuvo tal éxito que se lanzó a la transcripción de otras composiciones de gran envergadura como *La setta morale e spirituale* de Monteverdi entre otras. De esta recopilación el presente disco muestra una antología que pone en evidencia la confrontación de la música italiana y los compositores alemanes, gracias, pues, a esta antología podemos conocer algunos conciertos de Monteverdi. El Ensemble Lanterly está especializado en la música del Siglo XVII y hace una muy buena interpretación de estas músicas de carácter religioso entre las que destaca especialmente el *Pianto de la Madonna* del compositor, maestro de capilla de la Catedral de San Marcos de Venecia, Claudio Monteverdi.

F.G.-R.

THE MANTIS AND THE MOON. John Williams y Timothy Kain, guitarras. Dúos para guitarras de diversos autores. SONY SK62007, DDD, 67'06". Grabación: Londres, VIII/1995. Productor: Steven E. Paul. Ingeniero: Mike Ross-Trevor.

Dividida en bloques por países, esta grabación recoge piezas originales y adaptaciones para dos guitarras de trece compositores. La mayoría de estas adaptaciones, algunas realizadas por el propio John Williams, pertenecen a las obras de compositores españoles. Entre ellas figuran la Danza de *La vida breve* de Falla, Intermezzo de *Gojescas* y la *Danza española nº 6*, quizás la mejor de todas ellas, de Granados, y la *Sonata R. 84* de Soler. Pero lo más interesante entre tanta variedad hay que buscarlo en el capítulo australiano, sobre todo en Philip Houghton, cuya obra *Two duets* contiene el título del disco. Irlanda está representada por Turlough O'Carolan, cuyas composiciones están inspiradas por la tradición de los grandes bardos celtas. Menos interesantes resultan las obras americanas de Brower, Madlem, Verdery, Hand y Bellinati, que oscilan entre la mera espectacularidad técnica y la nadería. Por último, Takemitsu y Shostakovich aportan una nota de buen gusto al recital con sendas obras extraídas de partituras para cine, *Bad Boy* y *El tibano*, respectivamente.

Los dos guitarristas, que iniciaron su colaboración artística en 1992, forman un dúo compenetrado y sólido. Sin afán exhibicionista o de protagonismo, se toman muy en serio la música que interpretan y tratan de dignificar, con su excelente técnica y capacidad, obras discutibles. No obstante, es de agradecer que en lugar de revisar por enésima vez los tópicos, se arriesguen con algunos compositores contemporáneos desconocidos.

C.V.N.

MISTERIOS DEL CANTO BIZANTINO. Antología de composiciones litúrgicas griegas y rumanas. Coro Kontakion. Director: Mihail Diaconescu. PHILIPS 454 057-2, DDD, 63'03". Grabación: VIII/1995. Productor: Stan Taal. Ingeniero: Pieter Boer.

Grabado en el Santuario de la Bien Aparecida de Ampuero (Cantabria), este disco nos pone en contacto con la tradición musical de la Iglesia Cristiana de Oriente tal como ha sido mantenida por los fieles y enriquecida por los compositores rumanos. Textos y comentarios se presentan nada menos que en seis idiomas, incluido el español. Junto a fragmentos medievales, encontramos aportaciones de los siglos XVIII-XX. Apegado a la monofonía a pesar del moderno empleo del *ison* o bordón en que se desintegra pero no abandona el unísono, se trata de un canto de evolución prácticamente restringido a la progresiva complicación de los melismas y ornamentaciones. Lo que desde una mentalidad occidental se puede apreciar resulta bastante impresionante. El tono del coro mixto es bello y compacto, donde la alta reverberación diríase que buscada como necesaria para producir los efectos deseados no impide la claridad de la articulación y la consiguiente inteligibilidad de los textos griegos cantados o recitados. La oportunidad de adentrarse en un mundo exótico ofrece grandes posibilidades de satisfacción.

A.B.M.

MOTETUS. Música en el tiempo de Notre-Dame de Paris. D. Visse, E. Mentzel, E. Brownless y Colin Mason, voces. Clemencic Consort. Director: R. Clemencic. STRADIVARIUS STR 33398, DDD, 54'55". Grabación: Viena, II/1992. Ingeniero: T. Benkő. Distribuidor: Diverdi.

El motete del siglo XIII es el contenido monográfico de este disco, que ofrece una amplia selección de piezas a dos, tres y cuatro partes. Una de las peculiaridades más llamativas de este género —la politextualidad; distintos textos, incluso combinando el latín con el francés, recitados simultáneamente— constituye el principio que agrupa las distintas piezas: motetes con doble texto y motetes con triple texto constituyen así el meollo de las piezas seleccionadas por Clemencic. Todas las piezas sacras son interpretadas vocalmente y las intervenciones del grupo instrumental se ciñen a la interpretación integralmente instrumental de algunos motetes y a la interpretación del tenor (el bajo estructural para entendernos) de los motetes con texto profano en francés. Este acercamiento flexible a lo instrumental, que otrora se discutiese en términos excluyentes, me parece uno de los atractivos del disco, que adopta también la excelente idea de ofrecer ocasionalmente la misma pieza sucesivamente a dos y tres voces, facilitando así al oyente la escucha de esta música constructiva y conceptualmente tan compleja.

La grabación plantea en algunos casos la relación con el marco litúrgico original de estas piezas, al ofrecer, por ejemplo, el *Alleluia Pascha nostrum* con su cláusula polifónica a dos voces integrada en el canto llano (tal y como quizás sonase a finales del siglo XII en el coro de la catedral de París) y a continuación el motete resultado del tropo textual de esa misma cláusula o, cerrando la grabación de forma análoga, el *Alleluia Christus resurgens* con su célebre cláusula *mois*, junto a su motete. Quizás en el futuro, las grabaciones de esta música debieran explorar más este también aquí prometedor camino de la reconstrucción contextual, teniendo en cuenta que por ahí podrían confluir los intereses de la interpretación e investigación con los de la recepción contemporánea de un comprador de discos que, no lo olvidemos, se ve frecuentemente desbordado por una oferta musical descontextualizada que no tiene en cuenta la sustancial diferencia entre el presente y el pasado y sus consecuencias para el concierto y la grabación digital. La toma de sonido realizada en estudio es nítida aunque algo seca e impersonal; la interpretación es musical y cuidada; en definitiva, un trabajo a tener en cuenta por todo interesado en el repertorio polifónico medieval.

J.J.C.

MUSICA DE LOS MONASTERIOS DE AQUITANIA (SIGLO XII). Sequentia. Directores: Benjamin Bagby y Barbara Thornton. BMG 05472 77370-2, DDD, 73'48". Grabación: II/1996. Productor: Jon Aaron. Ingeniero: John Newton.

Durante el siglo XII Aquitania, capital Limoges, es la parte menos franca y más romana de toda la antigua Galla. Tal vez en ninguna otra parte de Europa como allí la Edad Media pasa como mero paréntesis cultural durante el que se sigue cultivando, aunque bajo otros parámetros estilísticos, el gusto por el placer espiritual como fin en sí mismo. El experimentado grupo *Sequentia*, tras su incursión en el mundo de los trovadores de esa región y época, vuelve ahora los pasos hacia la otra gran fuente poético-musical de esa región y esa época: los monasterios. No se piense en un cambio hacia un arte austero. Todo lo contrario: la celebración religiosa que estas músicas desvelan es tan gozosa como la de las danzas rurales y tan sensual como las baladas al pie del torreón. La realización es notable tanto desde el punto de vista del canto (ocho voces masculinas y ocho femeninas) como del timbre de los instrumentos (arpa, zanfoña y violines medievales). Los sonidos que invaden la sala de audición, servidos en condiciones técnicas de amplitud y profundidad muy considerables, transmiten al oyente una peculiar mezcla de unción y alegría de vivir que cambia el humor más sombrío. Y quien lea francés, inglés o alemán, también encontrará más que suficientemente cubierta la parte erudita del mensaje.

A.B.M.

MUSICA BARROCA EN LA REAL AUDIENCIA DE CHARCAS, Ensemble Elyma. Ensemble Luis Berger. Capilla Cisplatina. Coro Juvenil de la Fundación Pro Arte de Córdoba (Argentina). Director: Gabriel Garrido. K617064. DDD. 59'15".

La grabación que nos ocupa forma parte del amplio plan de grabaciones a cargo del grupo Elyma y de Gabriel Garrido titulado *Les chemins du Baroque*, que produce desde hace algún tiempo la casa francesa K617. Las distintas entregas se caracterizan por su cuidado diseño gráfico y la ambición enciclopédica de ofrecer un interesante panorama de la cultura musical colonial de la América hispana de la mano del musicólogo argentino Bernardo Illari. Esta última entrega de la serie recoge repertorio dieciochesco conservado en Bolivia de autores como Roque Ceruti, Blas Tardío y Guzmán y Roque Jacinto Chavarría. La impresión que produce la audición no deja de ser ambigua: a pesar del indudable interés que tienen proyectos como el que comentamos al plantear resueltamente una ampliación no sólo geográfica sino intelectual del concepto de Baroco musical, las piezas seleccionadas no dejan de suscitar una cierta sensación de monotonía y rutina, producto, quizás, tanto de la propia producción del disco como de las posibilidades de los archivos bolivianos. No ayuda a la apreciación del repertorio el sonido, que abusa de un cierto *flojo* que emborrona las tonas, ni tampoco los distintos solistas vocales, de variada calidad pero común ininteligibilidad del texto. Al escuchar este trabajo, parece lejano el mítico año de 1992 que viera nacer un disco tan prometedor y estimulante como el titulado *Il secolo d'oro nel nuovo mondo* del propio grupo Elyma (SY 91505). Resulta imperdo-

nable que pese al lujo gráfico de la presentación se haya prescindido de la publicación de los textos de las distintas piezas.

J.J.C.

MUSICA EN TIEMPOS DE GOYA. Obras anónimas y de Castell, Esteve, Guerrero, Laserna, Courcelle, Scarlatti y Conforto. Marta Almajano, soprano. La Real Cámara. Director: Emilio Moreno. GLOSSA GCD 920303. DDD. 52'06". Grabación: Cuenca, VI/1996. Productores: Emilio Moreno y Carlos Céster. Ingeniero: Carlos Céster. Distribuidor: Diverdi.

Fuera de la cuestión —muy debatible— de si las músicas coetáneas ilustran, o incluso si tienen algún tipo de relación, con la obra de un artista plástico, lo importante de este disco es que saca a la luz piezas olvidadas. Muchas se guardan en la Biblioteca Histórica de Madrid y otras están en manuscrito en poder del propio Moreno que ha procedido en ambos casos a las necesarias ediciones prácticas. Aunque la muestra se acerca a las músicas instrumental (*Sinfonia en la menor* de Scarlatti) y religiosa (*Lamentación* de Courcelle), el cuerpo central se lo lleva la música para la escena, tonadillas y coplas para comedias. Hay, desde luego, un predominio claro de lo ligero, que en el caso de lo popular, las «coplas castizas», adquiere tintes surrealistas en cuanto al texto. Las interpretaciones están probablemente más acertadas en estas obras populares y graciosas, con sus ingenuidades y dobles sentidos, que en el cartón piedra de *Agraviado Arianaide* de Esteve o *Il barbero m'affretta* de Conforto, aunque Almajano es cantante que sabe exponer los recitativos y también las coplas o arias por disparatadas que sean las palabras contenidas.

E.M.M.

QUATTUOR AT MAGISTRUM. Obras de Jaime Botella, Javier Santacreu, Carmen Verdú, José del Valle y Javier Barrios. Florilegium String Quartet. EMEC E-012. DDD. 73'27". Grabación: Estudios S.M.E.I. de Bucarest. Productor: Liviu Denceanu. Ingeniero: Calin Ioachimescu.

Este disco es un homenaje a Javier Darias, en su quincuagésimo cumpleaños, de compositores de la Escuela de Alcoi. Pero no sólo de ellos. El cuarteto de cuerda Florilegium, fundado en 1985 en Bucarest, asimismo le dedica a Darias esta grabación, la cual no hubiera nacido sin su magisterio.

En ella se recogen sendos títulos de cuarteto de los más representativos alumnos del homenajeado, y se les *arropa* con otros dos —*Relato de Indus* y *Miniatura*— del propio maestro. Pero no se crea que sólo se trata aquí de entrañables felicitaciones y de rendidos agradecimientos. Los oferentes han dado lo mejor de sí mismos en las obras que han escrito especialmente para la efeméride y el grupo que las interpreta no se ha limitado, ni mucho menos, a cubrir el expediente. Por otra parte, el trabajo de los Estudios S.M.E.I. no desmerece en nada de los excelentes que ya había dedicado en otras oportunidades a

este interesante plantel alcoyano.

L.H.

REX PACIFICUS. La Epifanía, Cristo Rey. Coro de monjas benedictinas de la Abadía de Nuestra Señora de Argentina. Directora: Denise Lebon. JADE 33327-2. DDD. 65'57". Grabación: VI/1995. Ingeniero: Igor Kirkwood.

GAUDE ET LAETARE. Gozos litúrgicos. Coro de monjas benedictinas de la Abadía de Nuestra Señora de Triors. Directora: Denise Lebon. JADE 33326-2. DDD. 72'35". Grabación: VIII/1996. Ingeniero: Igor Kirkwood.

CORO DE LOS MONJES BENEDICTINOS DEL MONASTERIO DE SILOS: *Natividad en Silos*, JADE 38122-2. ADD. 54'11". Grabación: 1958. Ingenieros: Jim Kashihsian y José Egea. Distribuidor: BMG.

No sería fácil exagerar la deuda que los interesados por el canto gregoriano, sean aficionados o estudiosos, tienen contraída con Jade. La labor de este sello discográfico parece orientada en dos vertientes: por un lado, el recidaje en CD de grabaciones históricas; por otro, la grabación *ex novo* del repertorio en las mejores condiciones técnicas actualmente posibles.

Al primer grupo pertenece el disco de los monjes de Silos, que continúa la magnífica serie dirigida por Alejandro Missó de registros realizados entre los años cincuenta y sesenta para consumo interno de las comunidades benedictinas y de cuya aparición SCHERZO se ha ido haciendo puntualmente eco: *El alma del gregoriano* (nº 98), *Ave María* (nº 102) y *Pascua en Silos* (nº 105). Una vez más, lo que sobre todo nos admira de esta cuarta entrega es la inefable sensación de autenticidad, de compromiso no sólo artístico sino personal, que desprende.

Por paradójico que pueda sonar, el flanco débil de los monjes y monjas franceses estriba precisamente en su apariencia de mayor *profesionalidad* por lo que como consecuencia tiene de falta de espontaneidad en una música para cuyo disfrute este efecto es absolutamente imprescindible.

Otro de los aspectos por lo que los discos de Jade son tan estimables es el interés que en sí mismas tienen las carpetillas. Las de estos tres discos incluyen no sólo los textos, sino las partituras de los fragmentos cantados y comentarios, destacables a partes iguales por su pertinencia y concisión, sobre cada uno de ellos. En el caso del de las monjas de la abadía de Argentina, se llega al extremo de presentar los contextos textual y musical, así como indicaciones normativas acerca de la interpretación. Y todo con su correspondiente traducción, entre otros, al español. De este modo sí que se sirve con eficacia un proyecto de difusión cultural —¿de qué si no va este negocio?— y lo demás son tonterías.

Recomendables son los tres discos, pero si el presupuesto no da para tanto, mis preferencias se inclinan sin duda por los monjes de Silos; máxime si ya se dispone del resto de la colección hasta ahora aparecido. También si lo que se desea es una introducción al género o un ejemplo de su quintaesencia.

A.B.M.

- Adam:** *Giselle*. Bonyngge. Decca.74
- Alagna, Roberto.** Tenor. Y otros.
Canciones de Navidad.
EMI. 109
- Albert:** *Tierra baja*. Strauss,
Schock, Feldhoff/Zanotelli.
RCA. 74
- Aragón, María.** Mezzo. *Canciones
para Alberti*. ACA. 110
- Arte de la cita en Italia 1380-
1410.** Mala Punica.
Arcana. 115
- Bach:** *Cantatas con chelo piccolo*.
Schlick, Prégardien,
Scholl/Colin. Astrée. 72
- *Cantatas de Navidad BWV 57,
110, 122*. Coonolly, Padmore,
Kooy/Herreweghe.
H. Mundi. 78
- *Concierto italiano y Obertura a
la francesa*. Czajka Sager.
Hänssler. 78
- *Conciertos de Brandemburgo*.
Rampe. Virgin. 78
- *Misa en si menor*. Buckel,
Höfgen, Haefliger/Richter.
Archiv. 79
- *Suites inglesas y francesas*.
Curtis. Teldec. 78
- Bach, J.C.F.:** *Sonatas en trio*.
London Baroque. H. Mundi. 79
- Baer, Olaf.** Barítono. *Lieder
navideños*. EMI. 110
- Balada:** *Maria Sabrina y otras*.
Mester/Izquierdo.
New World. 79
- Balakirev:** *Música para piano*.
Walker. ASV. 79
- Barber:** *Música coral*. Broadbent.
ASV. 79
- Bartók:** *Concierto para orquesta*.
Salonen. Sony. 80
- Battle, Kathleen.** Soprano.
Canciones navideñas.
Sony. 110
- Beethoven:** *Concierto para piano
3, Fantasta coral*.
Barenboim/Somogyi.
Millenium. 81
- *Conciertos para piano 1, 2*.
Vogt/Rattle. EMI. 81
- *Conciertos para piano 4, 5*.
Oppitz/Janowski. RCA. 81
- *Obras para chelo y piano*.
Tortelier/Heidsieck. EMI. 81
- *Sonatas para piano*. Brendel. 79
- *3 Sonatas para piano*. Arrau.
Philips. 75
- *Bagatelas y variaciones*.
Mustonen. Decca. 80
- *Variaciones Diabelli*. Barrio.
Koch. 80
- Bellini:** *Norma*. Callas, Cossotto,
Cecchelle/Prêtre. Eclipse. 82
- Benedetti Michelangeli,**
Arturo. Obras de Schumann,
Debussy y otros. Testament. 65
- Berg:** *Wozzeck*. Grundheber,
Baker, Meier/Barenboim.
Teldec. 82
- Berlioz:** *Requiem*. Maazel.
Decca. 74
- *Romeo y Julieta*. Borodina,
Moser, Miles/Davis.
Philips. 82
- Birtwistle:** *La tierra danza*. Panic.
Davis/Dohnányi. Argo. 83
- Brahms:** *Obra completa*. Varios.
D.G. 68
- *Requiem alemán*. Giebel,
Hotter/Celibidache.
Myto. 83
- Britten:** *Sueño de una noche de
verano*. McNair, Asawa,
Lloyd/Davis, Phillips. 83
- Bruckner:** *Sinfonía 3*. Norrington.
EMI. 84
- *Sinfonía 3*. Barenboim. Teldec.
85
- *Sinfonías*. Böhm, Furtwängler y
otros. EMI. 59
- *Sinfonías*. Inbal. 66
- Byrd:** *3 Misas*. Willcocks.
Decca. 74
- Cage:** *Wonderful Widow y otras*.
Leandre/Le Quan.
Montaigne. 84
- Canto gregoriano.** Lebon/M. Silos.
Jade. 117
- Canto mediterráneo.** Obras de
Sanz, Enzina y otros. Sempé.
Auvadis. 114
- Chaiikovski:** *Marcha eslava*. Y
otros. Barenboim, D.G. 73
- *Sinfonías 4-6*. Melodiya. 72
- *Cascanueces*. Rozhdstvenski.
Melodiya. 72
- Chaminade:** *2 Trios y otras*.
Tzigane. ASV. 85
- Charpentier:** *Placeres de Versailles*.
Daneman, Petibon/Christie.
Erato. 86
- Chávez/MacDowell:** *Conciertos
para piano*. List/Riskin/Chávez.
Millenium. 85
- Chopin:** *Mazurkas, Nocturnos,
Valses*. Janis. EMI. 86
- *Polonesas*. Ashkenazi.
Decca. 74
- Chung, Kyung Wha.** Violinista.
Obras de Mendelssohn,
Beethoven y otros.
Decca. 74
- Clasicismo en Cataluña.** Obras de
Bertrán y Viola. Borrás/Zajicek.
Discant. 114
- Conciertos de Navidad.** Obras de
Bach, Corelli y otros. Preston.
Novalis. 115
- Corelli:** *Sonatas op. 5*. Veracini.
Novalis. 85
- Couperin:** *Obra para clave*.
Roussel. H. Mundi. 61
- Credo.** Obras de Tolstiaikov,
Burmagin y otros.
Hvorostovski/Korniev.
Philips. 115
- Debussy:** *Canciones*. Fischer-
Dieskau/Höll. Claves. 85
- Dohnányi:** *Concierto para violín*.
Rapsodia. Wallin/Francis.
CPO. 87
- Domingo, Plácido.** Tenor.
Y otros. Gala de ópera.
EMI. 110
- Donizetti:** *Caterina Cornara*.
Mazzola, Ballo,
Antonucci/Gavazzeni.
Agora. 87
- *Favorita*. Simonato,
Bastianini/Erede. Decca. 74
- Dowland:** *Lecciones*. North.
Arcana. 87
- Dvorák:** *Cuarteto 14*.
Quinteto con piano op. 81.
Farnadi/Barylli.
Millenium. 87
- *Sinfonías 7-9*. Dohnányi.
Decca. 74
- Eaglen, Jane.** Soprano. Obras de
Bellini. Sony. 110
- Enescu:** *Sinfonía 1*. Rozhdstvenski.
Chandos. 87
- Falconieri:** *Fantasías, danzas y
otras*. Fitzwilliam. Astrée. 72
- Falla:** *Noches*. Y otros.
Heisser/López-Cobos.
Erato. 88
- *Obra para piano*.
Baselga. BIS. 88
- Fasch:** *Conciertos-suites*. Pinnock.
Archiv. 89
- Francesconi:** *Cuarteto 3
y otras*. Porcelijn.
Montaigne. 89
- Frescobaldi:** *Fiori musicali*.
Erkens/Chielmi. Deutsche H.
Mundi. 89
- Froberger:** *Lamentaciones*. Partita.
Rampe. Virgin. 89
- Furtwängler, Wilhelm.** Director.
Obras de Mendelssohn, Weber
y otros. 111
- Gabrieli:** *Jubilate*. Y otros.
Gardiner. Philips. 89
- Galli-Curi, Amelita.** Soprano.
Obras de Verdi, Donizetti y
otros. Romphone. 76
- Gentil Madonna.** Obras Patavino.
Azzaiolo y otros. Thomas.
Carlton. 115
- Gerhard:** *Gemini, Chacona*.
Riva/Gago. Tañidos. 90
- *Sinfonías 2, 4*. Pérez.
Auvadis. 90
- Gilels, Emil.** Pianista. Obras de
Beethoven y otros.
D.G./Melodiya. 70
- Granados:** *Goyescas*. Bayo,
Vargas, Casariego/Ros Marbà.
Auvadis. 56
- Grümmer, Elisabeth.** Soprano.
Obras de Schubert, Brahms y
otros. Testament. 65
- Hadley, Jerry.** Tenor. *Canciones
napolitanas*. RCA. 111
- Haendel:** *Cantatas italianas para
bajo*. Bindi/Delvaux.
Stradivarius. 91
- *Concerti grossi op. 3*. Brown.
Hänssler. 90
- *Concerti grossi op. 3 y 6*.
Richter. Archiv. 91
- *Conciertos para órgano*.
Malcolm/Marriner.
Decca. 74
- *José y sus hermanos*. Kenny,
Bowman, Denley/King.
Hyperion. 91
- *Obras orquestales*. Mackerras.
Novalis. 90
- *Sansón*. Young, Arroyo,
Procter/Richter. Archiv. 92
- Hahn:** *Ciboulette*. Dam,
Mespél/Diederich. EMI. 76
- Haydn:** *Creación*. Horenstein.
Turnabout. 93
- *Cuartetos op. 33, 3, 5, 6*.
Lindsay. ASV. 92
- *Divertimentos*.
Koster/Archibudelli, Vivarte. 92
- *2 Misas*. Gritton, Stephen,
Padmore/Hickox.
Chandos. 93
- *Sinfonías 93-104*. Dorati.
Decca. 74
- *6 Trios con baryton*. Trio
Baryton. Dorian. 92
- Hindemith:** *Amor y Psique*.
Sinfonía «Matías el pintor». 4
Temperamentos. Mackerras.
Novalis. 93
- *Lo incesante*. Sonntag, Lorenz,
Korn/Zagrosek. Wergo. 93
- Homenaje a Darius.** Florilegium.
EMEC. 117
- Ibert:** *Obra de cámara*. Nuevo
Cuarteto Holandés y otros.
Olympia. 94
- Iturbi, José.** Pianista. Obras de
Chopin, Liszt y otros.
Dante. 112
- Janequin:** *Canciones nuevas*.
Ravier. Astrée. 72
- Juilliard, Cuarteto.** Obras de
Bartók, Mozart y otros. Sony. 67
- Kabalevski:** *Saites de Comediantes
y otras*. Tjcknavorian, ASV. 94
- Kagel:** *El tribuna*. Schemus/Kagel.
Wergo. 94
- Kapsberger:** *Libro IV*. Lislevand.
Astrée. 72
- Kasarova, Vesselina.** Mezzo. Arias.
RCA. 111
- Knussen:** *Concierto para trompa y
otras*. Tuckwell/Knussen.
D.G. 95
- Kremer, Gidon.** Violinista. Obras
de Gubaidulina y Suslin.
BIS. 112
- Krenek:** *Bagatelas*. Sonata.
Schmiedel/Kondratieva.
CPO. 94
- Kurtág:** *Grabstein für Stephan*. Y
otros. Abbado. D.G. 62
- Lasso:** *Motetes*. Herreweghe.
Astrée. 72
- Lecuona:** *Obras para piano*. Vol. 3.
Tirino/Bartos. BIS. 94
- Leech, Richard.** Arias.
Telarc. 112
- Lehár:** *Zarevich*. Gedda,
Streich/Mattes. EMI. 76
- Liszt:** *Años de peregrinaje*.
Ciccolini. EMI. 95
- *Estudios de ejecución
trascendental*. Berezovski.
Teldec. 95
- Lunenburg, 1647.** Obras de
Monteverdi, Merula y otros.
Lanterly. MDG. 116
- Mahler:** *Canciones*.
Otter/Gardiner. D.G. 96
- *Sinfonía 2*. Guerassimova,
Alexandrova/Svetlanov.
H. Mundi. 96
- *Sinfonía 4*. Svetlanov.
H. Mundi. 96
- Mantis and the Moon.** Williams.
Sony. 116
- Masks y fantasías.** Concert
François. Astrée. 72
- Mattes:** *Princesa de las zardas*.
Gedda, Brand/Mattes.
EMI. 76
- Medtner:** *Sonata para violín 3*.
Ravel: Sonata para violín.
Repin/Berezovski. Erato. 96
- Melba, Nellie.** Soprano. Obras de
Puccini y otros. Romphone. 76
- Mendelssohn:** *Conciertos para
piano*. Katin/Collins, Martinon.
Decca. 74
- *Conciertos para piano*.
Steuerman/Orbellan. Philips. 75
- *Sinfonía 3, Sinfonía para
cuerda 9*. Hager.
Novalis. 96
- Meyer, Sabine.** Una noche en la
ópera. Obras de Verdi, Rossini
y otros. EMI. 112
- Misterios del canto bizantino.**
Antologia. Diaconescu.
Philips. 116

Monteverdi: *Vísperas*. Kiehr, Scholl/Jacobs. H. Mundi. 97

Morales: *Ildegarda*. Dávalos, Hernández, Echaurren/Lozano, Forlane. 97

Motetus: Música de la escuela de Notre Dame de París. Clemencic, Stradivarius. 116

Mozart: *Arias de concierto*. Gruberova/Hager. D.G. 73

- *Bodas de Figaro*. Valdengo, De los Angeles, Siepi/Reiner. Arlecchino. 99

- *Flauta mágica*. Simoneau, Gueden, Lipp/Böhm. Decca. 74

- *Conciertos para piano 20, 23*. Corea/McFerrin. Sony. 98

- *Conciertos para 2 y 3 pianos*. Zacharias, Hinrichs/Zacharias. EMI. 99

- *Cuarteto K. 458*. *Cuarteto con oboe*. *Quinteto con trompa*. Daniel, Bell/Lindsay. ASV. 97

- *Cuartetos con flauta*. Blau/Amadeus. D.G. 73

- *Cuartetos dedicados a Haydn*. Mosaiques. Astrée. 72

- *Quinteto K. 452*. *Sinfonía K. 297*. Cuarteto Philharmonia/Karajan. Testament. 65

- *Serenata del postillon y otras*. Hogwood. L'Oiseau-Lyre. 98

- *Sinfonías*. Böhm, D.G. 98

Mozart/Brahms: *Quintetos con clarinete*. Cuper/Talich. Calliope. 97

- *Quintetos con clarinete*. Vlach/Konzerthaus. Millenium. 97

Música barroca en la Real Audiencia de Charcas. Obras de Ceruti, Tardío y otros. Garrido. K 617. 117

Música en los monasterios de Aquitania. Sequentia. Bagby/Thornton. BMG. 116

Música en tiempos de Goya. Almajano/Morano. 117

Música renacentista. Savall. Astrée. 72

Musorgski: *Cuadros, Monte Pelado y otras*. Saraste. Finlandia. 99

Mutter, Anne-Sophie. Obras de Mozart, Debussy y otros. D.G. 112

Nicolai: *Te Deum*. Salmo. Motete. Haensch. Koch. 100

Nielsen: *Sinfonía 4 y otras*. Schirmer. Decca. 100

Nilsson, Birgit. Soprano. Obras de Wagner. Philips. 113

Nono: *No hay camino*. Y otros. Abbado. D.G. 62

Norman, Jessye. Música navideña. Philips. 113

Otter, Anne Sofie von. Mezzo. Canciones francesas. DG. 114

Pachelbel: *Suites para clave*. Payne. BIS. 100

Pergolesi: *Miserere 2*. De Angelis, Ragusa, Giordano/Evangelista, Florentia Musica. 100

Piazzolla: *Tangos*. Kremer y otros. Nonesuch. 100

- *Tangos*. Gallois/Sölscher, D.G. 100

Plançon, Pol. Bajo. Obras de Mozart, Bellini y otros. Romphone. 76

Ponce: *Conciertos*. Moreno, Osorio, Szeryng/Báiz. ASV. 101

Poulenc: *Baile de máscaras y otras*. Rogé/Dutoit. Decca. 101

Prokofiev: *Conciertos para piano 2, 3*. Demidenko/Lazarev. Hyperion. 101

Puccini: *Bohème*. Tebaldi, Bastianini, D'Angelo/Serafin. Decca. 74

- *Madama Butterfly*. Caballé, Martí, Ausensi/Rivoli. Legato. 101

- *Tabarro*. Suor Angelica. Popp, Lipovsek, Lambert/Patané. RCA. 74

Purcell: *Dido y Eneas*. Maultsby, Waters, Braun/Pearlman. Teldec. 101

Rachmaninov: *Conciertos para piano*. Eresco/Provotarov, Rozhdestvenski. Melodiya. 72

- *Sinfonías*. Svetlanov. Melodiya. 72

Ramey, Samuel. Bajo. Canciones americanas. Sony. 114

Ravel: *Dalmis*. Y otros. Haitink. Philips. 75

Respighi: *Pinos, Fuentes, Fiestas*. Maazel. Sony. 102

Rimski-Korsakov: *Scheherazade*. *Sinfonías*. Svetlanov. Melodiya. 72

Saint-Saëns: *Sinfonía 3*. *Poemas*. Maazel. Sony. 102

Scarlatti, A. *Cantata de Navidad*. Alessandrini. Opus 111. 102

Scherchen, Hermann. Director. Obras de Malipiero, Mozart y otros. Tahra/Millenium. 64

Schubert: *Fantasia Wanderer y otras*. Kempff, D.G. 73

- *4 Misas*. Nader, Hering, Hering/Weil. Sony. 103

- *Octeto*. Konzerthaus y otros. Millenium. 103

- *Quinteto D. 956*. Verd/Lovett. Hänssler. 102

- *Quinteto D. 956*. Konzerthaus/Weiss. Millenium. 102

- *Quinteto D. 956*. Stern, Lin y otros. Sony. 102

- *Sinfonías 4, 8*. Giulini. Sony. 103

Schumann: *Cuarteto y Quinteto con piano*. Demus/Barylli. Millenium. 87

- *Escenas de niños y otras*. Engerer, H. Mundi. 103

Schumann, Elisabeth. Soprano. Obras de Brahms, Schumann y otros. Romphone. 76

Schütz: *Historias de la Navidad y la Resurrección*. Norrington. Decca. 74

- *Salmos de David*. Summerly. Naxos. 104

Shostakovich: *Guardia roja*. Zoya. Mnatsakanov. Russian

Disc. 104

- *Sinfonías 5, 9*. Temirkanov. RCA. 104

- *Sinfonía 8*. Mravinski. Russian Disc. 104

- *Sinfonía 8*. Bichkov. Philips. 75

- *Sinfonía 11*. Cluytens. Testament. 65

Sibelius: *Cabalgada y otras*. P. Järvi, Virgin. 105

- *Sinfonías 1, 4*. Davis. RCA. 105

- *Sinfonías 3, 6*. Decca. 105

Smetana: *Novia vendida*. Stratas, Kollo, Berry/Krombholz. RCA. 74

Soler: *Sonatas para tecla*. Vols. 1-4. Barrio. Koch. 105

Stamitz/Mozart: *Conciertos para flauta*. Racine/Foumillier. Novalis. 106

Strauss: *Caballero de la rosa*. Watson, Töpper, Köth/Keilberth. Orfeo. 58

- *Elena de Egipto*. Rysanek, Uhde, Malaniuk/Keilberth. Orfeo. 58

- *Feuersnot*. Ostertag, Proebstl, Cunitz/Kempe. Orfeo. 58

- *Lieder*. Fleming/Eschenbach. RCA. 107

- *Sinfonía alpina*. Haider. Nightingale. 106

- *Sinfonía doméstica*. Previn. D.G. 106

Strauss, J. II: *Noche en Venecia*. Gedda, Prey/Allers. EMI. 76

Suppé: *Boccaccio*. Prey, Moser/Boskovsky. EMI. 76

- *Requiem*. Hartelius, Gohl, Bünten/Stoutz. Novalis. 107

Takemitsu: *Obras para piano*. Ogawa. BIS. 107

- *Obras para piano*. Serkin. RCA. 107

Telemann: *Música para el Almirantazgo de Hamburgo*. *Obertura en do mayor*. Sluis, Mertens, Thomas/Helbich. CPO. 108

Vanhal: *4 Sinfonías*. Concerto Köln. Teldec. 108

Verdi: *Trovador*. Tebaldi, Simononato/Erede. Decca. 74

Viadana: *Responsorios y Lamentaciones*. Acciai. Stradivarius. 108

Victoria: *Officium defunctorum*. Cave. Linn. 109

- *Misa «Dum compleverunt» y otras*. O'Donnell. Hyperion. 109

Wagner: *Anillo del nibelungo*. Flöter, Greindl, Varnay/Knappertsbusch. Melodram. 60

- *Pasajes orquestales*. Kubelik, D.G. 73

Weber: *Abu Hassan*. Schreier, Adam, Hallstein/Rögner. RCA. 74

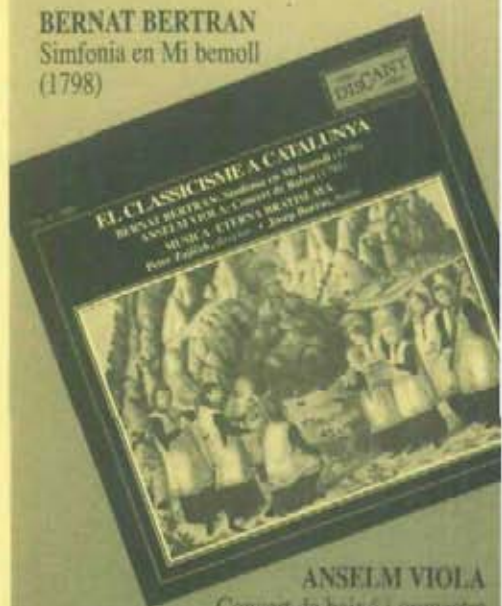
- *Oberturas*. Strauss: *Escenas*. Sinopoli. D.G. 109

- *Trio op. 63*. *Cuarteto op. 8*. Kremerata Musica. DG. 109

Zelenka: *Sonatas a 4*. Zefiro. Astrée. 72

EL CLASSICISME A CATALUNYA

BERNAT BERTRAN
Simfonia en Mi bemoll
(1798)



ANSELM VIOLA
Concert de baixó i orquestra
(1791)

MUSICA AETERNA BRATISLAVA

Josep Borràs, baixó
Peter Juriček, director

DISCANT CD-E 1005

Un exponent insòlit del patrimoni musical del segle XVIII

NOVETAT DESEMBRE 1996

Recorden els 4 primers discs de DISCANT:

<p>CD-E 1001 L'ORGUE DE LA CATEDRAL DE BARCELONA Vila, Pennington, Ebers, Cubanillas, Carner, Bague, Martner, Gasanover MONTSERRAT TORRENT, orgue</p>	<p>CD-E 1002 O MAGNUM MYSTERIUM Cants gregorianos del Cicle de Nadal i de Setmana Santa SCHOLA GREGORIANA DE BARCELONA Director: RAMON MORAGAS</p>
<p>CD-E 1003 P. ANTONI SOLER 6 Concerts per a dos teclats MONTSERRAT TORRENT, orgue MARIA LLUÏSA CORTADA, clavicimbal</p>	<p>CD-E 1004 ESCOLA DE MONTSERRAT A. Viola, B. Julià, A. Soler MARIA LLUÏSA CORTADA, clavicimbal Amb la col·laboració de la Fundació Casa de Maura</p>

Distribució:
harmonia mundi ibèrica s.a.
Avda. Pla del Vent, 24 08970 SANT JOAN DESPI (Barcelona)
Tel. (93) 373 10 58 Fax (93) 373 67 64

Un segell de qualitat promogut per Amb la col·laboració de

CONCIERTOS

ALICANTE

29-4 Cuarteto Guzmán
5-8: Nueva Berlinke Kammerensemble
13: James Galway, flauta; Phillip Mill, clarinet; Sarah Cunningham, viola da gamba.
6-8: Dmitri Babkin, piano.

BARCELONA

27-8: Le Concert des Nations; Jordi Savall, luthi; Jesús, Palau 100.
29: Sinfónica del Gran Teatro del Liceo Verónica Sobir, Simon Ester, bajo-bariton; Vlado Wagner, (Palaus)
30: Ricardo Casares, trompeta; Angel Jesús Gato, violón David B. Roman, cello; Bach, Balbi (Arantxa) (Palaus)
31: 1, 2-II: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña; David Słodkin; Angel Jesús García, violón; Ibrahim, Ritza; Barák, (Palaus)
3: Bidros-Skoda; Gerbort; Pergamenschikov; Masoumko; Puertas; Worsfold; Schubert; (Barcelona); Palaus)
4: Filarmónica de Los Angeles; Esa-Pekka Salonen; Juan Rodríguez, soprano; Debrauy; Mülller; (Palaus) 100
5: Nueva Berlinke Kammerensemble; Michael Eisenberg; Alexander Melnikov; piano; Bach; Chalkowski; Shostakovich; (Ibermúsica Palaus)
6: Sinfónica del Gran Teatro del Liceo; General Hallberg; Cami; Mónica; Palla; Gerbort; (Palaus)
7, 8, 9: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña; Pedro Alcalá; Refai; Blachin; violón; Hans; Beethoven; Prokofiev; (Palaus)
8: Orquesta del Mayo Musical Florentino Zubin Mehta; Schubert; Shostakovich; (Palaus) 100

12: Sinfónica del Gran Teatro del Liceo Javier Perot; Babito; Jaume Aragall; tenor alto y fragmentos de ópera; (Palaus)
18: Academy of Ancient Music; Christopher Hogwood; Vivaldi; Albinoni; Corelli; (Barcelonés Palaus)
14, 15, 16: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña; Lawrence Foster; Bernisev; Tibón; Thomas; Gargallo; (Palaus)
20: Angel Jesús García, violón; Albert Anzorbe, piano; Franck; Leizaola; Beethoven; (Arantxa) (Palaus)
21: Felicity Lott, soprano; Roger Vignoles, piano; Schubert; Mendelssohn; Brahms; (Fundación Caja de Madrid, Palaus)
22, 24: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña; Lawrence Foster; Karen Armstrong, soprano; Strauss; Wolf; Mahler; Haydn; (Palaus)
24: Andrea Lucarelli, piano; Mozart; Schubert; Liszt; (Barcelona); Palaus)
27, 28, 31-III: Sinfónica y Coro del Gran Teatro del Liceo; Director por Benjamin; Britten; Zupka; Palatchi; Arce; Verdi; Macchi; (Versión de conciertos); (Palaus)
28: 1, 2-III: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña; Coral Gimena; Josep Pons; Puértolas; Stravinsky; Shostakovich; Brahmé; (Palaus)
4: Maurizio Pollini, piano; Programa por determinación; (Ibermúsica Palaus)
6: Hollenhorst, Milán; Süssmayr; Duxat; Elegies; Beethoven; Brahms; (Orquesta municipal).

7, 8, 9: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña; Franz Paul Decker; Tena English; oboe; Piamonti; Berclini; Rimski-Korsakov; (Palaus)

10: Gundula Janowitz, soprano; Charles Herrold; piano; Schumann; Schubert; (Fundación Caja de Madrid, Palaus)

BILBAO

20-4: Cuarteto Keller; Beethoven; (Sociedad Filarmónica).
31: 3-III: Christian Zuckmayer, piano; Schubert; Sonatas; (S.F.)
5: Edith Wiem, soprano; Andreas Schindl; bariton; Programa por determinación; Wolf; Mendelssohn; Brahms; (S.F.)
6, 7: Sinfónica de Bilbao; Gaietà Anzoniano; Eimar Oliveira, violón; Debrauy; Barber; Ravel; (Teatro Arca)
11: Cuarteto Hagen; Beethoven; (S.F.)
18: Nikielius; viola; Robert Pfaffen; piano; Jean Rigby; soprano; Brahms; Schubert; Ravel; (S.F.)
22: Cuarteto Takács; Alexander Lenchuk; piano; Joe Carter; (Orquesta)

BILBAO

20-4: Cuarteto Keller; Beethoven; (Sociedad Filarmónica).
31: 3-III: Christian Zuckmayer, piano; Schubert; Sonatas; (S.F.)
5: Edith Wiem, soprano; Andreas Schindl; bariton; Programa por determinación; Wolf; Mendelssohn; Brahms; (S.F.)
6, 7: Sinfónica de Bilbao; Gaietà Anzoniano; Eimar Oliveira, violón; Debrauy; Barber; Ravel; (Teatro Arca)
11: Cuarteto Hagen; Beethoven; (S.F.)
18: Nikielius; viola; Robert Pfaffen; piano; Jean Rigby; soprano; Brahms; Schubert; Ravel; (S.F.)
22: Cuarteto Takács; Alexander Lenchuk; piano; Joe Carter; (Orquesta)

Schubert; (S.F.)
26: George Park, violón; Ralph Kirshbaum; luthi; Peter Frankl; piano; Beethoven; Brahms; Schubert; (S.F.)
4-III: Cuarteto Gamma; Beethoven; (S.F.)
7: Concert des Nations; Josef Swail; Harandi.

CANARIAS

XIII Festival de música

29, 30, 1, 2, 3-II: Filarmónica de Los Angeles; Esa-Pekka Salonen; Juan Rodríguez, soprano; Debrauy; Bouckler; (Banck; Mahler);
20, 21, 22, 23: Sinfónica de Boston; André Previn; Haydn; Shostakovich; Corelli; Copland; Gerbort.

ELKSAD

Sinfónica de Foshadi

31-4: Jerry Makorenchik; Cristina Ortiz, piano; Sotomaior; Beethoven; Chalkowski; (Pamplona)
6-II: Fu-Shui; Brahms; Mira Wang, violón; Osn Sebastián; 7; (Pamplona)
14: Er-Alan; Marta Zabaleta, piano; Urashtaga; Beethoven; Strauss; (Bilbao)
20: Hans Graf; Francisco Javier Lecumberry; oboe; Dutilleul; Mozart; Mendelssohn; (Bilbao); 21; (Pamplona)
26: Juan José Méria; Fernández; Gudiñ; Chalkowski; Osn Sebastián; 27; Viorca; 28; (Bilbao)
6-III: Yukio Kikuchi; Brahms; Schubert; Schumann; (Vitoria); 7; (Bilbao)

GRANADA

Centro Cultural Manuel de Falla

29-4: Sinfónica de la RTV de Moscú; Fedor Glushchenko; Klaus-Peter Hubn; cello; Verdi; Dvorák; Rachmaninov
1, 2-III: Orquesta Ciudad de Granada; Salazar; Mas; Mendelssohn; Gounod; Prokofiev
4: Carl Gemmer, piano; Haydn; Brahms; Dutilleul.
15: Sergio Beld, jazz
21: Niños Cantores de Viena; Mozart; Schubert; Mendelssohn.
22: Orquesta Ciudad de Granada; Diego Massim; Álvaro Campos, cello; Berg; Rueda; Brahms.
6-III: Felicity Lott
8-9: Orquesta Ciudad de Granada; Josep Pons; José Luis Estellés, clarinete; C. Hallberg; Brahms; Beethoven; Schubert

JEREZ

Teatro Villamarta

15-III: The Academy of Ancient Music; Christopher Hogwood; Vivaldi; Albinoni; Corelli.
20: Niños Cantores de Viena; Schubert; Mendelssohn; Mozart.
7-III: Rosa Torres-Panhi; piano; Prokofiev; Folia; Stravinsky

LA CORUÑA

Palacio de Congresos

30-6: Sinfónica de Gdansk; Eilmar Gilmert; Gerard Pooley; violón; Berg; Stravinsky; Chalkowski.
6, 7-III: Sinfónica de Galicia; Víctor Pablo Pérez; Igor' Harbier; Paul Badura-Skoda; Joaquín Achúcarro; Jorge F. Otero; Valeriu Gheorghiu; Beethoven; Concierto para piano
21: Sinfónica de Galicia; Yusef Talbi; Casey Hill; oboe; Vaughan-Williams; Strauss; Dvorák.
24: Filarmónica de Gran Canaria; Adrian Lopez; Antoni; Piano; piano; Bernt; Ravel; Shostakovich

27: Sinfónica de Galicia; Antoni Rosabruna; Ritza; Pini; mezzo; Marco; Monoblatge; Brahms.
6-III: Sinfónica de Galicia; James Riso; Dvorák; Berogni; Stravinsky.

LAS PALMAS

Filarmónica de Gran Canaria

7-II: Adrian Lopez; Palla; Schubert; Strauss.
7-III: Adrian Lopez; Ricardo Gomis; pu-

no; Ravel; Folia; Schwaier

LÉRIDA

Auditorio Enrique Granados

20-6: Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana; Jordi Casas; Brahms
7, 14, 21-III: Josep Colom; Mari Carmen Delobis; piano; Brahms

MADRID

27-4: Cuarteto Keller; Beethoven; (Promúsica; Palacio Real)
27, 28: Filarmónica de Londres; Maria Janssen; Brahms; / Emanuel Ax, piano; Beethoven; Mahler; (Ibermúsica; Auditorio Nacional)
28: Cuarteto Guzmán; Beethoven; Bartók; Brahms; (Caja de Cámara; A. N.)
29: Dinati Theostavoul; harpista; Mikail Atkalev; piano; Chalkowski; Rachmaninov; (Caja de Lied; Teatro de la Zarzuela)
30: 3-I: ORTVE; Antoni Rosabruna; Gerdand; Hildebrandt; (Teatro Monumental)
31: Bidros-Skoda; Pergamenschikov; Masoumko; Wajsfeld; Puertas; Schubert; (Asociación Filarmónica; A. N.)
31, 1, 2-II: ONE; Günther Herbig; Brahms; Bruckner; A. N.)
4, 5: Christian Zuckmayer, piano; Schubert; Jonathan; (Grandes Interpretes; Schuco; A. N.)
6: Orquesta de Cámara de Berlín; Mozart; Mendelssohn; (Asociación Filarmónica; A. N.)
1 - Konstanty Kulka, violón; Atalaya Gut; piano; Tartin; Keymanowski; Paganini; (Caja de Cámara y Polifónica; A. N.)
6, 7: ORTVE; Geri Albrecht; Klein; Mendelssohn; Lisman; (T. M.)

10: Filarmónica de Los Angeles; Ofelise Donohueta; Esa-Pekka Salonen; Group; Shostak; Lee; White; Cos; Talbi; Masoumko; Debrauy; Stravinsky; / Bartók; Mahler; (Ibermúsica; A. N.)
7, 8, 9: ONE; Günther Herbig; Jesús Ángel León; violón; Beethoven; Mozart; Schubert; (A. N.)
10: Cuarteto Hagen; Beethoven; (Promúsica; F. R.)
Sinfónica de la Radio Sueca; Eggeni Svetlanov; Albéniz; Debussy; Bonolis; (Peritónica; A. N.)
- James Galway; flauta; Phillip Mill, clarinete; Sarah Cunningham; viola da gamba; (Asociación Filarmónica; A. N.)
13, 14: Sinfónica de Galicia; Víctor Pablo Pérez; Igor' Harbier; Paul Badura-Skoda; Joaquín Achúcarro; Jorge F. Otero; Valeriu Gheorghiu; Beethoven; Concierto para piano; (Caja de la Complejidad; A. N.)

13, 14: ORTVE; Antoni Wit; Darius; Liszt; Chalkowski; (T. M.)
14, 15, 16: ONE; Yusef Talbi; Shostak; Mirz; violón; Beethoven; Bruckner; (A. N.)
17: Felicity Lott, soprano; Graham Johnson, piano; Schubert; Mendelssohn; Brahms; (Caja de Lied; T. Z.)
18: Cuarteto Casado; Casado; Cuarteto 7-7; (Caja de Cámara y Polifónica; A. N.)
20: Coro Nacional de España; Kitarer; Steibing; Música española; XVI-XVIII; (Caja de Cámara y Polifónica; A. N.)
20, 21: ORTVE; Jean Fournet; Mendelssohn; Mozart; Jenck; (T. M.)
21, 22: Cuarteto Melós; Schubert; (Caja de Cámara; A. N.)
21, 22, 23: ONE; Antoni Wit; Juana Golim; flauta; Gato; Blomper; Schumann; A. N.)
25: Cuarteto Takács; Alexander Lenchuk; piano; Joe Carter; (Orquesta) Mezzanotte; Riccardo Chailly; Stravinsky; Bónafé; Bartók; Strauss; (Ibermúsica; A. N.)
27: Filarmónica de Gran Canaria; Adrian Lopez; Antoni; Piano; piano; Bernt; Ravel; Shostakovich; (Ibermúsica; A. N.)
27, 28: ORTVE; Luis Antonio García Navarro; Kruger; Haddock; Comins; Echeverría; Bolívar; Cosendación de Janadi; (T. M.)
28: Filarmónica de Londres; Jiri Bekhtovich; Cuarteto Borodin; Mozart; Martinu; Szegedy; (Promúsica; A. N.)
28, 1, 2-III: ONE; Miguel Ángel Gómez Martínez; Revilla; Paloma; Beethoven; (A. N.)
3: Cuarteto Gamma; Beethoven; (Promúsica; F. R.)

13-III: Philippe Bender; Dmitri Babkin, piano; Beethoven; Brahms.
27: Philippe Bender; Przes Gintow; radar; Nattsha Elvin; violón; Britten; Elgar; Copland.
13-III: Philippe Bender; Dmitri Babkin, piano; Beethoven; Brahms.
27: Philippe Bender; Przes Gintow; radar; Nattsha Elvin; violón; Britten; Elgar; Copland.

MÁLAGA

Orquesta Ciudad de Málaga

6, 8-III: Miguel Ángel Gómez Martínez; Gómez Martínez; Bruckner
21, 22: Anne Manson; Nicolás Chama-chenski; violón; Musorgski; Chalkowski; Dvorák.
7, 8-III: Aldo Ciccarone; Bosnia; Debussy; Shostakovich.

OVIEDO

Sinfónica del Principado de Asturias

31-4: Maximino Valdés; Alexander Vasilev; violón; Ravel; García Abril; Turina

PALMA DE MALLORCA

Sinfónica de Baleares Ciudad de Palma

13-III: Philippe Bender; Dmitri Babkin, piano; Beethoven; Brahms.
27: Philippe Bender; Przes Gintow; radar; Nattsha Elvin; violón; Britten; Elgar; Copland.

PAMPLONA

Orquesta Pablo Sarasate

27, 28, 29, 30, 31-4: J. Vincent Egan; Rosini; Hvidin; Beethoven
3, 4, 5, 6, 7-III: Jesús María Echeverría; Ricardo González; flauta; Mozart; Beethoven; Haendel.
10: Luis Aguirre; María José Montiel, soprano; Ravel; Folia; Bart.
21: José María; García Abril; Honneger; Schmitt; Moser; Gaudí. (Palaus)
Lutz Kötler; Marcelino López, piano; Strauss; Prokofiev, Liszt.
10-III: Luis Aguirre; María José Montiel, soprano; Ravel; Folia; Bart.
21: José María; García Abril; Honneger; Schmitt; Moser; Gaudí. (Palaus)
10-III: Luis Aguirre; María José Montiel, soprano; Ravel; Folia; Bart.
21: José María; García Abril; Honneger; Schmitt; Moser; Gaudí. (Palaus)
10-III: Luis Aguirre; María José Montiel, soprano; Ravel; Folia; Bart.
21: José María; García Abril; Honneger; Schmitt; Moser; Gaudí. (Palaus)

SALAMANCA

Palacio de Congresos

14-III: Sinfónica de Castilla y León; Maa; Bragado; García Alvarez; Britten; Brahms.
19: Olli Martonen, piano; Bach; Shostakovich.
7-III: The King's Consort; Robert King; Programa por determinación

SANTIAGO DE COMPOSTELA

31-4: Sinfónica de la RTV de Moscú; Fedor Glushchenko; Klaus-Peter Hubn; Verdi; Saint-Saens; Rachmaninov.
7-III: Orquesta del Mayo Musical Florentino; Zubin Mehta; Schubert; Stravinsky.
13: Real Filarmónica de Galicia; Antoni Rosabruna; Montsalvatge; Haydn; Schubert.
20: Sinfónica de Galicia; Yusef Talbi; Casey Hill; oboe; Vaughan-Williams; Strauss; Dvorák.
27: Real Filarmónica de Galicia; Sebastian Wegle; Programa por determinación.
6: Real Filarmónica de Galicia; Maximino Zambrano; Harpes; Dvorák; trompeta.

SEVILLA

Teatro de la Maestranza

4-III: Bidros-Skoda; Grobet; Pergamenschikov; Masoumko; Puertas; Wajsfeld; Schubert.
13: Niños Cantores de Viena; Programa por determinación.
14, 15: Real Sinfónica de Sevilla; Ion Marin; Natalia Gutman; cello; Mozart; Dvorák; Mendelssohn.
19: Plaza Bachudal; Hugo Lindner; violón; piano; Chalkowski; Gléck; Apretik.
20, 21: Real Sinfónica de Sevilla; Vjekoslav Sotnj; Daniel Ligot; piano; D'Áquila; Beethoven; Strauss.

25: Cuarteto Melós; Beethoven; Schubert; Janáček.
6-III: City of London Sinfonia; The Sixten; Holst; Brahms.

TARRAGONA

Centro cultural de La Caixa

30-4: Niños Cantores de Viena; Programa por determinación.
6-III: Sinfónica de la RTV de Moscú; Fedor Glushchenko; Klaus-Peter Hubn; cello; Verdi; Dvorák; Rachmaninov.
6-III: Gerard Claret; Claudi Arimany; Jordi Gerdó; flauta; Bach.

VALENCIA

Palau de la Música

29-4: Filarmónica de Londres; Maria Janssen; Beethoven; Mahler.
31: Orquesta de Valencia; Luis Antonio García Navarro; Schubert; Berlioz.
1-III: Orquesta Nacional de Cuba; Bernardo Alame; Ferrer; Pineda; Martín; Guzmán; Rieg; Lecrota.
5: Filarmónica de Los Angeles; Esa-Pekka Salonen; Bartók; Mahler.
7: Orquesta de Valencia; Gundliger; Gelmets; Remolón; Castiglioni; Gelmetti; Benini.
13: Sinfónica de la Radio Sueca; Eggeni Svetlanov; Albéniz; Debussy; Borodin.
14: Orquesta de Valencia; Enrique García Navarro; Strauss; Walton; R. Haller; Grieg.
21: Orquesta de Valencia; Salvatore Accardo; Beethoven; Mozart; Schubert.
28: Orquesta de Valencia; Manuel Galdós; David Gómez; cello; Liszt; Shostakovich; Bartók.
1-III: Filarmónica de Londres; Jiri Bekhtovich; Cuarteto Borodin; Almon; Martini; Smetana.
5: Le Concert des Nations; Josef Swail; Haendel.
6: The King's Consort; Robert King; Haendel; Act y Galdin.
7: Orquesta de Valencia; Jan Laivan-Kosonen; Frank Peter Zimmermann; Haydn; Ligeti; Liszt.

VALLADOLID

Asociación Cultural Salzburgo

3-III: Sinfónica de la RTV de Moscú; Fedor Glushchenko; Klaus-Peter Hubn; cello; Verdi; Sári; Strauss; Chalkowski.
24: Niños Cantores de Viena; Schubert; Mendelssohn; Mozart; J. Strauss.

ZARAGOZA

Auditorio

20-4: Coro Ateneo Musical; Andrés Prieto; Reusini; Misa; (Arca)
2-III: Sinfónica de la RTV de Moscú; Fedor Glushchenko; Klaus-Peter Hubn; Verdi; Saint-Saens; Rachmaninov.
6: Orquesta del Mayo Musical Florentino; Zubin Mehta; Schubert; Stravinsky.
16: Trio Muzique; Fernández Arbo; Brovost.
18: Muzat; Alvarado; soprano; José Miguel Martínez; guitarra; Música en tiempos de Goya.
9-III: Nair Gijzen; piano.

AMSTERDAM

Concertgebouw

20-4: Orquesta Barroca de Amsterdam; Eric Kooyun; Haendel; Bach; Mozart.
27, 28: Trio Beethoven; Arns; Brahms; Beethoven.
28: Laurent Calhousso; piano; Raphael Oleg; violón; Steen Weeder-Aderton; cello; Bach; Chostakov; Rimski-Korsakov.
31: Orquesta de la Residencia de La Haye; Ton Koopman; Marike Brandenburg; violón; Schubert.
17: Anne-Elisabeth Meyers; violón; Pasarla; (por determinación); Stravinsky; Janáček; Part.
5: Cuarteto Orlandó; Walter Boeykens; clarinete; Brahms.
10: Solistas Barrocos de Amsterdam; Ton Koopman; Brandstade; Hombroed; Noyes.

11: Filarmónica de Rotterdam, Simon Ra-
be, Wagner, Strauss, Berlín.
13,15: Cuarteto Bartók, Mizan, Mendelsohn,
Chailovskí.
16: Filarmónica de la Radio de Holanda,
Gerrald Botvickovski, Berlín, Moscú.
17,19: Peter Frankl, piano, György Paik,
violin; Ralph Kishenman, cello; Inetta-
ven, Babilonia, Schubert.
18: Orquesta de los Campos Elíceos. La
Chapelle Royale. Collegium Vocale de
Gante, Philippe Herreweghe, Gens; La
Bouasse, Bostidje, Nacim, Berlin, In-
fancia de Oro.
-Lucia Dudikova, contralto; Michael Man-
ratch, piano; Rachtanov, Scráhn.
20: Arko Ensemble, Busoni, Veracé,
Schubert.
21: Orquesta de Cámara de Holanda,
Philippe Entremont, Maria Riet, violin,
Györgyi Barber, Gábor, Gótzner.
24: Sinfónica de Houston, Christoph Es-
chenbach, Misako Uchida, piano; Bee-
thoven, Bruckner.
25: Felicity Lunn, soprano; Pamela y pro-
gramo por determinar.
26: Micaela Zaninovic, piano; Programa
por determinar.
28: Orquesta de Instrumentos, Marc Suss-
man, Silvia Marcovici, violin; Korngold, Scho-
ber, Franck.
6-8: Sarah Walker, mezzos; Roger Vignoles,
piano; Programa inglés.
8: Nacim Ensemble, Natalia Gouman,
chelo; Tancsics, Debussy, Shostakovich.
9: Orquesta de la Radio de Holanda. In-
go Metzner, Andrés Schmidt, barítono;
Tancsics, Wolf, Strauss.

IRISDE

Philharmonie

1,2-8: Yui Temirkanov, Mazan.
13,14: Marcello Virtú, Mazan, Chailovskí.
1,2-8,11: Willy Collett, Debrahn, Bocca,
Berlín, Orff, D'Alari, Die zwei Augen
(versión de concierto).
7,9: Michel Plasson, Teresa Berganza,
mezzo; Ravel, Falla.

HILADELIA

Orquesta de Filadelfia

28: Franz Weber-Mot, Rado Lipu, pia-
no; Joachim, Mozart, Stráhn.
31, 1,4-8: Wolfgang Sawallisch, Leif Ove
Anders, piano; Beethoven, Shostakovi-
ch, Schubert.
6,7,8,11: Wolfgang Sawallisch, Gil Sta-
han, violin; Stravinski, Prokofiev, Cha-
ikovskí.
13,15,18: Wolfgang Sawallisch, Cantores
de Filadelfia, Ursula, Hampson,
Berlín, Requiem alemán.
19: Sesión de cámara. Wolfgang Sawal-
lich, piano; Thomas Hampson, barítono;
Schubert, Winterreise.
20,21,22: Wolfgang Sawallisch, Anne-
Sophie Meyer, violin; Brahms.
28,1-8: Andrew Davis, Mozart, Sigh-
nia Jonungabál.
7,8,11: Yui Temirkanov, Sociedad Arto
Corales de Filadelfia, Diadora, Prokofiev,
Alamón, Sesión viva, proyección
del film.

INDIA

Fundación Gulbenkian

27-4: Dmitri Bakhitov, piano; Bach, Be-
ethoven, Schumann, Debussy.
28: Barbara Hendricks, soprano; Stefan
Schna, piano; Programa por determinar.
30,31: Goto y Orquesta Gulbenkian, Fritz
Brüggen, Dorothe, Brnoche-Einiger,
Vanderhorst, Müller-Buchmann,
Jethrovan.
6,7-8: Orquesta Gulbenkian, Lawrence
Foster, Patrick Gallos, flauta; Tancsics,
Lankovskí, Schubert.
12: Cuarteto Hagen, Beethoven.
13,14: Orquesta Gulbenkian, Günter
Herbig, Julian Rächlin, violin, Ravel,
Berlín, Schumann.
18: Mizan Vargotes, violin; Itamar Gó-
im, piano; Mozart, Schumann, Beethoven.
20,21: Orquesta Gulbenkian, Claudio Se-
nones, Susanna Baran, piano; Rossini,
Mozan, Shostakovich.
22: Goto y Orquesta de la BBC, Pierre
Waller, Stravinski.
24: Cuarteto Vagler, Beethoven.
25: Itamar Góizim, barítono; Hübner

Bertram, piano; Schubert, Strauss, Grieg.
26: Real Orquesta del Conservatorio de
Amsterdan, Wynand Cluytj, Maria João
Pires, piano; Stravinski, Mozart, Bartók.
27,28: Orquesta Gulbenkian, Michael
Stern, Richard Sobotman, clarinete; Bever
Iverson, Ludovick, Góizim.
5-8: Felicity Lunn, soprano; Roger Vignoles,
piano; Schubert, Mendelssohn,
Brahms.
7: Cuarteto Grinnon, Beethoven.

LONDRES

Barbican Centre

23-4: Dmitri Ivonitskoi, barítono; Mik-
haíl Arkadiev, piano; Chailovskí, Rach-
maninov.
25: Filarmónica de Londres, James Lock-
hart, Wagner.
29: Edith Wiens, soprano; Roger Vignoles,
piano; Brahms.
29,30: Sinfónica de Londres, Góin Davas,
Anne-Sophie Mutter, violin, Berlín.
2-8: Joanna MacGregor, piano; Montsen,
Vienne mezzos; sobre el río; Jónn.
2,6,9,13,16: Sinfónica de Londres, Góin
Davas, Dirección solista; Brahms.
6-8: John Mark Ainsley, tenor; Roger Vignoles,
piano; Brahms, Schumann.
11: Orquesta de Cámara Prosveta, Ji-
seph Swenson, Berlín.
-Gerald Finley, barítono; Roger Vignoles,
piano; Brahms.
15: Filarmónica de Londres, Charles Har-
lowood, Eugene Kisseloff, piano; Men-
delsohn, Greg, Rachtanov.
16: Susan Gatten, soprano; Rado Phili-
ppe, mezzos; Roger Vignoles, piano; Brahms.

17: La Chapelle Royale, Collegium Voca-
le, Orquesta de los Campos Elíceos, Phi-
lippe Herreweghe, Gens, Agnew, La
Bouasse, Nacim, Berlín, Infancia de Oro.
20,23,27: Sinfónica de Londres, Michael
Tilson Thomas, Debussy.
21: Filarmónica Real, Daniele Gatti, Alexa
de Lammich, piano; Schoenberg, Ravel,
Strauss.
22: Sinfónica de Houston, Christoph Es-
chenbach, Misako Uchida, piano; Bee-
thoven, Bruckner.
28: Mizan Vargotes, violin; Igor Góizim,
piano; Mozart, Schubert, Elgar.

The South Bank Centre

22-4: Filarmónica de Londres, Maria Jan-
son, Emanuel Ax, piano; Strauss, Bee-
thoven, Ravel.
24: Sinfónica de la BBC, Páavo Berglund,
Kakkonen, Sécizs, Václav.
25: Maurizio Pollán, piano; Beethoven.
26: Filarmónica de Londres, Maria Jan-
son, Daniel Barenboim, violin; Beethoven,
Szymanowski, Brahms.
31: Concerto, 1865, Jerkins, Lewis,
-Linda Sideronetta, James Wood, Ligeti,
Wood.
11-8: Cuarteto Alban Berg, Heinrich
Schiff, chelo; Schubert.
15: Maurizio Pollán, piano; Beethoven.
19: Orquesta Philharmonia, Esa-Pekka
Salonen, Frank Peter Zimmermann, vio-
lin; Ravel, Ligeti, Bartók.
-Sylvie Ethel, soprano; Pierre-Laurent
Aimard, piano; Ligeti.
22: Gothic Voices, Michael Grinter,
Orquesta Philharmonia, Bryn-Julian, Tay-
lor, Drahim, Ligeti, Aronthon, Nacim,
armonía.
23: Paul Groves, piano; Ravel.
1-8: Filarmónica de Viena, Daniel Barenboim,
Mazan, Bruckner.

Wigmore Hall

22,25-4: Cuarteto Orion, Bell, Neuhäuser,
Iwerla, Quakevskí, Mazan, Arenskí.
23: The King's Consort, Robert King,
Bach, Telemann.
25: James Bowman, contraltos; Andrew
Bull, piano; Anthony Robinson, oboe; Ho-
well, Stanford, Vaughan Williams.
26: Philippe Cassard, piano; Debussy.
31: Sebít, Cuarteto Cuarteto Tákics, Bartó-
k, Pergolisi, BBC Singers e a Schubert.
1-8: Susan Chalou, soprano; Imma-
de, piano; Schumann, Mahler, Strauss.
2: Cuarteto Moutpaque, Beethoven.
3: Clavichord Prigodins, tenor; Andras
Stanc, fagot; Schubert, Winterreise.
5: Emma Kirkby, soprano; Anthony Ro-
ley, bajo; Dowland.
5,8,12,15,19,22: Andrew Schiff, piano;

Schubert, Liszt.
6: Orlando Coesart, Ockegren.
9: The Harwood Band, Andrew Mann,
Jahle, Mozart, Beethoven.
11: Mantán Góizim, barítono; Melvyn
Stern, fagot; Schubert, Die schöne
Müllerin.
16: Cuarteto Tákics, Schubert.
18: Cuarteto Sine Nomine, Hubert, Schu-
bert.
18,21: Cuarteto Borádo, Britner, Shostak-
ovich - Debussy, Webern, Shostak-
ovich.
26: Felicity Lunn, soprano; Roger Vignoles,
piano; Schubert, Mendelssohn, Brahms.

MUNICH

Filarmónica de Munich

28,29,30,1, 2-8: Dmitri Kuentán, Ulrich
Becker, oboe; Ljadov, Shostakovich,
Strauss.
4,5,6,7: Senoná Bálkón, Viktora Mal-
eva, violin; Kodaly, Stravinski, Strauss.
18,19,21,25: Günter Wand, Brahms.
28,28, 1,3-8: Salvador Mas, Haydn,
Shostakovich.

PARIS

2-4: Academy of Saint Martin in the
Fields, Mendelssohn, Chailovskí, Treaty
de los Campos Elíceos.
29,31, 4-8: Itamar Góizim, piano; Miksa
Muzil, violin; Man Halmov, chelo; Be-
ethoven, Tákics, Mozart del teatro.
3-8: Deutsche Kammerphilharmonie
Bremen, Coro de Cámara de Anhalt, Fried-
rich Bernik, Schubert (T, C, E).
2: Jean Pierre Rampal, flauta; Claude Ar-
man, flauta; Julia Steele Ritter, piano y
clavé (T, C, E).
6: Cuarteto Alban Berg, Heinrich Schiff,
chelo; Schubert (T, C, E).
8: Orquesta de París, Pierre Boulez, Oleg
Maznev, piano; Pierre Aronand, violin;
Stravinski, Berg (Clavichord).
9: François-René Duchâble, Jean-Claude
Fouquet, piano; Schubert (T, C, E).
10: Ensemble Intercontinental, David
Robinson, Danatoni, Stravinski, Reich,
Chailovskí.
12,13: Patrick Cohen, fagot; Peter
Höft, violin; Christophe Guis, chelo;
Mozan, Tákics, Orléans.
16: Real Orquesta del Conservatorio de
Amsterdam, Riccardo Chailov, Stravinski,
Rossini, Bartók, Strauss (Clavé).
17: Cecilia Bartók, mezzo; J. Delbecq,
György Fischer, piano; Arta y canciones.
(T, C, E).

18: Ensemble Orchestral de París, Jerry
Seimov, Jean-Benoit Pinonier, piano;
Weber, Beethoven, Schumann (T, C, E).
19: Orquesta de los Campos Elíceos, Co-
legium Vocale de Gante, Philippe Her-
weghe, Gens, Bostidje, Nacim, Berlín,
Infancia de Oro (T, C, E).
19,20: Trile Mark, chelo; Jean-Yves
Thibaut, piano; Markovskí, Prokofiev,
Schumann, Brahms (M, L).
20: Cuarteto Alban Berg Schubert (T, C, E).
21: Mizan Vargotes, violin; Itamar Góizim,
piano; Mazan, Debussy, Ravel (T, C, E).
23: Cuarteto Hagen, Beethoven (T, C, E).
28: Filarmónica de Viena, Daniel
Barenboim, Bartók, Liszt, Chailovskí (T,
C, E).
5-8: Cuarteto Vernerz, Nobuko Imai,
viola; Antonio Meneses, chelo; Senas,
Schoenberg, Dvorák (M, L).
9: Jean-Philippe Gallian, piano; Ravel,
Scriabin (T, C, E).

ÓPERAS

BILBAO

Coliseo Arba

MADAMA BUTTERFLY (Puccini), Socce-
ni, Zeremoni, Socce; De Mola, De la
Mota, Biz, 21,24,27-8.

JEREZ

Teatro Villamarta

EL BARBERO DE SIVILLA (Rossini), Gi-
netta Fernández de Castro, Antuñena,
Frontal, Palanca, Moya, 7-9-8.

MADRID

Teatro de la Zarzuela

TANCREDI (Rossini), Zaida, Páez Do-
puz, Oropesa, Ober, Manassa, Ca-
sarego, 18,21,23,26,28-8.
LA CRIJAPONA (Mozart-Tomás), Ros
Malla, Martín, González, Diácono, Barbo-
no, 9,10,11-8.

SEVILLA

Teatro de la Maestranza

LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti),
Garnati, Merini, Kraz, Fardita, Ge-
ba, Furlanico, 1,5,9-8.

VIANA

De Vianese Opera

LA BOREME (Puccini), Vaytes, Casen,
García, Hernández, Glennon, Bath,
Tel, 11,14,16,18,20,25-8.

AMSTERDAM

De Nederlandse Opera

PARSIFAL (Wagner), Rattle, Gruber,
Schnee, Wilder, Loyd, Rosing, 28,31,4,
5,6,9,12,15,18,21-8.
HILFE MILLER (Verdi), Jenkins, Scherer,
Bene, Gábor, Kreis, Agache, 3,6,9-8.

BERLÍN

Deutsche Oper

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart), Lang-Lew-
ing, Krämer, Hagen, Seifert, Tsok, Mo-
Caffo, 30-4.

EL TROVATORE (Verdi), Olin, Neuenfel-
dus, Hagen, Seifert, Tsok, 1-8.

TANNHAUSER (Wagner), Kost, Friedrich,
Köln, Fickmann, Barber, Lang, 2-8.

MARTHA (Hörner), Lang-Lewing,
Barenboim, Halpinov, Capani, Ickler,
Bachwiz, 4,7,12-8, 3-8.

AIDA (Verdi), Isler, Friedrich, Becker,
Naef, Benadoni, Góizim, 10-8.

SUSANNA (Pérez), Dufour, Drew, Acin-
gung, Bessid, Peterson, 11,25-8, 6-8.

(AS BEINGOLD (Wagner), Kost, Fried-
rich, Köln, Hübner, Salomon, Wáller,
14-8.

DIE WALKÜRE (Wagner), Kost, Fried-
rich, Andersen, Salomon, Hübner, An-
stamm, 16-8.

EUGEN ONFEN (Chakovskí), Kost,
Friedrich, Wáller, Johnson, Botta, Da-
le, 18,21,27-8.

SIÉGFRIED (Wagner), Kost, Friedrich,
Köln, Hübner, Berris, Jones,
23-8.

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL
(Mozart), Kesching, Krämer, Tenor, Hal-
pinov, Bessid, Foil, 28-8, 5-8.

GÖTTERHAMMER (Wagner), Kost,
Friedrich, Köln, Hübner, Salomon,
Jones, 2-8.

SANTOPIER

ZAR UND ZIMMERMANN (Lortzing),
Fisch, Wand, Trüdel, Henning-Jensen,
Gühling, Eder, 25,29,1, 2,8,21-8, 4-8.

MADAMA BUTTERFLY (Puccini), Fisch,
García, Yamaoka, Sone, Pockova, Jan-
ni, Lipp, 26,31-4.

BURLESQUE (Mozart), Torres, Baril,
Fisk, Góizim, 4,5-8.

TANCREDI (Rossini), José Bernik, Fran-
co, Scabbi, Yout, Dawson, 9,12,16,19-
8.

LILLI (Berg), Giesler, Mischbach, Adán,
Lang, Pockova, Adán, 25,26-8, 1,6,9-8.

ELEKTRA (Strauss), Young, Dent, Fyfe,
Pfeiffer, Gustafson, Góizim, 2,8-8.

BOLOGNA

Teatro Comunale

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart), Bath,
Bassi, Davis, Gallo, Páez, DiCarangelo,
26,28,30-1, 2,4,6,8,9-8.

LIPERTINI (Verdi), Venti, Sugi Frontali,
Mancinotto, Kinder, Peterson, 28-8,
4,7-8.

BONN

Oper der Stadt

ROMEO ET JULIETTE (Gounod), Páez,
Del Monaco, Vóll, Ingle, Nargis, De la
Mota, 26,30-1,1,15,18-8.

DIE FIEDRALIS V. Strauss II, Páez,
Wunderlich, Meir, Gábor, Begot, Za-
mas, 2,8,9-8.

SANSON ET DALBA (García-Soriano), So-
reno, Del Monaco, Nargis, Nebelkorn,
Bregot, Wood, 16,20-8, 8-8.

DOY GIOVANNI (Mozart), Kofas, Chail-
Alvarez, Páez, van der Wal, Václav,
21,23,27-8, 1-9-8.

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart), Frick, Ro-
se, Páez, Góizim, Ben-Nat, Hoch,
25,28-8.

BRUSELAS

La Monnaie

TRISTAN UND ISOLDE (Wagner), Pap-
pona, Frey, Evans, Wit, Hamilton,
Wie, 30-1,4,8,12,15-8.

PROMETEO (Nicoló), Edwards, Wáclav,
4,5,6,8,9-8.

BURDOS

Opéra

LES PÉCHEURS DE PERLES (Bizet). Chant. Enrico Arena. Vlasta Shost. Scher 10.13.15.18.21.23-B.

CATANIA

Teatro Massimo Bellini

BIS (Mascaigne). Arena. De Ara. Mazona. Martignoni. Pasquanti. Kozakos. 6.9.12.14.16.18-B.

CHICAGO

Lyric Opera

TURANDOT (Puccini). Bariselli. McClintock Schmitt. Heppner. Epperson. Acton. 25-1. 18. 21. 24. 27-B.
NORMA (Bellini). Bura. Graham. Anderson. Borelotti. Margison. Colubert. 6.12.22-B. 8-III.

DRESDEN

Semperoper

LA BOHÉME (Puccini). Frey. Höpfer. Fendley. Kitzner. Gamm. 6-8. 26.1. 1-4-B.
UN BALLO IN MASCHERA (Verdi). Mehnichen. Kravitschky. Kalkas. Bachlitzki. Vol. Remont. 29-A.
DIE BASARLOS (Höller). Metzner. Heide. Adam. Jung. Johns. Kurbelt. 6.9.16.19.22-B.
ARIADNE ACE NAXOS (Stravinsky). Zolner. Mack. Jones. Thode. Ilin. Inconnin. 8.12-A.
TONCA (Puccini). Allbrecht. Bergheim. Similainen. Kallander. Kasanen. Peltti. 20.26-B.
FIDELIO (Schubert). Pisk. Miska. König. Vogel. Hanf. Sevcek. 25-B. 1-III.
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Benkert. Kiss. Bönning. Fink. Häfeli. Fausly. 25.26-B. 8-III.

FRANCFORT

Oper Frankfurt

L'ELISE FANOME (Donizetti). Fahr. Schwabach. Hanslik. Baska. DeCarolis. 9.12.14.15.16.19.20.21.22.23-B.

GENOVA

Teatro Carlo Felice

THE BARKS PRODIGEN (Stravinsky). De Val. Aza. Bardon. Portugal. Duvornik. Inpet. 26.28.30.31-A. 2-4-B.
CARMEN (Bizet). Luzuri. De Ara. Arena. Amolati. Ferrarri. Norsa. 25.27.28-B. 1.2.4.5.7.8.9-III.

GINEBRA

Gran Théâtre

LA GENSERVOIRA (Boschi). Gangafo. El. Strany. Garusi. Fischer. Giménez. Dara. 26.28.30-A.

II. 25-III

LAUSANA

Théâtre Municipal

L'ARZIA (Cesti). Jacobi. Martigny. Berley. Jamin. Takawa. Posa. 23.25.27.28-B. 2-III.

LONDRES

Covent Garden

FAUSTINA (Pfitzner). Thielmann. Ishida. F. Pope. Allen. Begley. Bryk. Ged. 28.1. 1.6.10.15.19-B.
LÖHENGRIIN (Wagner). Gergiev. Musilsky. Matka. Jones. Winberg. Jeffrey. 8.11.14.17.20.22-B.
COSÌ FAN TUTTI (Mozart). Berner. Miller. Jankovic. Schmeidler. Watson. 21.24.27-B. 3.4.6.8.10-III.

LYON

Opéra National

WERHER (Massenet). Nagato. Decker. Huot. Portilla. Pocho. Dugay. 26.28.30-1. 2-B.
DÉDALÈ (Debussy). Ghafari. Fall. Ceta. Her. Marip. Bric. 11.12.13.14.15-B.
ORLANDO (Haendel). Les Arts Florissans. Christie. Caven. Barton. Josiah. Sannes. Mannon. 24.26.28-B. 1-III.

MARSELLA

Opéra

KSAZ GOR (Borodin). Annina. Bouvard. Bernathy. Dufilleva. Grigoriou. Rouman. 7.9.12.15-B.

MBAN

Teatro alla Scala

LA GIOCONDA (Puccini). K. Abbad. Pluss. D'Erra. Gsa. Ghisone. Valery. 4.6.7-B.
WOLFECK (Berg). Serepuk. Plumm. Mol. Stern. Begley. Grundheber. Ryd. 28-B. 2.4.6.8.9-III.

MONTEPELLIER

Opéra Berlioz

HYPPOLITE ET ARCE (Uncelli). Les Arts Florissans. Ghisone. Vilgier. Pettavella. Vermet. James. Norsa. 6.7-B.
OG-GOR (Levinsky). Reppl. Mosgrich. Zapfel. Francale. Sfar. Aulin. 21.22-B.

MUNCH

Bayrische Staatsoper

VENUS UND ADONIS (Henze). Henz. Auck. Senoza. Merz. Wilschke. 27.30-1.
LE GIELO GENARE (Haendel). Baltr. Jonas. Musay. Zickler. Golan. Rabson. 28-1. 1-4.9-B.

mer. Fabbroni. Salvan. Fichtl. Knobel. Lopardo. 2.6.12-B.
II. BARBERE DI SIVIGLIA (Rossini). Weikert. Solti. Giamber. Serra. Gabrovna. Hromowski. 5.7.11-B.
LA BOHÈME (Puccini). Fisch. Schenk. Vachna. Malagutti. Sommits. Morata. 15.18.22-B.
MAGBETH (Verdi). Elder. Kupfer. Varady. Trost. Gavarelli. Reutering. 21.24.28-B. 4-8-III.
DON GIOVANNI (Mozart). Böhm. Hynes. Shamel. Reuter. Greenwald. Givens. van der Walt. 23.26-B.
PETER GRIMM (Heine). Mikul. Abery. Rolfe. Johnson. Golan. McIntyre. Howard. 1.5.9-III.
CARMEN (Bizet). Delacote. Wortmiller. Mangon. Yarnick. Boness. Blasi. 6.10-III.

NAPOLIS

Teatro San Carlo

SALOME (Strauss). Kuhn. Serboda. Nielsen. Zednik. Pederson. Tsi. 26.29-1.
LE CONVENENZE ED INCONVENENZE TEATRALI (Donizetti). Mag. De Simone. Norberg-Schulz. Fraticchi. Bertocchi. Lepore. 28-B. 2.4.6.8-III.

NEUYA YORK

Metropolitan Opera

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Hager. Hong. Rooney. Uptan. Poutas. 27.31-1. 4.6.8.12.15.20-B.
I PURITANI (Bellini). Miller. Swenson. Neill. Hampton. Miles. 28-1. 1-B.
CAGALIERA RUSTICANA (Mascaigne). PAGIACI Garocavallo. Young. Somers. Barba. Garofoli. 29-1. 5.5.15-B.
UN BALLO IN MASCHERA (Verdi). Levine. Vogt. Givens. Pavarotti. Prinn. Scandazzo. 30-1. 3.7.11.15.19.22.27-B. 4.7-III.
WOLFECK (Berg). Levine. EWing. Clark. Baker. Devlin. 10.14.18.22-4-B.
AIDA (Verdi). Mackerras. Sweet. Telega. Sylvester. Miles. 17.21.25-B. 1.6.10-III.
BILLY BUD (Hansen). Mackerras. Langridge. Grif. Moss. 26-B. 1.5.8-III.
LA BOHÈME (Puccini). Santl. Racene. Oeyer. Gerardi. Michaeli-Mason. 28-B. 3.8-III.

PALERMO

Polliciana Garibaldi

TONCA (Puccini). Rezzetti. Fama. Kalmarski. Olsen. Carrò. 26.28-1. 1.4.7-9-B.
AGRIPIINA (Haendel). Fava. Vaccaro. B. Tamoni. Mares. de Nosa. 23.25.27-B. 2.4.7-III.

PARIS

Opéra Bastille

PHILIAS ET MELISANDE (Debussy). Gonick. Wilson. Brion. van Dam. Håkon. Metzner. 7.10.15.19.21.26.28-B. 2-III.
CARMEN (Bizet). Benet. Aras. Ferrar. Shoof. Golan. Zambra. 14.18.22.28-B. 2.6.10-III.

Opéra Comique

LE COMTE OBY (Boschi). Naccari. Gio. Mass. Faron. Tolstoyev. Blake. 26.28.30-1. 1.3-B.
OWEN WINGRAVE (Blitner). Barst. Le. Chevalier. Tregoir. Gless. Foss. 21.22.24.25-B.

Théâtre de Châtelet

LE ROSSIGNOL (Stravinski). PIERROT LUNAIRE (Schonberg). Boulez. Noddy. Deser. Hoffmann. Schäfer. Howlani. 30-1. 1.3.5.7.9-B.

ROMA

Teatro dell'Opera

ELECTRA (Stravinsky). Fedosey. Breckan. Haas. Altmyer. 4.9.12.15.18.21.25-B.

SAN FRANCISCO

Opera House

AIDA (Verdi). Ruzickis. Williams. Crider. Terentiev. Amilato. Francisco. 8.11.14.16.18.20.21.25-B.
CARMEN (Bizet). Ruzickis. Mansoni. Mills. Donaldis. Caza. Fink. 12.15.19.22-B.

TRIESTE

Teatro Comunale

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Ostman. Vozik. Kneid. Inconni. Gior. Scherbner. 26.28.29.30-1. 1.2-B.
MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Rabbanyi. Sambuc. De Gas. We. Blecker. Cappel. 15.16.18.19.20.22.23.25.26.27-B.

TURIN

Teatro Regio

BORIS-GODUNOV (Muscogski). Benet. Turkov. Lawless. Koticherg. Handera. Tomsson. Lati. 26.28.30-1. 1.4.7.9-B.
TONCA (Puccini). Baska. D. Alfredo. Ka. Javarskar. Olsen. Gallo. Mori. 18.20.21.22.23.25.26-B.

VERONA

Teatro Filarmonico

GIANNI SCHICHI (Puccini). Tolomelli. Gandini. Carnoli. Christie. Pizzoli. 26.28.30-1. 1-B.
DON PASQUALE (Donizetti). Gampare. La. Civelli. 15.18.19.21.23-B.

VIENNA

Staatsoper

LUZIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Vany. Gubrova. Laitz. Jiro. 26-1.
STEFEDO (Verdi). Laitz. Jiro. Domingo. Chertov. 27-A.
ARABELLA (Strauss). Habis. Gumbach. Rasmussen. Brandel. Winkler. 28-1. 1-B.
L'ELISE FANOME (Donizetti). Törzs. Borony. Soltóvári. Chingaris. De Carlo.

in. 29.1.8.11-B.
II. BARBERE DI SIVIGLIA (Rossini). Hülse. Brunot. Szemek. Chertov. 30-1. 9-B.
TONCA (Puccini). Oren. Goelbo. Darski. Rabson. 2-B.
CAMPUCIO (Stravinsky). Schenker. Loti. Kobi. Shovel. Mazona. 3.10-B.
LA TRAVIATA (Verdi). Gion. Filp. Michaelis. Abner. 12.15-B.
MEFISTOPHELE (Boris). Mori. Gier. Boney. Rado. Pardi. 13.16.19.22.25-B.
DON GIOVANNI (Mozart). Fisch. Isser. Schmitt. Shovel. Howlani. 14.17-B. 2-III.
OTELLO (Verdi). Gion. Frink. Domingo. Weill. 18.21.24-B.
LÖHENGRIIN (Wagner). Young. Steder. Meyer. Mull. Solter. 20.23.26-B.
CARMEN (Bizet). Vack. Wateroska. Lusa. Fates. 1.5.9-B.
BORLETO (Verdi). Young. Ross. Lepoldi. Gionelli. 3.7-III.
II. TROVATORE (Verdi). Valesa. Galer. Lipovsek. Alessis. 4.8-III.
FEDORA (Gounod). Lusk. Baska. Gers. Chingaris. 6-B.

WASHINGTON

Kennedy Center

LA FINTA GIARDINIERA (Mozart). Lámar. Sumner. Myers. Baratta. Schmitt. Gorenk. 26.31-1. 3.6.10.13.15-B.
THE BAILLAD OF ROBY DOE (Morris). Lockhart. Terlecki. Solberg. Gossau. Johns. Laby. 27.29-1. 1.4.7.9.12.14-B.
II. GATO MONTÉS (Puccini). Rys. Sugi. Birci. Corvetti. del Campo. Martinez. 28.30-1. 5.8-B.
ELECTRA (Stravinsky). Fricka. Modinski. Maron. Fagan. Hoffarth. Fink. King. 1.5.9-III.

ZURICH

Opernhaus

TAUST (Gounod). Frühbeck. Friedrich. Reschitz. Nohemus. Ariza. Ruzicki. 26.29.31-1. 2.5.8.13.21.22.26-B. 2.7-III.
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Wehrli. Fennelle. Motta. Polgar. van der Walt. Schaninger. 28.1. 27-B.
LA BOHÈME (Puccini). Frühbeck. Dess. Dess. Koki. Venet. Homan. 1.9-B. 2-III.
II. TRUFFALO (Puccini). Voth. Pflü. Zampieri. Kalkas. Chalkier. Remmet. 2.6.9-B.
ALZINA (Handel). Hammesott. Plann. Mer. Bey. Marus. Nard. 7.12.15.19.22.23-B. 4-III.
II. BARBERE DI SIVIGLIA (Rossini). Santl. Asgangl. Kainka. Chertov. Polgar. 11.14.16-B.
WO DIE WILDEN KERLE WOHNEY (Kremer). Gieray. Gossau. Motta. Ahrer. 15-B.
AIDA (Verdi). Harmonicon. Schaal. Dess. Lipovsek. La. Seck. Zaccaro. Salmista. 1.6-B.
RUSAIKA (Dvořák). Weber. Weir. Pflü. Dotkova-Cap. Remmet. Lochner. 30.1-1. 8-III.
FARSAL (Wagner). Weier. Möt. Hüllmann. Kallisch. Solter. Brandel. Salomon. 9-B.

CONVOCATORIAS

XXVIII CERTAMEN CORAL. Esas de los Caballeros, 4-6-IV-1997. Para agrupaciones corales mixtas con un mínimo de 20 voces. Premios: 1º. 500.000 pts.; 2º. 250.000 pts.; 3º. 100.000 pts.; del público, 75.000 pts. Fecha límite de inscripción: 9-II-97. Información: Tfno. (976) 661100, ext. 55.
CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION DIMITRIS MITROPOLLOS. Atenas. Para compositores nacidos después del 51-III-1952. Obras para orquesta sinfónica de duración entre 15 y 25 minutos. Premios: 1º. 24.000 \$; 2º. 16.000 \$; 3º. 12.000 \$. Fecha li-

mite de inscripción: 51-III-97. Información: Tfno. (301) 3627412. Fax (301) 3621477.
CONCURSOS INTERNACIONALES DE GUITARRA MICHELE PITTALUGA. Alessandria, 22/26-IX-1997. Composición: Premios: 1º. 5.000.000; 2º. 1.000.000 liras. Fecha límite de inscripción: 15-VII-97. Interpretación: para guitarristas de cualquier nacionalidad nacidos después del 1-1-1967. Premios: 1º. 10.000.000; 2º. 5.000.000; 3º. 2.500.000 liras. Fecha límite de inscripción: 15-IX-97. Información: Tfno. 0151 25 12 07, Fax 0151 25 55 07.

XLIII CONCURSO INTERNACIONAL DE EJECUCION MUSICAL MARIA CANALS. Barcelona, 20-IV al 6-V-1997. Especialidades: piano, guitarra. Edades a 1-1-97: mínimo, 18; máximo, 32. Premios en cada especialidad: 1º. 600.000 pes.; 2º. 500.000 pts.; 3º. 150.000 ps. Fecha límite de inscripción: 16-II-97. Información: As Nova. Gran Via de les Gorts Catalanes, 654. 08010 Barcelona.
XXXIX CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO JAEN 1997. 15-21-III-1997. Para pianistas de cualquier nacionalidad que no hayan cumplido 36 años. 1º. 2.500.000; 2º. 1.500.000; 3º.

500.000; -Rosa Sabater, 500.000; -Música contemporánea, 500.000 pts. Fecha límite de inscripción: 14-II-97. Información: Ayuntamiento de Jaén.
CONCURSO DE COMPOSICION ISLA DE GOMERA. Para compositores de la comunidad iberoamericana. Obras para orquesta de cuerda de duración entre 7 y 15 minutos. Premio: 600.000 pts. Fecha límite de inscripción: 15-IV-97. Información: Tfno. (922) 141581.
CURSO DE PERFECCIONAMIENTO DEL REPERTORIO PARA PIANO. Barcelona. Conservatorio Sup-

rior de Música del Liceo. 25-28-II-1997. Profesor: Josep Mª Colom. Duración: 20 horas. Información: Tfno. 93 501 87 96. Fax 93 412 48 87.
XII PREMIO DE MUSICA CIUDAD DE MANRESA. 20/23-II-1997. Organiza: Conservatorio de Manresa. Piano: a) hasta 21 años, premios: 1º. 300.000 pts.; 2º. 125.000 pts.; b) hasta 14 años, premios: 1º. 100.000 pts.; 2º. 75.000 pts. Música de cámara: cada media del grupo: 28 años: su director, hasta 50 años. Premios: 1º. 400.000 pts.; 2º. 200.000 pts. Fecha límite de inscripción: 31-4-97. Información: Tfno. 872 00 88.



Josef Abel: Retrato de un músico (1814). Viena, Kunsthistorisches Museum. Las investigaciones más recientes coinciden en que podría tratarse del joven Schubert.

FRANZ SCHUBERT, UN GENIO POR DES- CUBRIR

El día 31 de enero se cumplen doscientos años del nacimiento en Viena de Franz Seraph Peter Schubert. Un compositor cuya genialidad parece reconocerse día a día, a medida que va aumentando el conocimiento de su amplísima obra, y cuya modernidad ha sido puesta de relieve en modernas relecturas de autores del siglo XX como Luciano Berio, Hans Zender o Edison Denisov. Hemos querido abrir el año dedicándole un extenso dossier, más extenso de lo habitual teniendo en cuenta la importancia de la figura.

Para ilustrar diferentes aspectos de su vida y de su obra hemos contado con prestigiosos especialistas nacionales y extranjeros, algunos de ellos habituales colaboradores de SCHERZO, que ayudarán a conocer mejor al personaje a través de enfoques muy personales.

Quisiéramos destacar a dos invitados de auténtica excepción, en su doble faceta de estudiosos del tema y de la interpretación musical: el pianista Christian Zacharias, un visitante felizmente asiduo de nuestro país en los últimos años, donde hemos podido disfrutar en repetidas ocasiones de su arte (a partir del 4 de febrero ofrecerá todas las sonatas para piano de Schubert en cuatro recitales dentro del ciclo de Grandes Intérpretes que organiza esta revista en el Auditorio Nacional) y, muy especialmente, el barítono Dietrich Fischer-Dieskau, bien conocido no sólo por sus grandes interpretaciones sino también por su actividad como infatigable investigador del canto y muy especialmente del lied, género al que ha dedicado publicaciones de fundamental importancia, y que ha escrito un artículo en exclusiva por primera vez para una publicación española. A todos los que han participado en esta particular *Schuberttada*, *Habet Dank!*



SCHUBERT EN VIENA:

DIÁLOGO DEL CAMINANTE Y LA CORTESANA

La doncella se lamenta sin oponer gran resistencia. La muerte intenta convencerla de que el manto de la noche la cubrirá con delicadeza. El diálogo entre ambos vuelve en oleadas sobre sí mismo mientras se abre a la evidencia de lo inexorable. Un diálogo lleno de dolor callado, íntimo, sin aspavientos, que acepta la derrota y al final del cual sólo se vislumbran tinieblas. La juventud que apunta y aspira a la conquista de sus sueños; la muerte que impone su dictadura implacable. Cuando Schubert compone el *Cuarteto en re menor, «la muerte y la doncella»*, los síntomas de la sífilis ya se han manifestado. Él trabaja incansable, como si siempre hubiera presentado su corto vuelo. Tal vez por eso, escribe en julio de 1822, «cuando quería cantar mi amor, se convertía en dolor; cuando quería cantar mi dolor, se convertía en amor; mi amor y mi dolor se reparten mi corazón».

Al Schubert desgarrado, que trasciende la melancolía que tiene incluso sus obras más alegres, se tarda mucho más en reconocerlo. La imagen que proyectan sus contemporáneos, sus numerosos amigos, aquellos que escuchan con estupor su *Winterreise*, sin comprenderlo, es la del músico bohemio y despreocupado, camarada cordial e ingenuamente bonachón. Tal vez porque reconocer su cara oscura sería mirarse al espejo sin temor a la propia imagen. Y como hasta los sentimientos más dolorosos los expresa con dulzura y refinamiento, resulta fácil pasar de puntillas mirando en otra dirección. A pesar de las evidencias en su música y en sus cartas, como el siguiente pasaje: «Cada noche cuando me acuesto, lo hago con la esperanza de no despertar, y cada mañana me anuncia sólo la grisura de la víspera...».

También Viena, la ciudad que le alumbró, se debate en la duplicidad. Más allá de la ligera melancolía que envuelve su apariencia teatral, prestándole glamour a la frívola cortesana ya un poco ajada, late otra ciudad que se niega a sí misma y que, para olvidar sus contradicciones, se zambulle en el frenesí del vals, siempre girando sobre sí misma hasta la extenuación. La cuestión es que el decorado no se venga abajo, dar siempre la sensación de que el pulso no se altera porque los límites están bien acotados. Claro que la máscara de contención se resquebraja, porque el lado oscuro también quiere mirarse en las aguas del Danubio. ¿Acaso si no fuera hija de la noche contaría con personajes naturales o adoptivos como Schnitzler, Roth, Bahr, Altenberg, Freud, Loos, Berg, Schönberg o, más recientemente, Thomas Bernhard? Viena, operetas y valsos, pero también la ciudad que cobija un cementerio para suicidas y el único museo fúnebre de Europa; fuga hacia la frivolidad para sortear la permanente fascinación por el abismo.

Al encuentro de un artista, como al de una ciudad, se sale según el mapa interior que cada uno hilvana, ya que los objetos del deseo y quien los persigue palpitan, cambian, se transforman a cada momento. Lo difícil es asirlos en su totalidad. En el intento con el compositor y su ciudad, asombra descubrir en qué medida se deben uno a la otra, hasta qué punto el músico expresó tanto la cara luminosa como la oscura de la capital danubiana. Para bien y para mal, Viena y Schubert se pertenecen, aunque el artista sea siempre mucho más generoso que la cortesana. Él se lo dará todo a través de la música, único objeto para el que reconoce haber nacido. Ella en cambio sólo tomará de él los atributos que realcen más el brillo de sus afeites. Viena será otro amor imposible de Schubert, condenado a la pobreza material y a la soledad interior por defender su independencia. Sin dejar de ser profundamente vieneses: sin descomponer nunca el gesto.

Pero, ¿cabe imaginar la Viena de Schubert? Más próxima nos resulta la Viena de fin de siglo, hija sobre todo de la cultura judía que, tras el derrumbamiento de las murallas y la construcción del Ring a partir de 1874, se refugia, por fin, pues hasta entonces éstos no podían residir en la ciudad, en la capital del imperio que se resquebraja. Allí alienta uno de los momentos más deslumbrantes, alcanzando el cenit de su apoteosis mientras se desliza hacia el desastre. ¿Y la Viena de Schubert? Es otra etapa en la que la ciudad se huye de sí



Paseo ante las puertas de la ciudad. (En el centro Vogl y Schubert).
Litografía de Moritz von Schwind

misma tras la muerte de José II, el rey ilustrado, la invasión napoleónica, que la humilla ante los franceses, el famoso Congreso de Viena, celebrado entre 1814 y 1815, y la fragua de la revolución del 48. La inmensa comedia que organiza el todopoderoso canciller Metternich, que reúne en la capital a 100.000 extranjeros y convierte a cada vienesés en espía de sus vecinos, instaurando la represión y el terror, y derrochando el tesoro público a manos llenas, le hará exclamar al príncipe de Ligne: «El Congreso no marcha, baila».

LAS GAFAS DE SCHUBERT

Presencia a la ficción que supone, se producen momentos mágicos en los que la presencia del músico casi se hace palpable. Uno de ellos se da en la modesta cocina donde nació, en la Nussdorfer Strasse 54. En esta casa de recoleto patio convertida en museo encontraremos también sus gafas, algo resquebrajadas y que de tan características nos resultan familiares, como si reposaran ahí recién abandonadas por su amo. Aunque en su época esta residencia se encontraba a las afueras de la ciudad, un peregrinaje para mitómanos puede iniciarse ahí. Y ya lanzados tras la sombra del músico habría que visitar los siguientes lugares:

La iglesia de los Agustinos, donde se interpretó su segunda misa. El convictorio de la Ignaz-Seipel Platz, «la jaula del ruiseñor»; donde tuvieron lugar los duros años de aprendizaje. En la Spiegelgasse y la Wipplingerstr. se encuentran casas de amigos en las que residió. En la Plankengasse, la Bankgasse y la Spiegelgasse todavía están en pie algunas en las que se celebraban schubertiadas. En el Pa-



Monumento a Schubert en el cementerio Central. Dibujo anónimo.

lais Kinsky dio varios conciertos y en la Redoutensaal de la Hofburg tuvo lugar su última aparición en un concierto el año de su muerte, 1828. Es obligada la visita al Theater an der Wien, que aunque renovado, se encuentra en el mismo lugar y fue escenario del estreno de su ópera *Die Zauberharfe*. La residencia de su hermano Ferdinand donde Schubert murió, ahora convertida en museo en la Kettenbrückengasse 6.

El panteón de músicos célebres en el Zentralfriedhof, lugar al que se trasladaron sus restos junto con los de su admirado Beethoven, y el Währinger Friedhof convertido en parque pero en el que se han mantenido las lápidas de ambos músicos puede cerrar el recorrido. Aunque habría que escaparse, adentrarse en los bosques de Viena y perderse en Atzenbrugg, localidad en cuyo palacio se celebraban schubertiadas y en cuyo jardín se puede plantar un árbol a la memoria del músico.

R.Z.

Y los vieneses, entusiastas comparsas en cualquier espectáculo que alimente su fantasía, se vuelcan en las numerosas diversiones. Se extasían con los esquimales que habitan el estanque de los jardines de Belvedere, contemplan boquiabiertos los fuegos de artificio que se organizan en las explanadas del Prater, acuden a las sesiones de magnetismo de Mesmer, se deleitan con los autómatas de Mälzel y acuden al Theater an der Wien, testigo de los estrenos de Mozart, Schubert y Beethoven para asombrarse con las batallas a cañonazos y los desfiles de animales que organiza Schikaneder, peregrino empresario teatral y autor del libreto de *La flauta mágica*. Y, sobre todo, se refugian en los paseos por los bosques de Viena, en los cafés y en la música.

La pasión por la música trasciende la mera afición para formar parte de la esencia de los vieneses. Con asombro lo describe el viajero inglés Charles Burney: «aquí cantan hasta los ángeles de piedra esculpidos encima de las puertas». Las notas se escapan de las puertas al abrirse, de las pajarras al posarse las aves, hasta la silla del dentista posee un resorte que dispara una melodía para tranquilizar al paciente. No resulta extraño entonces que en esta ciudad tenga su cuna Franz Schubert, el más lírico de todos los músicos, según Liszt.

Este es el ambiente en el que se mueve, caminante incansable por su ciudad, de la que apenas se alejará, en la que nunca poseerá ni casa ni piano propios. Las huellas indelebles de su caminar marcarán sobre todo un viaje interior. Schwammerl, «la setita», apelativo cariñoso por el que se le conocía dada su corta estatura y su figura ondulada y poco agraciada, deambulará por las calles de Viena, cambiará quince veces de domicilio. Bohemio y metódico a la par, dedicará las mañanas a componer y por las tardes hará del café o la taberna su hogar —sobre todo en la última etapa de su vida, cuando encuentra en el vino un refugio a su desesperación—.

Estas veladas con los amigos son las que dan lugar a las famosas schubertiadas, muchas de ellas celebradas en casas particulares, como la del cantante Vogl, el poeta Schöber o

las hermanas Fröhlich. Encuentros menos inocentes de lo que las crónicas de la época Biedermeier nos han legado en su empeño, tan biedermeier, tan vienes, por alejar a Schubert de su tiempo. En estas reuniones, además de entregarse a la música y el esparcimiento, los contertulios se ponen al día de las novedades poéticas y literarias, y también hablan de política.

Opinaba Heine que las ideas no brotan de la mente, sino del corazón. Una imagen que se pliega bien a la personalidad entrañable de Schubert, cuyo corazón, como tantas de sus canciones nos evocan, latía con especial intensidad al contacto con la Naturaleza, pintada a veces con rasgos amables y otras tan estremecedores como los cuadros de su contemporáneo Caspar David Friedrich. Porque si la música se convierte en una obsesión para él, no menos imprescindibles le resultan los paseos por los bosques y campiñas que rodean a la ciudad, en cuanto el buen tiempo le permite abandonar los espacios cerrados. Como casi todos los vieneses, de entonces, de ahora.

La música que suena en calles y salas de conciertos, el café, la taberna o Heurigen donde preservar la identidad en compañía, los paseos por los bosques y viñedos que anillan la ciudad... Viena, tan conservadora, tan tradicional, sigue alimentando las mismas costumbres doscientos años después. Así, ¿por qué no imaginar que detrás de cualquier esquina, en cualquier café de los múltiples que salpican la rutina vienesa, o en las frondas del Leopoldsdberg acaso podamos vislumbrar el perfil chato de Franz? La ilusión puede ser tan auténtica o irreal como creer que por visitar los monumentos, leer las placas conmemorativas o visitar los lugares que frecuentó conseguiremos atraparlo. ¿Acaso no se nos escapan una y otra siempre? Por eso, tal vez, haya que huir de escarceos sentimentales con el pasado y sólo quepa buscarle en su música, esa cuyo sentimiento, según Einstein, «inspira a las edades posteriores el anhelo infinito de un paraíso perdido de pureza, espontaneidad e inocencia».



EL CAMINO INTERIOR

SCHUBERT COMO COMPOSITOR DE LIEDER

En 1811, es decir, en el año de composición de los primeros lieder de Schubert, el profesor de canto y escritor musical Hans Georg Nägeli reflexionaba en la *Leipziger Allgemeine Zeitung* sobre la cultura canora pidiendo a voces la tan largamente esperada estética del lied, una definición del género claramente formulada. Con el mismo ímpetu reconocía no haberse formado aún una idea exacta, aunque dejaba constancia al mismo tiempo del carácter de una época preliminar, en la que al menos se intentaba por lo general hacer justicia al poeta, pero sin alcanzar desgraciadamente con la música la expresión lingüística apropiada, para lo que tenía en cuenta especialmente las odas de Carl Philipp Emanuel Bach sobre textos de Gellert.

En un momento algo posterior de la evolución constata Nägeli un desplazamiento del peso hacia lo declamatorio, como en sus amigos berlineses J.A.P. Schulz y Johann Friedrich Reichardt. Ya este último, junto con Carl Friedrich Zelter o Johann Rudolf Zumsteeg, dejaba intervenir a la música con mayor fuerza de lo acostumbrado.

Seis años después, en 1817, en su artículo «El Arte del Lied», reproducido en la *Allgemeine Musikalische Zeitung*, ya pretende saber algo más sobre el «elevado estilo liederístico». Anuncia una fase de evolución, en la que ve concentrado en un todo el ritmo del lenguaje, el canto y la ejecución instrumental, e inventa para ello el término de «polirritmia», un concepto que desempeñaría en el arte canoro el mismo papel que la polifonía en la música instrumental.

Para aquéllos que posteriormente se esforzaron en acuñar conceptos para una estética del lied hubiese sido recomendable mantener al menos inicialmente el punto de partida de Nägeli. Pues cuando en 1814 Schubert lo llevó bruscamente a la práctica, en el instante del alumbramiento del moderno arte del lied, cuando a los diecisiete años puso música a *Gretchen am Spinnrade* de Goethe, el mismo año apareció bajo el título compilatorio de *Singspiele* una crítica del poeta, pintor, criminólogo y compositor E.T.A. Hoffmann que marcó época. Éste comentaba en su artículo algunos lieder del organista de Leipzig Riehm y se lamentaba de que el compositor debía reprimir todos los momentos afectivos, llevado por el contenido profundo del poema, para que a partir de ahí surgiese

la melodía, cuyas notas se transformarían en símbolo de todos los afectos expresados en el poema. En consecuencia, el compositor debería no sólo indagar el sentido de un poema, sino convertirse él mismo en poeta (5). Y, realmente, todo conocimiento de un nuevo lied de Schubert nos lleva a la observación de que la música no se somete al texto —como antes ocurría la mayor parte de las veces—, no lo ilustra, sino que tiene su origen en él con la misma base como fundamento. Lo que Nägeli y Hoffmann proclamaron no modifica sino una expectativa cada vez más apremiante y general, que finalmente fue satisfecha en los lieder de Schubert de 1814/15, superando todo lo anteriormente existente. Esto puede resultar extraño, pues, en definitiva, las décadas anteriores ya habían experimentado una época de florecimiento del lied. Johann Friedrich Reichardt había producido sus cerca de 1500 lieder y formulado en sus escritos sobre música convincentes teorías acerca del lied. Pero, ¿qué valor real tenía hasta entonces el género en la vida cultural? Repetidamente insistió Beethoven, no sólo en la célebre observación a Rochlitz, cuán a disgusto se movía en el lied y qué difícil le resultaba confrontarse con los textos. Tal vez podría haberle intimidado la ya desde su origen minúscula exigencia de la forma liederística, una limitación de las posibilidades que justamente en aquel momento el venerado Goethe acababa de proclamar como máxima.

El weimariano comparaba en 1820 en una carta a Zelter la puesta en música de un poema con un globo aerostático que se elevaba perceptiblemente para todos. Pues con ayuda del canto el poema podría contar con llegar a más personas que si sólo se leía públicamente en alta voz o simplemente era disfrutado para uno mismo. Goethe abogaba por ello, en cualquier caso, primordialmente por el lied estrófico, muy preocupado por el hecho de que la nueva evolución pudiese evitar el rito de evocación, la presencia de lo ya conocido, tan bien acogida en la canción popular, y en consecuencia alejar al público.

Continuamente había designado

Nägeli con el término de «polirrítmico» algo que se contradecía con la acomodaticia praxis del joven Reichardt o de Zelter, que se encontraba justamente en sus comienzos. Con mayor razón la actitud de Schubert respecto a la poesía resultaba pretenciosa, incluso hostil para el público.



Schubert al piano. Oleo de Gustav Klimt (1899)

UN PASO MÁS, EN LA RECUPERACIÓN
DE NUESTRO ESPLÉNDIDO LEGADO
LÍRICO.



"Me gustaría dar en mi obra una nota personal, una mezcla de amargura y gracia... Me gustaría saber combinar las notas de sentimiento, amoroso y apasionado, dramático y trágico, como en Goya..."

Enrique Granados

FUNDACION
CAJA DE MADRID

Enrique Granados
Goyescas

MARÍA BAYO
RAMÓN VARGAS

ENRIQUE BAQUERIZO
LOLA CASARIEGO
MILAGROS MARTÍN

ORFEÓN DONOSTIARRA
ORQUESTA SINFÓNICA
DE MADRID

DIRECCION
ANTONI ROS MARBÀ

NOVEDAD AUVIDIS/VALOIS CD V 4791



Bertan, 72 • 08023 Barcelona
Tel. 4188080 • Fax. 2110815



¿Acaso no se estaba abriendo paso un forjador de sonidos de un modo excesivamente entrometido entre el oyente y la poesía? Y lo que le dijo el violinista Ignaz Schuppanzigh en 1824, durante los ensayos de sus cuartetos de cuerda, golpeándole en el hombro —¡Hermano, sigue mejor con tus canciones!— ¿no resulta lo suficientemente despreciativo?

Entre sus contemporáneos, también los músicos subestimaban a Schubert casi sin excepción. En cualquier caso el compositor, en su permanente avidez intelectual, antes buscaba la compañía de literatos y pintores, de tal modo que en su círculo apenas encontramos compositores —y cuando los había, luego se manifestaban de un modo bastante mezquino sobre él. Junto a Beethoven, a quien seguramente por veneración no quería acercarse, y Johann Nepomuk Hummel, cuyos esporádicos elogios le alegraban, ante todo se reconocía como su máximo partidario Anselm Hüttenbrenner, quien se movía principalmente a distancia, en Graz. Su propia producción liederística, totalmente marcada por Schubert, sólo se inicia en 1850 y utiliza principalmente textos a los que ya había puesto música su amigo. Otro compañero de estudios de la época de las lecciones con Salieri, un niño cantor de los años del Konvikt, era el compositor y maestro de capilla Benedikt Randhartinger.

Pero éste, como también el posteriormente incorporado Franz Lachner, cayeron tras la muerte de Schubert en una excesiva autosatisfacción y marcaron con ello una apreciación errónea, por la cual ha tenido que sufrir mucho tiempo la imagen de Schubert. Randhartinger, por ejemplo, llegó a decir: «Qué lástima que Schubert no aprendiese tanto como yo, de otro modo con su extraordinario talento también hubiera llegado a ser un gran maestro».

De todos ellos, sólo Schubert ha permanecido vivo junto con su obra. Pero todavía algunos intérpretes se avergüenzan de cuán pequeña es aún hoy la parte de su producción liederística que ha entrado en el conocimiento general. Parece haberle perjudicado su gran volumen, la mera cantidad de los títulos. Por ello es sin duda un punto a favor de nuestra tan denostada industria musical el haber conseguido con ayuda de los medios de difusión impulsar también los tesoros aún desconocidos entre las obras del pasado. Podemos imaginar, a la vista de la poderosa y durante mucho tiempo duradera influencia de Goethe sobre la obra de Schubert, que el compositor quedase tan cautivado por ella, porque la poesía de Goethe se apoyaba en las experiencias vividas y los sentimientos como algo «natural»; en ella aparece inmediatamente una exigencia sociológica y estética. También hizo posible la estética de Goethe, formulada afirmativamente por él, trasladar palabras o melodías a otros poemas o canciones. Así podemos extraer de los informes sobre los *Mittwochskränze* de Weimar, por ejemplo, la utilización y reelaboración del poema de Matthisson *Andenken*, primero por Friederike Brun y después por Goethe. Versos que durante mucho tiempo no todos los compositores adoptaron en la posteriormente célebre versión goethiana, a la que pusieron música Beethoven o Schubert.

Todo el que se refería al *Lied* pensaba en la canción estrófica. Esto aún puede comprobarse en 1826, es decir, dos años antes de la muerte de Schubert, cuando un crítico diagnosticaba que Schubert era «menos apto para el verdadero *Lied* que para piezas de composición desarrollada». A decir verdad, esta problemática ocupaba los ánimos desde mucho tiempo atrás, pero Schubert coloca lo estrófico y la composición desarrollada simplemente juntos —incluso dentro del mismo *lied*, como nos hace ver la genial pieza de 1814 *Gretchen am Spinnrade*. Ante este *lied* casi todo lo escrito hasta entonces sobre lírica alemana cae en la categoría de lo precursor. Pero, ¿acaso la época precedente en la historia del *lied* no había sido grande, y no retomó Schubert esta herencia, en la que la armonía íntima se unía con lo popular —una herencia justamente porque él la amplió, e incluso se manifestó contra ella? ¿No había exigido ya Reichardt, en su *Almanaque Musical* de 1796, que el *lied* tenía que ser un «todo ajustado, perfecto»?

Schubert se acercó a esta meta por la vía más rápida, aunque no menos complicada. Pues no puede imaginarse ninguna línea recta que hubiese podido guiar a Schubert hacia la individualidad alcanzada por él. Así, al principio no figura ninguna canción estrófica, que tal vez hubiese sido el objetivo más sencillo. No, el adolescente llevó al papel complejos desproporcionadamente extensos, el más largo de los cuales resulta *Der Taucher* con sus 605 compases. O dio forma a escenas como la del *Fausto* de Goethe, con un canto dialogado sin auténtico carácter de dúo, una obra que renuncia libremente a cualquier adscripción genérica. Naturalmente, también había precedentes en este campo, como Reichardt con sus monodramas y dramas a dúo (para uno y dos personajes) sobre textos de Schiller y Goethe.

Las exigencias interpretativas de estos dramas musicales en formato de miniatura son muchas. Schubert no tenía miedo a introducir elementos corales, tanto como del melodrama o de la ópera seria. Los medios, sin estar sistemáticamente establecidos, parecen ser solicitados intuitivamente por la respectiva expresión de la palabra. Que en ellos —de un modo algo inconsciente— se acumulen situaciones extremas, rodeadas de asesinatos, muertes, tumbas y anhelos de muerte, podemos atribuirlo tanto a una moda por el miedo y el terror como a un placer infantil por los espíritus o también a la airada efervescencia de la juventud.

Es importante que el joven Schubert se viese impulsado a derribar las barreras del género, encontrando un vocabulario musical propio, entregándose por completo y de un modo flexible a los textos, relacionando exactamente el significado de las palabras con el de los sonidos. Quizá resulte más fácil abrirse paso a

partir del contenido establecido de un poema hacia campos hasta entonces desconocidos; así lo experimentó el compositor Friedrich Nietzsche, siendo un músico sustancialmente menos dotado. Especialmente cuando la nueva corriente sonora se abría a un campo sin cultivar y con ello podía cerrarse una laguna vivida por muchos en los albores del siglo XIX como algo doloroso. Pues en lo esencial, para esta nue-



Johann Michael Vogl y Franz Schubert parten hacia la lucha y la victoria. Caricatura de Franz von Schober

va búsqueda de melodías y riqueza armónica no existía ningún modelo, ni tampoco en los comienzos del incipiente lied romántico, nacido de una revolución cultural que justamente entonces había comenzado a producirse.

De qué modo tan increíblemente rápido se produce el camino hacia la interiorización en Schubert, cómo desecha prejuicios de que en ciertos detalles alguna vez pudiera tratarse de consecuencias de plagio, todo esto origina ante todo su excepcional, íntima familiaridad con el proceso originario del canto. Sabemos cuán agradable era la voz de tenor de Schubert y cuán penetrante podía ser su interpretación de los lieder. Sólo había que adentrarse en un nuevo terreno cuando el proceso canoro pudiera fundirse intuitivamente con la estructura compositiva.

¿Qué hemos querido decir con esto? Tal vez tenga razón el biógrafo de Schubert H.M. Brown cuando mantiene que se ha producido una «larga evolución» desde el primer lied, según *Eine Liebesphantastie* de Schiller, hasta el milagro alcanzado tres años y medio después con *Grüchen am Spinnrade*. Al mismo tiempo, la evolución de las dimensiones internas, que el joven atravesó entre los 14 y los 17 años, supuso temporalmente un gigantesco salto hacia adelante. Y se hace realmente difícil, ante tan impulsivo genio intuitivo, hablar de una progresión consciente, de una experiencia perceptiblemente aprovechada, nuevamente dominada. Quien busque una genealogía cronológica, pronto quedará sin duda desorientado. Apenas podrá demostrar por qué esta obra sigue justamente a aquella o la precede. Y si alguna vez Schubert intenta esclarecer qué distancia había recorrido, la supera habitualmente en días o incluso horas, la revisa, escribe versiones alternativas, estudia problemas relacionados o pone música a varios textos del mismo poeta, a veces con una secreta intención cíclica.

Durante mucho tiempo el impulsor del lied se vio sometido al cliché del encantador muchacho con sus pequeñas gafas, que llevó una vida de artista rodeado de amigos, cuyas reuniones él mismo animaba con alegres cantos populares. Muchos de estos estereotipos son correctos, porque reflejan aspectos de un modo de existencia que el propio músico deseaba: solitario, aunque a ser posible con afectuosos amigos, un ambiente confortable, deliciosamente placentero y esa alegría de vivir que está acompañada de poderosas liberaciones, en las que podía fortalecerse a sí mismo. Todo esto podía hacer soportable en realidad una carencia de amor y de esa opresiva soledad que delimitaba sensiblemente su paisaje íntimo.

Con 25 años el joven escribió una breve narración, titulada *Mein Traum*. Entremezclado con datos autobiográficos, este escrito a primera vista incoherente ofrece para un analista, de una manera totalmente opuesta al estudio de los

lieder, una clave esencial para penetrar en el alma schubertiana. En medio de su familia reunida, el soñador se siente ligado a todos ellos por un profundo amor. Sus hermanos están felices, pero el autor permanece triste a un lado. Tras la muerte de su madre, el hijo no consiguió recuperar la deteriorada relación con su padre. El vagar errante inicia su

proceso, esta vez traducido en música por el autor del relato: durante muchísimos años el joven interpreta sus canciones. Cuando quiere cantar al amor, este se vuelve dolor; y cuando quiere cantar al dolor, éste se vuelve amor. La segunda parte del texto se pierde en el espejismo de un paraíso perdido, en la visión de un círculo de hombres jóvenes, que deambulan sin cesar alrededor de la tumba de un amigo muerto. En el arrebatado deseo de unirse a los demás, el soñador se acerca cautelosamente a ellos. Pero antes de que le vean, se encuentra sumergido en un círculo del que surge una encantadora música. Y experimenta un instante de felicidad eterna. El narrador observa también al padre conciliador y amable, que le acoge entre sus brazos y llora con él.

Un amor entregado y recibido intensamente, una insostenible tristeza, una entrega afectiva, una negación del orden establecido, soledad y extravío, todo ello traducido en canciones, en una armonía de amor y dolor al contraluz de las almas, un dulce reposo en la muerte, un ansia de consuelo en su infinita

dulzura, ¿qué es sino un autoanálisis, en el que Schubert busca con una consciente sagacidad los perfiles de su paisaje anímico, del mismo modo que esboza con ello los grandes temas poéticos de sus lieder?

El lied precede en él al texto, surge de esa misteriosa región del ser donde la poesía se descubre ante su música. Apasionadamente interesado por la literatura y sólo insuficientemente instruido en este tema a través de los regulares encuentros con sus amigos, Schubert revela una visión profética hacia la palabra. Cuando, aún muy joven, se atreve sin temor con los más grandes, Goethe y Schiller, al mismo tiempo obtiene a partir de los poemas una iluminación musical. Tal conmoción ante la comprensión de un texto no provoca sino el descubrimiento de su propio yo. Su labor musical actúa al mismo tiempo como un giro hacia sí mismo, como un exorcismo; en su evidente desorden abre un diario íntimo bajo el sello de una absoluta honradez. Una creación se manifiesta en él como catártica descarga, siempre a cierta distancia de una grandiosa creación en otros campos musicales, como la sinfonía, la música de cámara o las obras sacras, todo ello sin embargo sobre la base de una permanente nostalgia teatral o escénica. Hablamos aquí, y esto no debería olvidarse nunca, de una producción increíblemente extensa. En aquel tiempo en que Schumann a sus maravillosos treinta años se entusiasmaba por el lied, Schu-



Schubert en su círculo de amigos. Dibujo de Ferdinand Georg Waldmüller. Al piano: Schubert y Josephine Frölich, al fondo Vogl.



bert clausura su viaje a través de 600 lieder. Poco después de sus comienzos los amigos, abrumados por su diligente aspecto ante la mesa de trabajo, sólo podían llamarle «el visionario». Pero la fiebre creadora de Schubert iba acompañada al mismo tiempo de una enorme exigencia. A veces volvía a escribir de nuevo todo un lied, únicamente para modificar algunas notas, tal vez sólo la tonalidad. Delimitar su ideal sonoro, en una especie de depuración que le hizo reescribir cuatro veces *Erlkönig* y otras veces *Die Forelle*, sin entregar jamás un manuscrito sin copia para su edición, provisto a veces de correcciones mínimas, aunque para él sin embargo decisivas.

La rapidez en el tiempo de trabajo, su facilidad para escribir ha contribuido a crear entre los estudiosos de Schubert una exagerada acentuación del lado «intuitivo» de su ser, el realce del inconsciente en su creatividad. Sin embargo, esta intuición es siempre sólo un comienzo, es decir, materiales de trabajo, aun cuando acompañe subliminalmente el proceso de la obra. Una anécdota, según la cual Schubert no habría reconocido inmediatamente uno de sus lieder después de bastante tiempo como suyo, arroja agua en el molino de aquellos que admiten que el creador de una obra tan poderosa no hubiese podido dominar conscientemente su resultado. Desde el principio se negó tal opinión, que en la música instrumental de Schubert hacía ya tiempo que no podía discutirse, concretamente el enfrentamiento con problemas formales y de contenido.

Su trabajo, claramente concebido en la mente, le permitía anotar una composición hasta el final sin interrupción. Sólo rara vez eran necesarias algunas correcciones. Si en un último examen el trabajo no se correspondía con sus intenciones, entonces volvía a efectuarse tras días, algunas semanas, medio año, varios años después de la dedicación a otras composiciones. También volvía a poner música a los mismos textos de lieder, breves o largos, por lo cual no siempre fueron las versiones definitivas las que aparecieron en las primeras ediciones impresas.

Por muy naturalmente popular que pudiera mostrarse, por muy espontánea que fuese su escritura, todo ello surge en Schubert de una incesante inquietud ante la insatisfacción. Poseído por un poema, no vacila ante su reiterada reelaboración, una y otra vez vuelve a él desde una nueva perspectiva, hasta que ha encontrado la formulación válida. Por ello oscilan, dispersas durante once años, seis versiones diferentes del célebre *Nur wer die Sehnsucht kennt* del *Wilhelm Meister* de Goethe, hasta llegar a la solución de grandiosa sencillez de 1826. Guiado por muchos textos importantes para él, configura arquetipos formales que repercutirán luego en su producción instrumental.

Del hecho de que Schubert algunos días escribiese toda una serie de lieder (cinco el 19 de agosto de 1815, seis el 25 del mismo mes y hasta ocho el 15 de octubre de 1815)

se ha deducido que tal volumen de trabajo sólo podía realizarse en una especie de arrebato artístico. Pero si echamos una ojeada a la concisa precisión con que llevaba al papel sus intenciones obtendremos algo mucho mejor. Casi en cada lied del *Winterreise* hay figuras simbólicas, juegos numéricos, interpretaciones armónicas o cosas parecidas.

¿Deberíamos pensar realmente que un genio así, máxima encarnación de espiritualidad, habría trabajado como quien dice bajo el dictado de la hipnosis? Cuando Schubert, poco antes de su muerte, volvió a recibir lecciones de contrapunto con Simon Sechter, demostró qué ardiente deseo de orden y forma seguía a sus primeras inspiraciones.

Si Schubert encontraba a menudo sus textos en almanaques o recopilaciones poéticas, que estudiaba con avidez, desde el comienzo aspiraba evidentemente a ir más allá de lo miniaturístico, sentía aversión por el poema aislado y le gustaba adaptarse con tenacidad a la esencia específica de un poeta. Si tenía una imagen clara, entonces abordaba rápidamente varias versiones musicales: en 1811 puso música dos veces a Schiller, siete veces en 1813, en 1815 otras siete veces; a Matthison, trece veces en 1814; a Körner, catorce veces en 1815, diez a Höly, doce a Kogegarten y ocho a Klopstock. Cuando en 1814 escribió *Gretchen am Spinnrade*, al primero siguieron inmediatamente otros cinco poemas de Goethe.

prueba de una voluntad formal siempre alerta.

El Schubert cantor de lieder enriquecía al Schubert instrumentista, también más allá de los cinco casos reales en los que los lieder sirven de modelos directos para piezas instrumentales. Estas auténticas variaciones sobre lieder llevan inagotablemente nuevas ideas a la pequeña forma. En primer lugar figuran sin duda las variaciones sobre el tema *Der Tod und das Mädchen* del *Cuarteto en re menor* (seguramente uno de sus más impresionantes movimientos), luego la utilización de la Cantilena en do sostenido menor de *Der Wanderer* en la *Fantasia para piano en do mayor* como base para ingeniosas transformaciones, que muestran esos pensamientos en adagio bajo todas las perspectivas. También se incluyen aquí las difíciles *Variaciones* para flauta y piano sobre *Trockene Blumen*, así como las *Variaciones* en la bemol mayor sobre *Sei mir gegrüsst*, extremadamente exigentes para el violinista y el pianista, que constituyen el movimiento lento de la *Fantasia para violín y piano en do mayor*. Por último, la intemporal gracia del tema de *Die Forelle* junto con sus variaciones en el *Quinteto con piano en la mayor*.


Una sensibilidad creativa definía también el sonido. Color y sonido revelan a un músico de inagotable riqueza de invención. Lo que llegaría a constituir el orgullo de la música postromántica, el arte de las modulaciones, se manifiesta ya en Schubert. En las sonatas para piano, los cuartetos, el quinteto de cuerda, el *Winterreise* se perciben sonidos que



Wilhelm Müller, el poeta de *La bella molinera* y *el Viaje de invierno*. Boceto de Wilhelm Hensel (1822).

LA EDICIÓN SCHUBERT EN hyperion

The Hyperion Schubert Edition
"A Voyage of Discovery"
 A Selection from the first 27 volumes



with **GRAHAM JOHNSON** piano

hyperion

PRECIO MUY ESPECIAL

Left column of names: Brigitte Fassbänder, Christoph Freggiarola, Dame Felicity Lott, Christine Schaller, Adrien Auget, Peter Schreier, Ian Bostridge, Eily Arneling, Stephen Varcoe, Dame Janet Baker, Adrian Thompson, Dame Margaret Price.

Right column of names: Anthony Roll, Johannes Koopman, Thomas Hampson, Matthias Görne, Julia Mühle, Sam McCarty, Sarah Wigglesworth, Martin Hill, Thomas Adès, Philip Langridge, Elizabeth Curnutt, and Mark Paday.

UN VIAJE AL DESCUBRIMIENTO
 SELECCIÓN DE LOS PRIMEROS
 27 VOLÚMENES

NOVEDADES O V E D A D E S

The Hyperion Schubert Edition
MATTHIAS GÖRNE
GRAHAM JOHNSON

Compositor: Franz Schubert
 Cantante: Matthias Görne
 Número de Volumen: 27



EN CONCIERTO BARCELONA
 13 DE FEBRERO EN LA PEDRERA
 (Sala Principal, Fundación Casals de Catalunya)

hyperion

VOL. 27, MATTHIAS GÖRNE,
 GRAHAM JOHNSON

The Hyperion Schubert Edition
DAME JANET BAKER
GRAHAM JOHNSON

Compositor: Franz Schubert
 Cantante: Dame Janet Baker
 Número de Volumen: 1



hyperion

VOL. 1, JANET BAKER,
 GRAHAM JOHNSON
 Premio Gramophone 1987

The Hyperion Schubert Edition
FELICITY LOTT
GRAHAM JOHNSON

Compositor: Franz Schubert
 Cantante: Felicity Lott
 Número de Volumen: 19



hyperion

VOL. 19, FELICITY LOTT,
 GRAHAM JOHNSON

The Hyperion Schubert Edition
CHRISTOPH PREGARDIEN
GRAHAM JOHNSON

Compositor: Franz Schubert
 Cantante: Christoph Pregardien
 Número de Volumen: 23



hyperion

VOL. 23, CHRISTOPH PREGARDIEN,
 GRAHAM JOHNSON
 Premio de Cannes 1995



The Hyperion Schubert Edition
DIE SCHÖNE MÜLLERIN
IAN BOSTRIDGE, BETTINE FOCKEN-DIEKAL, GRAHAM JOHNSON

Compositor: Franz Schubert
 Cantante: Ian Bostridge, Bettine Focken-Diekal
 Número de Volumen: 25



hyperion

VOL. 25, LA BELLA MOLINERA
 IAN BOSTRIDGE, D. FISCHER-DIEKAL,
 GRAHAM JOHNSON
 Premio Gramophone 1996



harmonia mundi
 DISTRIBUCIÓN



indican hacia el futuro. Éstos nos sorprenden por todas partes al adentrarnos en el jardín de sus creaciones.

El cliché del artista ingenuo, que no lee sus textos con demasiada precisión o no sabe distinguir claramente su valor literario, no se mantiene. ¡Cuántas veces se han calculado en la obra de Schubert los 500 poemas menores frente a los 100 de alto valor! Ahí reside, entre otros, el error de confundir calidad poética con calidad musical, es decir, la capacidad para ser puestos en música. Los poemas de Schöber, Müller, Mayrhofer o Lappe pueden ser por completo observados desde la perspectiva de su puesta en música y entonces resultan totalmente idóneos. Sin contar, desde luego, que existen razones históricas para explicar las dificultades de Schubert con los textos: la cantidad de poetas alemanes significativos era aún bastante limitada, se extendía aproximadamente hasta una generación antes de Goethe. Si Schubert puso música al grande y amado Klopstock, así procedía con la poesía de un hombre que aún había comprendido su trabajo como inicio de una nueva poesía.

En aquel tiempo de efervescente fiebre poética, una era de resurrección lírica, Schubert lee todo con avidez y a menudo deja su elección al instante del conocimiento, también para preservar una y otra vez la variedad en la novedad. Aquellos simples versificadores, dramaturgos, críticos, filólogos, profesores, a consecuencia de los cuales se critica a Schubert, sólo eran meros aficionados líricos, también juristas, funcionarios, oficiales que escribían en su tiempo libre, en el fuego de un impulso poético colectivo. Muchos críticos necesitan un esfuerzo para no despreciar —prematuamente— partes de la desigual producción de poemas. Justamente de esas fuentes se sacaba sin embargo la fantasía del músico, en ellas encontró la cadencia determinante para tantas de sus obras maestras.

Como los poetas contemporáneos, Schubert conoció la nostalgia de un pasado mítico-popular. El recurso al tono popular como instrumento auxiliar procede de la investigación filológica, entronizada por Herder y bendecida por Goethe. En general se evita lo ideológico, las referencias sociales son eludidas. Más bien se produce un culto de los matices, fortalecido por el arrebatado deseo de comunión íntima con el Infinito, esos crepúsculos llenos de significado en los que parecen encontrarse vibraciones y resonancias armónicas, una fusión donde la muerte aparece como feliz culminación. Así se despliegan esos temas de la naturaleza y del destino, que el lied invita a representar. Como una imagen del universo y del alma encontrará su refugio específico bajo el doble símbolo del universo y de la vida interior.

El reproche de Goethe en una carta a Humboldt del 14 de marzo de 1803, de haber destruido «con la llamada composición desarrollada el efecto del conjunto por progresi-

vos detalles», puede referirse tranquilamente a las canciones de juventud de Schubert. Éstas oscilan arriesgadamente entre la regularidad estrófica y la libre fantasía. Si ya en 1815 chocan contundentemente el lied puramente estrófico y la gran balada, en los que Schubert experimenta con lo que el lied deberá constituir algún día, el progreso formal derivado de estas dos estructuras adquirirá variantes cada vez más profundas. Su particular evolución psicológica comienza con la narración dramática, con la mirada desde el exterior, y lleva a una encrucijada de experiencia interior de soledad y desesperación, a menudo velada por una sonrisa o un halo de encanto vienes, pero a veces también sin el menor disimulo.

Una íntima participación en los estados anímicos y las situaciones psicológicas de los personajes sólo la apuntan los lieder de los primeros años, una serie de acciones cuyos destinos trata de asumir el joven por sí mismo. El largo camino hacia el *Winterreise* y los lieder sobre Heine le llevará a un terreno donde sólo se trata ya de sí mismo, de Franz Schubert. Esto significa musicalmente una máxima economía de los medios al servicio de la concentración, densidad, concisión, profundidad de la visión poético-musical. Incluso en las baladas, que el piano había ilustrado anteriormente con efectos externos, la imitación descriptiva será reelaborada figurativamente. Participación anímica y depuración del material sonoro llevan, como en la balada sobre Collin *Der Zueg*, hacia la estilización. La interiorización de la visión poética se manifiesta en una máxima economía de medios hasta llegar a su reducción, como en *Du bist die Ruh*, o también al silencio, como en *Der Leiermann*. En estos estáticos lieder el lento, monótono retorno armónico parece disolver el tiempo en contemplación y negar el ritmo. Como oposición a ello aparece una vivacidad, como también se manifiesta en las rotundas formulaciones de *An Schwager Kronos*. En su indefinible equilibrio radica el milagro schubertiano. Al final de su corta vida el compositor será un maestro en el arte de construir toda una obra sobre un pequeño número de células rítmicas y armonías simples, a las que debe precisamente ese tono obsesivo, la conjuración de la nostalgia. Quizá en el estudio de los lieder consiguió reconocer la brevedad extrema y un mínimo de medios como la más poderosa fuerza de convicción. Al mismo tiempo se liberó hasta atreverse a una audacia, obligando una y otra vez al oyente al reconocimiento de un final de lied en una tonalidad extraña, sin devolverle al seguro puerto de la tonalidad inicial. Schubert nos deja una y otra vez en una placentera confusión, si queremos expresarlo así: bajo el signo de la inquietud, de los viajes, del demasiado breve viaje de su existencia.



Johann Wolfgang von Goethe.
 Oleo de Gerard von Kügelgen (1810).
 Abajo: Heinrich Heine.
 Grabado de E. Mandel según F. Kugler (1829).



OC
NE

ORQUESTA
Y CORO
NACIONALES
DE ESPAÑA

Temporada 96/97

XIX CICLO DE CÁMARA Y POLIFONÍA

Localidades a la venta dos semanas
antes de cada concierto.

Precio único: 1.500 ptas.

Concierto 3

Jueves 6 de febrero de 1997 - 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música - Sala de Cámara
ANDRZEJ KONSTANTY KULKA, violín
ANDRZEJ GUZ, piano

G. Tartini-F. Kreisler Sonata "Trino del Diablo"
K. Szymanowski Sonata
J. Wieniawski Polonesa en Re mayor
N. Paganini Variazione "Nel Cor Piu non mi sento"

Concierto 4

Martes 18 de febrero de 1997 - 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música - Sala de Cámara
CUARTETO CASSADÓ

Victor Martín, violín
Domingo Tomás, violín
Emilio Mateu, viola
Pedro Corastola, violonchelo
Cuartetos núms. 1, 2 y 3 de *Gaspar Cassadó*

Concierto 5

Jueves 20 de febrero 1997 - 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música - Sala de Cámara
CORO NACIONAL DE ESPAÑA

Rainer Steubing-Negenborn, director
Música española de los siglos XVI al XVIII

Concierto 6

Martes, 4 de marzo 1997 - 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música - Sala de Cámara
JUILLIARD STRING QUARTET

J. S. Bach Contrapuntos 1-4 de El Arte de la Fuga BWV 1080
A. Schoenberg Cuarteto número 1 en Re menor, op. 7
J. Brahms Cuarteto en La menor, op. 51/2

Concierto 7

Martes, 25 de marzo 1997 - 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música - Sala de Cámara
BRUNO LEONARDO GELBER, piano

F. Schubert Fantasia en Do mayor, D. 760, op. 15 "Wanderer-
Fantasie"
R. Schumann Estudios sinfónicos, op. 13
F. Chopin Andante Spianato y Gran Polonesa, en Mi bemol mayor, op. 22

Concierto 8

Lunes 31 de marzo 1997 - 19,30 h.
Auditorio Nacional de Música - Sala de Cámara
CORO ORTODOXO BÚLGARO

Obras de *N. Rilsky*, *I. Kukuzel*, *P. Dinev*, *P. Valassii*, *P. Ternesnoko*, *A. Vedel*, *A. Arhangelski* y *G. Lomakin*



Teléfono de información

(91) 337 01 40

Cómo llegar

Metro: Cruz del Río y Prosperidad
Autobús: 1, 9, 16, 29, 51, 52 y 73

Horario de taquillas

lunes de 12.00 a 19.00 horas
martes a viernes de 10.00 a 17.00 horas
sábados de 11.00 a 13.00 horas

* Esta programación es susceptible
de cambios. Se recomienda consultar
cartelera de la prensa diaria.



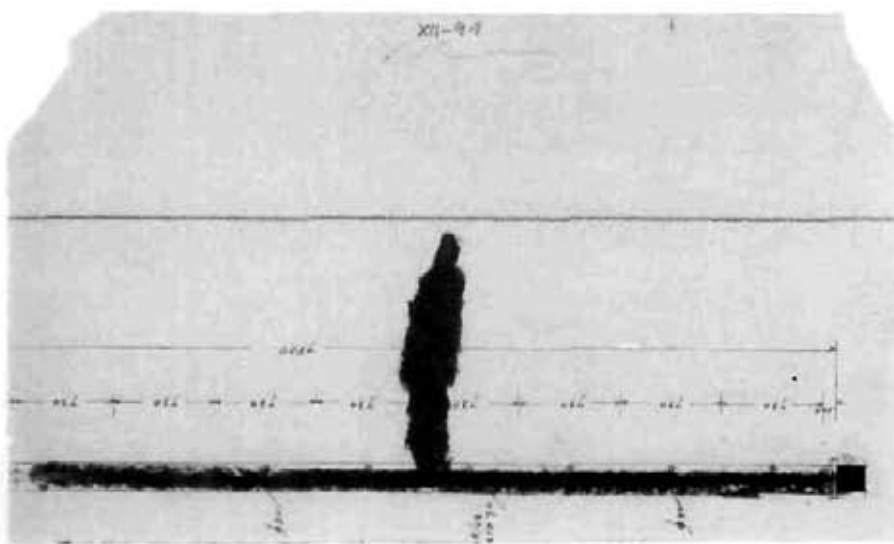
UN TROZO DE ETERNIDAD

Christian Zacharias, músico reflexivo, coleccionista de arte contemporáneo, que alguna vez ha ofrecido un concierto a cambio de un dibujo de Cbillida, nos envía el siguiente intento de acercarse al arte de Schubert a través de otros medios artísticos.

Dibujos (del pintor alemán Karl Bohrmann), ideas, citas evocan un aspecto central en la música de Franz Schubert: la repetición, la variación en la repetición, el (¿eterno?) retorno de lo mismo o semejante y con ello la permanencia (-Detente, instante, eres tan hermoso, Fausto, Goethe), las longitudes aparentemente infinitas de su música (longitudes celestiales, como las llamó Schumann).

Ya en 1978 escribí en un texto discográfico a la *Sonata en la menor D. 845*: «Si tomamos al pie de la letra las palabras de Schumann tantas veces citadas, e interpretamos celestial en oposición a terrenal como liberado del tiempo, su duración es incluso in-temporal...». En aquel artículo continuaba escribiendo: «El tiempo mismo parece ser determinante en las obras de Schubert de no querer ya someterse a un espíritu ordenador, a menudo parece detenerse, como en el primer

movimiento de la *Sonata en la menor*, después escaparse de nuevo de su supuesto dueño y creador, como en el incesante último movimiento. En una música como ésta nos vemos obligados como en raras ocasiones a penetrar en la esencia interna de los períodos musicales, en ese mundo del sentimiento humano más allá de la medida temporal físicamente objetiva—incompatible con el metrónomo de Mälzel (como llamaba Beethoven a este contemporáneo suyo en una broma en forma de canon: ta ta ta).



Cuando observo hoy este dibujo de Karl Bohrmann (1991), veo lo que siempre he escuchado: la implacabilidad del tiempo y ante ella la víctima: ¿el caminante? ¿el compositor? ¿yo mismo?

Der Wanderer

Ich komme vom Gebirge her,
Es dampft das Tal, es braust das Meer.
Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer: wo?
Immer wo?
Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
Die Blüte welkt, das Leben alt,
Und was sie reden, leerer Schall,
Ich bin ein Fremdling überall.
Wo bist du, mein geliebtes Land?
Gesucht, geahnt und nie gekannt.
Das Land, das Land, so hoffnungsgrün,
Das Land, wo meine Rosen blühn,
Wo meine Freunde wandelnd gehn,
Wo meine Toten auferstehn,

El caminante

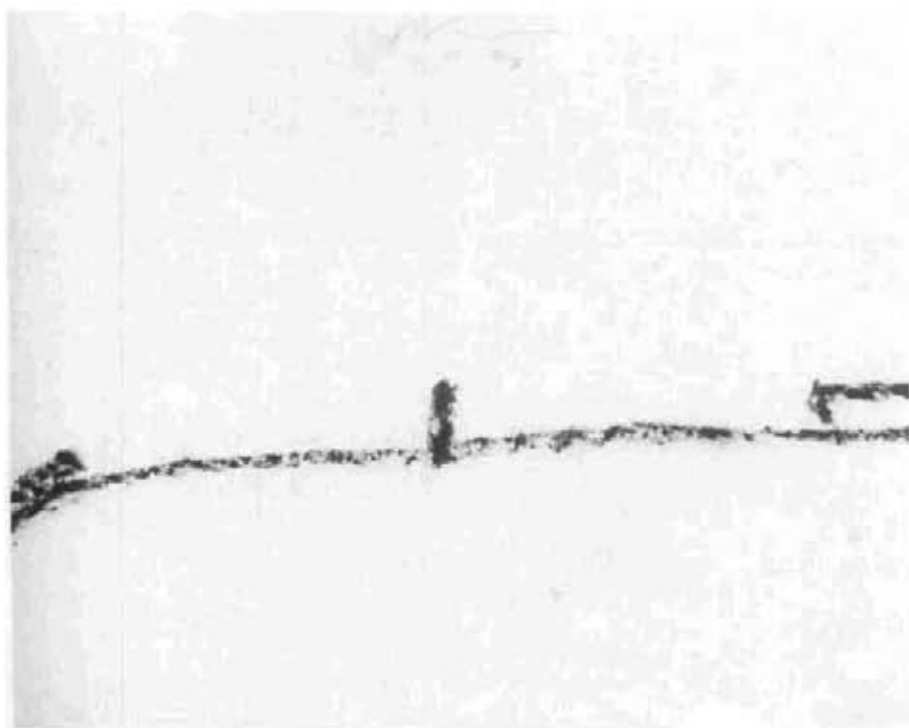
Yo vengo de la montaña,
Humea el valle, brama el mar.
Camino en silencio, voy poco alegre,
Y siempre pregunta mi suspiro: ¿adónde?
¿Siempre adónde?
El sol me parece aquí tan frío.
La flor marchita, la vida envejecida,
Y lo que hablan vano rumor,
Soy un extraño en todas partes.
¿Dónde estás, mi querido país?
Buscado, presentado y nunca conocido.
El país, el país tan verde de esperanza,
El país donde mis rosas florecen,
Donde caminan mis amigos,
Donde mis muertos resucitan.



Das Land, das meine Sprache spricht,
O Land, wo bist du?
Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer: wo?
Immer wo?
Im Geisterhauch tönt's mir zurück:
-Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück-

Georg Philipp Schmidt

El país que habla mi idioma,
¿Oh, país, dónde estás?
Camino en silencio, voy poco alegre,
Y siempre pregunta mi suspiro: ¿adónde?
¿Siempre adónde?
En un hábito de espectros resuena hacia mí:
-Allí donde tú no estás, allí está la felicidad-



Uno de los poemas clave para Franz Schubert (y todo el Romanticismo alemán):

-Allí donde tú no estás,
Allí está la felicidad-
o
-Allí donde tú estás,
Allí está la felicidad- (?)

(compuesto en 1816, D. 489)

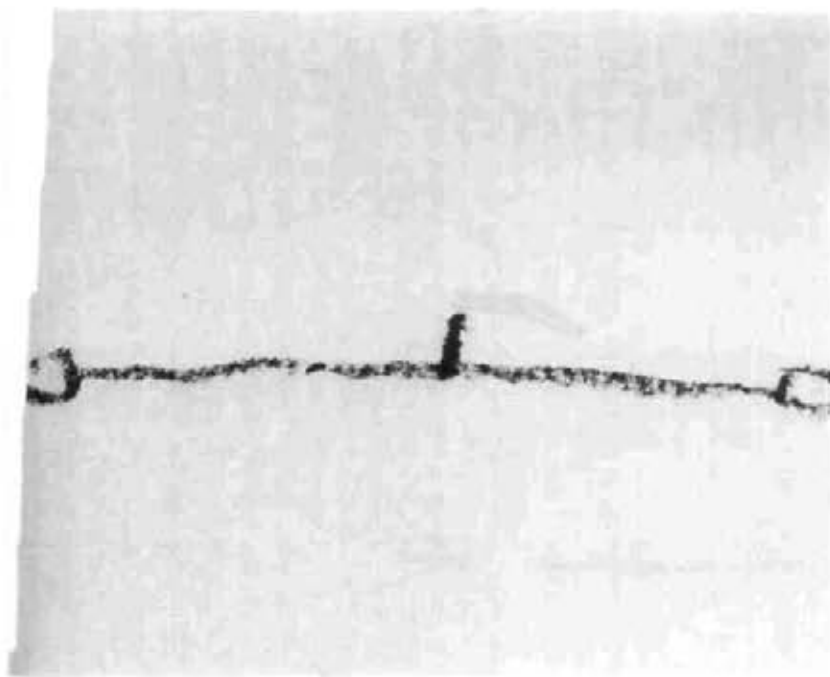
-La muerte no es ningún acontecimiento de la vida.

La muerte no se experimenta.

Cuando por eternidad se entiende no un infinito período temporal sino intemporalidad, entonces vive eternamente aquél que vive en el presente.

Nuestra vida es asimismo infinita, como nuestro campo visual es infinito.

(Ludwig Wittgenstein,
Tractatus Logico-Philosophicus, 1921).





II. Wohin ?

Mäßig

(Die schöne Müllerin)

«Suppose time is a circle, bending back on itself.
The world repeats itself, precisely, endlessly.»

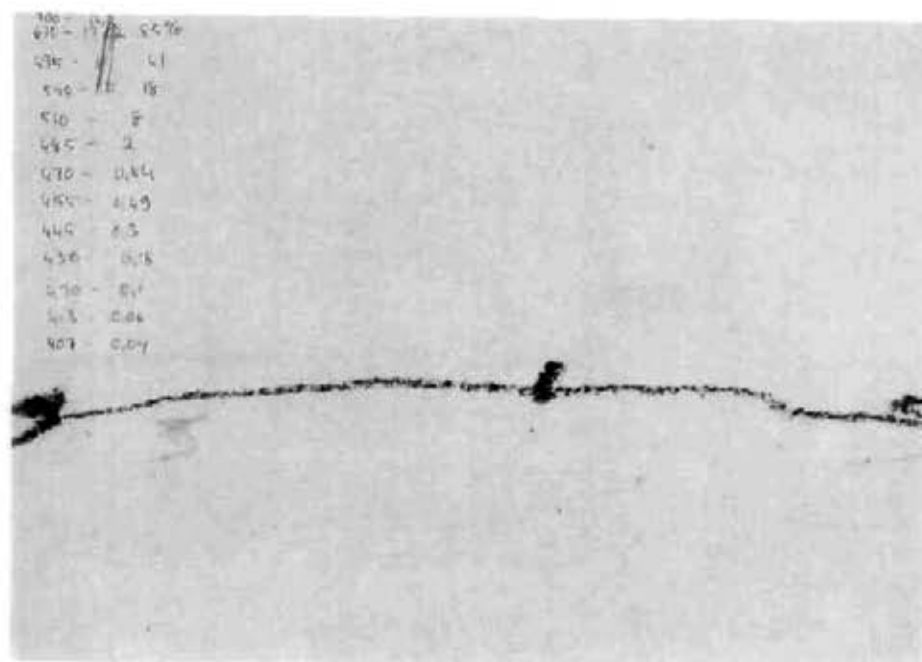
«Supongamos que el tiempo es un círculo, curvándose sobre sí mismo.
El mundo se repite a sí mismo, exactamente, incesantemente.»

(Alan Lightman, *Einstein's Dreams*, 1993).

«Buen reposo, buen reposo, cierra los ojos, buen reposo, buen reposo, cierra los ojos...». Al final de su ciclo *Die schöne Müllerin* repetirá Schubert una y otra vez este suplicante deseo de buen reposo, esta invocación del sueño como hermano de la muerte, en total casi 30 veces, y los restantes

compases sólo son principalmente una pequeña variante de esta idea primigenia del mecerse y ondular... «Ondulad y mecedme al muchacho, ondulad y mecedme al muchacho.»

(Octubre 1823)





Der Wanderer an den Mond

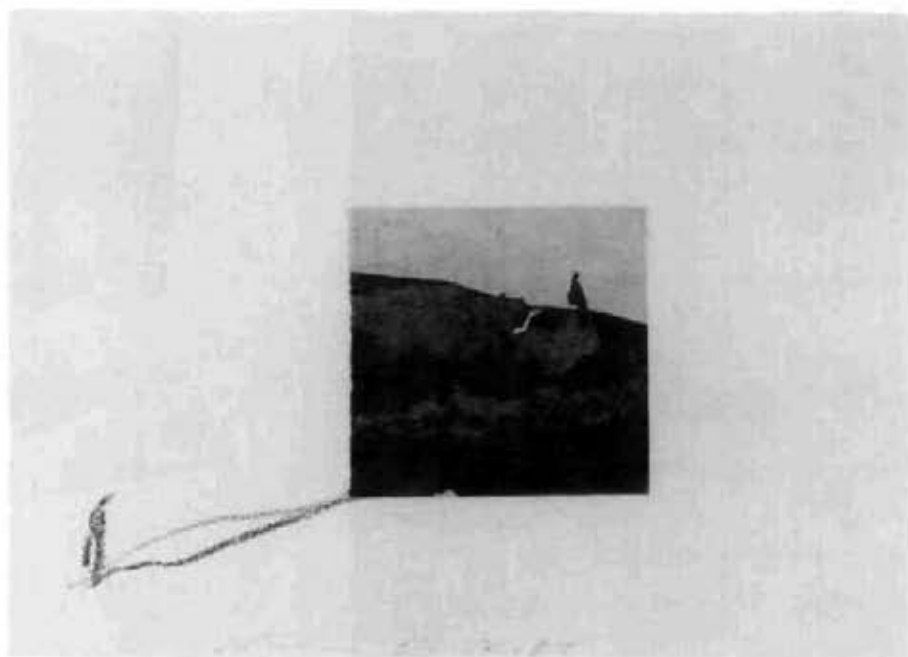
Ich auf Erd, am Himmel du,
Wir wandern beide rüstig zu:
Ich ernst und trüb, du mild und rein,
Was mag der Unterschied wohl sein?
Ich wandre fremd von Land zu Land,
So heimatlos, so unbekannt;
Bergauf, bergab, waldein, waldaus,
Doch bin ich nirgend, ach, zu Haus.
Du aber wanderst auf und ab
Aus Westens Wieg' in Ostens Grab,
Wallst länderein und länderaus
Und bist doch, wo du bist, zu Haus.
Der Himmel, endlos ausgespannt,
Ist dein geliebtes Heimatland,
O glücklich, wer, wohin er geht,
Doch auf der Heimat Boden steht.

Johann Gabriel Seidl

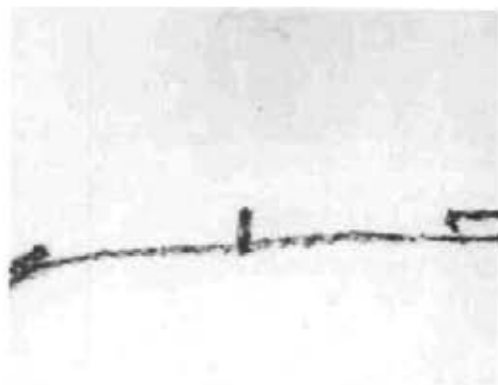
El caminante a la luna

Yo en la tierra, en el cielo tú,
Ambos caminamos vigorosos:
Yo serio y afligido, tú dulce y pura,
¿Cuál podrá ser la diferencia?
Yo camino como un extraño de país en país,
Sin patria, tan desconocido
Montes arriba, montes abajo, bosques adentro, bosques afuera,
Pero en ningún lugar me siento en casa.
Tú, sin embargo, caminas arriba y abajo
Desde la cuna del Oeste hasta la tumba en el Este,
Recorres países adentro, países afuera,
Pero donde tú estás, estás en casa.
El cielo, infinitamente extendido,
Es tu amada patria,
¡Dichoso aquél que allá donde vaya
Está sobre el suelo de la patria!

Otro poema clave para Schubert:
«Dichoso aquél que allá donde vaya
Está sobre el suelo de la patria.»



Marcharse y sin embargo quedarse en casa



Schubert combina en su música no sólo el presente y la eternidad, sino también la patria y el extranjero, la proximidad y la lejanía. La utopía del paraíso se convierte en Schubert en realidad sonora, cuando lo que está muy próximo suena para nosotros desde una distancia lejana –un Ländler de la patria austriaca en triple *piantissimo*. En Schubert he aprendido que *p*, *pp*, *ppp* no significa sólo suave, muy suave, infinitamente suave, sino también: muy lejos, mucho más lejos, inalcanzablemente más lejos (y sin embargo tan cerca).

Christian Zacharias
Traducción: Rafael Banús Irueta
(Dibujos: Karl Bohrmann)

celebramos

UNA MANERA
DE SER.

ALIANZA EDITORIAL cumple 30 años en los que ha contribuido, con imaginación y rigor, a renovar el panorama cultural español. Para celebrarlo edita la BIBLIOTECA 30 ANIVERSARIO con 30 títulos seleccionados entre los cuatro mil que ha publicado. Una introducción a lo más universal y permanente de la cultura.

Autores seleccionados.

Clarín, Borges, Proust, Kafka, Weinberg, Galdós, Pessoa, Stuart Mill, Ibn Hazm de Córdoba, Ortega, Hammett, Freud, Camus, Darwin, Conrad, Calvino, Cernuda, Baroja, Parker, Saint-Exupéry, DUBY, Nietzsche, Cortázar, Hesse, Lovecraft, Caro Baroja, Huizinga, Schumpeter, Broch.

BIBLIOTECA 30 ANIVERSARIO
primeros títulos a la venta.

La Regenta, de Clarín. Prólogo de Juan Cueto.
La metamorfosis, de Kafka. Prólogo de Fernando Savater.
Por el camino de Swann, de Proust. Prólogo de Rafael Conte.
Los tres primeros minutos del Universo, de Weinberg.
Prólogo de J. M. Sánchez Ron.
La muerte del rey Arturo, Anónimo. Prólogo de Carlos Alvar.



Cada título contiene una introducción sobre la obra y su autor y un amplio álbum con más de un centenar de fotografías e ilustraciones, así como referencias biográficas. En una edición única, encuadernada en tela y estampada en oro, que nunca volverá a editarse.

Consulte en su librería habitual para recibir más información sobre condiciones especiales de suscripción a la BIBLIOTECA. También puede informarse llamando al teléfono (91) 393 85 90, enviando este cupón al fax (91) 742 64 14 o, por correo, a Biblioteca 30 Aniversario C/ Juan Ignacio Luca de Tena 15, 28027 Madrid.

Nombre y apellidos:

Dirección:

Población:

Provincia: C.P.: Teléfono:

La información que nos facilita permite adecuar nuestras ofertas a sus intereses y quedará recogida en nuestros ficheros. Usted tiene el derecho a acceder a ella, rectificarla en caso de ser errónea o cancelarla.

biblioteca
Alianza 30 Editorial
30 aniversario

DOS CERTEZAS Y UNA PREMONICIÓN

3 gruesos volúmenes con un total de 1854 páginas: tales son las dimensiones que necesita la producción camerística de Schubert para hallar cabida en forma impresa en la *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* publicada por la prestigiosa editorial Bärenreiter. Una buena parte de esta música nació en los primeros años del efímero periplo creador del compositor austriaco, que se vio obligado a ponerle fin a una edad en la que muchos otros no han llegado siquiera a atisbar su primera madurez. Schubert, además, lejos de obrar los prodigios adolescentes de un Mozart o un Mendelssohn, tardó en despegar como una de las voces más personales y más cualificadas de la música europea, aunque, cuando lo hizo, obró un milagro cualitativo sin precedentes. Sus primeros fogonazos de genio se produjeron invariablemente dentro de la pequeña forma y, más concretamente, dentro del mundo del lied (como el portento de *Erkönigt* a los 18 años), su más fiel compañero y el género que se demostró más afín a una sensibilidad tan poética como quebradiza, lo que apenas fue óbice no sólo para que lograra manejarse con absoluta maestría en el seno de la gran forma, sino para que lo hiciera con unos procedimientos de tal originalidad y eficacia expresiva que incluso los oídos poco avezados no pueden albergar duda alguna sobre su autoría.

No es éste el lugar para realizar un recorrido, inútil por apresurado, a lo largo de la música de cámara del compositor austriaco. Se dan cita en ella obras en exceso diversas en punto a su configuración instrumental, su marco estilístico y, por qué ocultarlo, su calidad. Pero, aun a riesgo de dejar fuera de las breves consideraciones que seguirán páginas de la importancia del *Quinteto «La trucha»*, los dos *Tríos con piano* o el *Octeto*, este artículo se centrará en las que pueden considerarse, sin duda ninguna, las aportaciones más trascendentales —por una u otra razón— de Schubert a la música de cámara del siglo XIX. Una transcendencia que no siempre se vio acompañada, sin embargo, del necesario eco entre estudiosos o intérpretes. Así, dos de ellas, superados los escollos iniciales, siempre han gozado del beneplácito de unos y otros. La tercera, en cambio, oscurecida por aquéllas, reclama por méritos propios un lugar de honor junto a sus compañeras que su propia modernidad, su ambición o su inasible aire premonitorio parecen haberse empeñado en negarle.

Las dos primeras son, por orden de composición, el *Cuarteto de cuerda D. 810* (conocido habitualmente con el sobrenombre de «La muerte y la doncella») y el *Quinteto de cuerda D. 956*. El *Cuarteto en re menor* es una página capital dentro del devenir creativo schubertiano. Buen conocedor de los cuartetos de Beethoven, su ilustre conciudadano,

la aparición de su visionario *Cuarteto de cuerda op. 95* en 1816 puso punto final a su larga serie de cuartetos juveniles y desató a buen seguro el deseo de escribir para el medio en un nuevo lenguaje. No es casual que su retorno al género cuatro años después con el conocido como *Quartetsatz D. 703* sea con una obra escrita precisamente en la misma tonalidad, do menor. Por otro lado, el hecho de que la composición quedara interrumpida poco después de iniciado el segundo movimiento apunta también a que la influencia del músico de Bonn tuvo tanto de instigadora como de amedrentadora. Fue precisamente alguien que sabía mucho de esto último, Johannes Brahms, quien se hizo con el manuscrito de esta partitura y a su entusiasmo debemos el estreno —como casi siempre, póstumo— del *Quartetsatz* en 1867 y su primera edición impresa tres años después.

Sabido esto, es más fácil indagar en el porqué de la trascendencia del *Cuarteto en re menor*. Llega, en primer lugar, en un año —1824— en el que irrumpe por fin el artista genial y dominador, el autor que se siente ya plenamente afirmado al alumbrar, por ejemplo, un ciclo de la riqueza y el equilibrio de *Die schöne Müllerin*. Y no es casual que tanto esta

obra como su inmediata antecesora dentro del género, el *Cuarteto en la menor D. 804*, se valgan de música anterior como motivos inspiradores de sus movimientos lentos en particular y de la atmósfera (la *Stimmung*) global de ambos cuartetos en general. El *Cuarteto en la menor*, el único publicado en vida de su autor, utiliza en su Andante la bellísima melodía del Entreacto posterior al Acto III de la música incidental de *Rosamunde*, que sería retomada ulteriormente como tema de la serie de variaciones del *Impromptu D. 935*, n.º 3. El aire calmo y fluido de esta melodía dominada por el característico ritmo dactílico schubertiano parece permear asimismo el planteamiento animico del primer movimiento, que se abre con otra melodía igualmente confiada en solitario al primer violín. Dos de las principales señas de identidad de la música del compositor austriaco —la desesperación y la nostalgia— aparecen de momento tan sólo esbozadas en el desarrollo del primer movimiento y en el originalísimo Me-

nuetto, respectivamente. Su germen literario no le permite, de momento, mayores efusiones anímicas.

Su propio lied *Der Tod und das Mädchen D. 531*, sobre un poema de Matthias Claudius, sí le abrió, en cambio, unas posibilidades mucho mayores. La introducción inicial del piano y el acompañamiento que éste presta a la voz mientras la muerte canta sus palabras (de nuevo el ritmo dactílico) son tomados casi literalmente por Schubert para desarrollar, de nuevo en el segundo movimiento, una serie de variaciones. Se trataba de un procedimiento ya familiar utilizado



Ignaz Schuppanzigh, en su época el músico de cámara más renombrado de Viena. Litografía de B. de Schrötter.



en el *Quinteto «La trucha»* y, más o menos en estas mismas fechas, en el *Octeto*, aunque ésta será su primera y última aparición en un cuarteto de cuerda. El poema de Claudius plantea una disyuntiva que el compositor habría de vivir cuatro años después en su propia carne: «¡Aléjate, ay, aléjate! / ¡Vete, muerte cruel! / ¡Todavía soy joven, querida muerte! / Y no me toques.» Ello permite ya de entrada un comienzo de la obra absolutamente avasallador, con los cuatro instrumentos exponiendo en *fortissimo* un diseño melódicamente intrascendente, pero cuyo fiero ritmo trocaico (otro de los predilectos de Schubert) se erigirá, junto con la recurrencia del tresillo, en la célula generadora de todo el primer movimiento. A partir de entonces la esencia de la forma sonata se manifiesta en toda su pureza —especialmente en las secciones de exposición y reexposición— por medio de dos temas fuertemente enfrentados: rítmico, dramático y con una dinámica cambiante el primero; lírico, *legato* y *pianissimo* (al menos en su inicio) el segundo. Ambos parecen querer simbolizar la lucha encarnizada entre la joven y ese esqueleto (*Knochenmann*) que se le cruza en su camino para arrebatarse la vida. Ya en las variaciones, la pugna va subiendo de tono desde la delicada primera variación hasta la temible quinta, en la que el solo de un enloquecido violonchelo inmerso en abruptos cambios de registro y secundado por la inquietante polirritmia de sus compañeros le sirven a Schubert de vehículo idóneo para transmitir un sentimiento que muy pocos músicos (¿Bruckner, quizás?) han logrado plasmar musicalmente con tal maestría: la angustia.

La obra concluye del único modo posible: con un Scherzo rítmicamente torrencial y una tarantella desenfadada en la que no es difícil atisbar una suerte de danza de la muerte. El unísono con el que inician los cuatro instrumentos este Presto final no es presagio de nada bueno, ya que está lejos de querer expresar esa coincidencia de pareceres que proclaman ufanos los grandes y serenos unísonos haydnianos (*Cuarteto op. 74, n.º 2*, por ejemplo), mozartianos (*Cuartetos, K. 428 y K. 590*, entre muchos otros) o incluso los del primer Beethoven (*Cuarteto op. 18, n.º 1*), perfectos prototipos del cuarteto de cuerda entendido como una suma de voluntades individuales. El imparable *moto perpetuo*, que alcanza su expresión más salvaje en la sección marcada *Prestissimo* de los últimos compases, está cercano en su espíritu del irrefrenable acompañamiento pianístico de *Erkönig*. Schubert, ya desde los primeros atisbos geniales de su talento, concibió la muerte con un rostro jánico: por un lado, revestido de la dulzura y la serenidad con que la recibe un ser que sufre y que hallará en ella la anhelada paz (o, como veremos poco después, la nada); por otro, como un visitante de aspecto feroz y siniestro dispuesto a arremeter sin escrúpulos contra la inocencia y la juventud.

El *Cuarteto «la muerte y la doncella»* tiene tras de sí, como hemos visto, unos indudables componentes literarios, ya que el lied homónimo le presta no sólo su sustancia musical en el segundo movimiento, sino también su propia materia expresiva y, si se quiere, simbólica. El *Quinteto en do mayor* carece enteramente, por el contrario, de toda connotación extramusical. La obra es uno de los frutos del venturoso año de 1828, que compensó la muerte de Beethoven con una de las floraciones musicales más extraordinarias que ha conocido la historia europea y que obsequió a Schubert con el único concierto público dedicado monográficamente a su música.

El porqué de su composición, o de la peculiar configuración instrumental con dos violonchelos en lugar de dos violas (la formación clásica que Mozart llevó a su esplendor) son preguntas que, como tantas otras relacionadas con Schubert y su obra, han quedado sin respuesta. El austriaco había alumbrado tres cuartetos de cuerda en los últimos cuatro años, pero tan sólo el primero (*D. 804*) llegó a la imprenta (*op. 29*) y gozó del favor del estreno, que corrió a cargo nada menos que del Cuarteto Schuppanzigh, el mismo que ofreciera las primeras audiciones de los últimos cuartetos de Beethoven. Ignaz Schuppanzigh, sin embargo, se negó a interpretar tanto el *Cuarteto «La muerte y la doncella»* como su posterior secuela, el *Cuarteto en sol mayor* en sus series regulares de veladas cuartetísticas vienesas. En estas circunstancias, no parece extraño que Schubert, en la mejor tradición de los grandes creadores centroeuropeos (con Bach a la cabeza), decidiera dar otra vuelta de tuerca y afrontara con sus fuerzas postreras un género que no había cultivado desde 1811, cuando escribió siendo aún un adolescente una muy convencional *Obertura para quinteto de cuerda D. 8* (con las dos violas convencionales).

Beethoven no puede considerarse tampoco el modelo de una obra que no podría tener otra paternidad que la de Schubert. Coetáneo de la gran *Sinfonía en do mayor* (también rechazada por su dificultad por la Sociedad Filarmónica de Viena), el *Quinteto de cuerda* comparte con ella no sólo una tonalidad engañosamente serena, sino también su desmedida ambición formal. No suele repararse en el hecho de que Schubert fue capaz de abordar en su último año de vida con idéntico éxito formas y géneros musicales que nada o muy poco tenían que ver entre sí. Mientras que Beethoven se recluyó monacalmente para dedicarse casi en exclusiva a la costosa gestación de sus cuartetos de cuerda, Schubert fue capaz de crear en tan sólo unos meses obras como la *Misa en mi bemol*, el grupo de canciones conocido como *Schwanengesang*, las tres últimas sonatas para piano o este *Quin-*



Schubert (a la derecha) como oyente de un cuarteto en el salón de música de Johann Steiger von Arnstein. Boceto de Friedrich Gavermann.

teto de cuerda. Todas ellas se mueven entre la luz y la oscuridad, y esta última obra —la que ahora nos interesa— lo hace ya desde su mismo comienzo, cuando Schubert plantea de inmediato en el tercer compás la dicotomía entre modo mayor y modo menor. La introducción de dos violonchelos contribuye también sin duda a acentuar las sonoridades lóbregas que la música demanda en muchos momentos (con una voz de bajo reforzada al unísono o a la octava, o incluso con dos bajos), pero a la vez ese violonchelo añadido permite que su compañero cumpla también otros cometidos. Momentos de un lirismo encendido, especialmente en los

MICHAEL TILSON-THOMAS

en

RCA
VICTOR
RED
SEAL



BMG
CLASSICS



dos primeros movimientos, lo tienen como protagonista destacado, en muchas ocasiones compartiendo primacía con el primer violín o con la viola, como en la reexposición del primer movimiento, que se yergue como un armazón arquitectónico de una solidez sin precedentes hasta entonces en la música de cámara (con la sola excepción que comentaremos al final de estas líneas).

Pero donde asoma el constructor de mundos sonoros irrepetibles es en el Adagio, cuyo peso específico dentro de la obra es sólo comparable quizás al del sinuoso movimiento lento del *Cuarteto op. 132* de Beethoven. Sin embargo, mientras que éste se sumerge en un sinfín de universos espirituales, el Adagio de Schubert se decanta por una extraordinaria economía de medios y se limita a oscilar como un péndulo entre la serenidad de las secciones extremas y el desafuero emocional del bloque central, en el que el solo cambio de tonalidad (de mi mayor a fa menor: no hay modulaciones tan bruscas, sorprendentes y eficaces como las schubertianas) y de figuración nos conduce a un mundo de una profunda desesperanza, sustentado por el frenesi del segundo violonchelo,

sumido constantemente en las profundidades de su registro (Schubert habría contado a buen seguro, de tenerla, con una hipotética quinta cuerda). El Andantino de la *Sonata para piano D. 959* llevaría esta polaridad aún más allá. En el *Quinteto* Schubert se conforma, por el momento, con detener milagrosamente el tiempo (el legato infinito de la melodía principal), acariciarlo levemente (los pizzicati de violín y violonchelo), agitarlo de un lado de otro (la sincopación constante de segundo violín y viola) y volver, tras sufrir una fuerte convulsión, a depositarlo inmóvil en su atalaya.

La desesperanza encuentra un nuevo eco en el Trío del Scherzo, un momento que Schubert suele reservar para sus evocaciones danzables, pero que aquí se transmuta en una plasmación instrumental de otro sentimiento que una obra nacida pocos meses antes, el *Winterreise*, supo encarnar hasta el umbral del auténtico desgarro físico: la desolación. Este Trío, como ya se apuntó, no parece tener otro fin que la nada, el vacío, el no-ser. Se extingue lentamente con cada una de sus notas como si en su lento caminar se le fuera acabando poco a poco el aire que respira. Nada importa que el Scherzo propiamente dicho se limite a un ejercicio de virtuosismo rítmico o que el Allegretto final opte por una visión más amable, con ecos de la música húngara, del negrísimo panorama que empezaba a atenazar a Schubert en sus últimos meses de vida. Éste, al fin y al cabo, también era humano, amaba la vida y siempre supo quitarse a tiempo la soga que él mismo había colocado sobre su cuello.

Tras la muerte de Schubert, las dos obras estudiadas hasta ahora corrieron distinta suerte. Así, mientras que el *Cuarteto «La muerte y la doncella»* hubo de esperar tan sólo tres años para llegar a la imprenta y dos más para ser interpretado en público, el estreno y la primera edición (como *op. 163*) del

Quinteto se retrasarían hasta 1850. Idéntico editor (Diabelli) fue también el responsable de sacar del olvido a la última obra de nuestra trilogía, el *Cuarteto en sol mayor D. 887*. Corría asimismo el año 1850 (la obra se había gestado en el verano de 1826) y será, como en el *Quinteto*, el sucesor natural del Cuarteto Schuppanzigh, el liderado por Joseph Hellmesberger, quien se haría cargo de la interpretación tan sólo tres semanas después del estreno del *Quinteto*. No parece en exceso aventurado afirmar que esta última obra no existiría probablemente en la forma que conocemos si antes Schubert no hubiera alumbrado y avanzado el enorme trecho que recorrió

con su *Cuarteto en sol mayor*. No obstante, la propia e indiscutible magnificencia del *Quinteto* y las connotaciones literarias, de un atractivo indudable, del *Cuarteto «La muerte y la doncella»* han arrinconado injustificadamente una obra que posee virtudes más que sobradas para ocupar un lugar de auténtico privilegio en la historia de la música de cámara occidental.

La dicotomía entre modo mayor y menor, ya mencionada al referirnos al comienzo del *Quinteto*, cobra en el Allegro inicial del



Schubert: autógrafo del Cuarteto de cuerda en sol mayor D. 887

último cuarteto schubertiano auténtica carta de naturaleza. A lo largo de 44 compases (ó 617 si sumamos la repetición de la exposición: más de 22 minutos de música en algunas versiones; unas dimensiones muy similares a las del Allegro inicial del *Quinteto* pero muy superiores a las del primer movimiento del *Cuarteto* precedente), Schubert extrae una buena parte de la fuerza expresiva de su música de esta dicotomía o inestabilidad modal y, desde el punto de vista de la configuración instrumental, sienta las bases de lo que *podría haber sido* el cuarteto de cuerda del futuro. Conviene resaltar en cursiva el condicional porque lo cierto es que nunca lo fue, pero el compositor austriaco atisbó con claridad cuál era el camino a seguir. Beethoven había agotado una de las posibles sendas, como queda de manifiesto en la *Gran fuga, op. 133*, una obra que cierra el paso a toda posible secuela. Schubert busca para el cuarteto un marco más espacioso, otorga más importancia a las ramificaciones temáticas entrelazadas (Dahlhaus acuñó para ello el término *Reibung*, «concatenación»), apura las posibilidades técnicas de los instrumentos sin distinción alguna de rango y se aleja del planteamiento convencional de la forma sonata (la exposición y la reexposición ganan cada vez más terreno frente al desarrollo) o del diálogo fluido entre los cuatro instrumentistas entendido en la gran tradición haydniana. De hecho, no hay ninguna obra de Schubert que establezca un parentesco espiritual tan profundo con las sinfonías de Bruckner como este cuarteto. Así, por citar un ejemplo evidente, los insistentes ritmos dactílicos del músico de Ansfelden (piénsese en la importancia dramática de los mismos en las *Sinfonías Cuarta y Novena*, por ejemplo) se hallan omnipresentes a lo largo de toda la obra, que se inicia precisamente con una rotunda afirmación rítmica de este tipo. Esta recurrencia del puntillo impregna, asimismo, una gran parte del



devenir musical del colosal primer movimiento, cuya solidez arquitectónica puede tratarse de igual a igual con el primer movimiento del *Quinteto*.

Estamos, por ello, ante una página decididamente visionaria, premonitoria de la que habría de bautizarse como «música del futuro». De hecho, ni siquiera músicos de la talla de Schumann, Mendelssohn o Brahms lograron que el cuarteto de cuerda prosiguiera la irrefrenable evolución que, iniciada con el creador del género, Haydn, se interrumpió bruscamente justo después del último cuarteto schubertiano. Tendría que ser Bartók, partiendo de presupuestos no muy distintos de los del austriaco (pequeñas células temáticas como la urdimbre fundamental del discurso musical y la concepción del medio como la suma de cuatro instrumentos en el límite de su potencialidad técnica) quien volvería a colocar al cuarteto en una vía de futuro. La riqueza polifónica del *Cuarteto en sol mayor* es superior incluso que la del *Quinteto*, a pesar de la significativa desventaja numérica. Quince notas de las dieciséis posibles tiene, por ejemplo, el acorde del compás 428. Y la genial y modernísima utilización de los *tremolandi* en buena parte de los dos primeros movimientos (de nuevo asoma en este contexto el nombre de Bruckner), los brutales contrastes dinámicos, la constante emergencia de una voz solista sobre un auténtico magna sonoro o la expresiva utilización del pizzicato —con el que volvería a experimentar el



Primera edición del Cuarteto de cuerda en la menor, D. 804, dedicado a Ignaz Schuppanzigh.

compositor en el Adagio del *Quinteto*, constituyen buenos indicadores de esa nueva amplitud y esos ropajes diferentes que buscaba Schubert para un género que Beethoven había dejado al borde del abismo.

No hay espacio para más. La conclusión es clara: el *Cuarteto «La muerte y la doncella»* y el *Quinteto con dos violonchelos* son, quien lo duda, dos de las páginas más importantes del corpus schubertiano. Aquel, por su coherencia y concisión expresivas, y por su adecuación de una vaga idea literaria a una amplia estructura musical convencional en cuatro movimientos; éste, por el asombro que produce constatar el equilibrio existente entre un edificio de proporciones colosales y un contenido emocional desgarrador. El *Cuarteto en sol mayor*, en cambio, parece acorralado entre una y otra torre. Contiene una música que apunta y no señala, que expresa muchas más premoniciones que certezas, pero es precisamente aquí donde radica una de sus principales virtudes, por más que ésta no haya sido siempre bien comprendida. Desde aquí reivindicamos con energía y apasionamiento la genialidad sin precedentes —y con secuelas sólo lejanas y tardías— del *Cuarteto de cuerda en sol mayor* de Franz Schubert.

Luis Carlos Gago



UNIVERSIDAD DE ALCALÁ



CURSOS DE ESPECIALIZACIÓN MUSICAL 96/97

Cursos que comienzan a partir de Enero

INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS SCHENKERIANO.

Carl Schachter
Enero 10, 11, 12, 17, 18 y 19

EL "CLAVE BIEN TEMPERADO" Y LA "PASSACAGLIA" EN DO MENOR. ESTUDIO DE LA FUGA Y DE LA VARIACION EN J.S. BACH.

Carles Guinovart
Del 8 de febrero al 16 de marzo

DIDÁCTICA DE LA PRÁCTICA DE ORQUESTA EN CONSERVATORIOS Y ESCUELAS.

Alexander C. Maschat
Enero 31, Febrero 1 y 2

WEBERN, VARÈSE Y LA ACTUALIDAD.

Heinz-Klaus Metzger
Marzo 8 y 9

CREATIVIDAD Y MOTIVACIÓN EN LAS CLASES DE PIANO.

Peter Heilbut
Abril 11, 12, 13 y 14

BASES ESTRUCTURALES DE LA PERCEPCIÓN MUSICAL, FUNDAMENTOS Y PRÁCTICAS.

Violeta Hemsy de Galzón
Febrero 8, 9, 10, 22, 23 y 24

PLANTEAMIENTOS Y DIDÁCTICA DE LA LECTURA A PRIMERA VISTA.

Frank Mol
Marzo 22 y 23

LA INICIACIÓN AL PIANO.

Marisa Pérez
Marzo 21, 22, 23 y 24

LA EXPRESIÓN A TRAVÉS DE LA MÚSICA Y EL MOVIMIENTO.

Wolfgang Stange
Febrero 14, 15 y 16

ACERCAR Y DIVULGAR LA MÚSICA DENTRO Y FUERA DEL AULA.

Fernando Palacios
Febrero 28, Marzo 1 y 2

CONCIERTOS DIDÁCTICOS: MÚSICA Y TÉCNICAS DE DIVULGACIÓN.

Mark Withers
Abril 18, 19, 20 y 21

HACIA UNA EDUCACIÓN SONORA.

R. Murray Schafer
Abril 26, 27 y 28

CLASES MAGISTRALES DE VIOLONCELLO.

Janos Starker
Fechas a determinar

CLASES MAGISTRALES DE CONTRABAJO.

Gary Karr
Fechas a determinar

INFORMACIÓN: AULA DE MÚSICA, UNIVERSIDAD DE ALCALÁ. COLEGIO DE BASILIOS. C/ COLEGIOS, 10. 28801 ALCALÁ DE HENARES. Tel. (91) 878 81 28. Fax: (91)878 92 52.

CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

ORGANIZA:

scherzo
REVISTA DE MÚSICA

XIII
FUNDACIÓN REY
ALFONSO XIII

PATROCINAN:

RSN
Previsión Sanitaria Nacional

ZOLTAN KOCSIS



CONCIERTO 1

Martes, 14 de Enero (19:30 horas)

ZOLTAN KOCSIS

DEBUSSY, BARTOK

CONCIERTO 2

Martes, 4 de Febrero (19:30 horas)

CHRISTIAN ZACHARIAS

SONATAS DE F. SCHUBERT (I)

Sonata en la mayor, D. 664

Sonata en do menor, D. 958

Sonata en re mayor, D. 850

SONATAS DE F. SCHUBERT
1828-1898

CHRISTIAN ZACHARIAS



CONCIERTO 3

Miércoles, 5 de Febrero (19:30 horas)

CHRISTIAN ZACHARIAS

SONATAS DE F. SCHUBERT (II)

Sonata en la menor, D. 845

Sonata en si bemol mayor, D. 960

SONATAS DE F. SCHUBERT
1828-1898

PRECIO DE LOS ABONOS Y LAS LOCALIDADES

ZONA	ABONO NORMAL	ABONO ESPECIAL	VENTA LIBRE
A	30.000	24.000	5.000
B	24.000	20.000	4.000
C	18.000	16.000	3.000
D	16.000	14.000	2.500

INFORMACIÓN Y VENTA DE ABONOS

Se establecen dos tipos de abonos a precio reducido para los ocho conciertos del Ciclo. El abono NORMAL está destinado al público en general. El abono ESPECIAL sólo lo podrán adquirir los suscriptores de la Revista SCHERZO y los mutualistas de PREVISIÓN SANITARIA NACIONAL.

Estos abonos se podrán adquirir en IBERPHONE, en la calle Aguirre de Euzkadi, 31, 4ª planta en horario de 10 a 14 horas y de 16 a 19 horas.
Teléfono de información: (91) 334.92.32.

RENOVACIÓN DE ABONOS

La renovación consiste en adjudicar para 1997 las mismas localidades que usted haya tenido en el Ciclo de Grandes Intérpretes de 1996.

Para poder efectuar la renovación se deberán presentar las localidades del Concierto n.º 5 de ALFRED BRUNDEL del 15 de Octubre de 1996.

La renovación la podrán hacer los actuales abonados del Ciclo de Grandes Intérpretes, bien sean suscriptores de la Revista SCHERZO, mutualistas de PREVISIÓN SANITARIA NACIONAL o público en general.

El plazo de renovación de los abonos será del 25 de Noviembre al 5 de Diciembre de 1996 (ambos inclusive), excepto sábados y domingos.

NUEVOS ABONOS

En el caso de que no fuere renovado el actual plazo en su totalidad, los nuevos abonos disponibles se podrán reservar en el teléfono (91) 334.92.32 de 10 a 14 horas en las siguientes fechas:

- Del 9 al 12 de Diciembre de 1996, exclusivamente para los nuevos suscriptores de la Revista SCHERZO y los mutualistas de PREVISIÓN SANITARIA NACIONAL.

- Del 16 al 19 de Diciembre de 1996 para el público en general. En ambos casos, sólo se podrán adquirir un máximo de DOS ABONOS por persona.

MAURIZIO POLLINI



CONCIERTO 4

Miércoles, 12 de Marzo (19:30 horas)

MAURIZIO POLLINI

BEETHOVEN, SCHOENBERG, STOCKHAUSEN

CONCIERTO 3

Martes, 22 de Abril (19:30 horas)

CHRISTIAN ZACHARIAS

SONATAS DE F. SCHUBERT (III)

Sonata en si mayor, D. 575

Sonata en la menor, D. 784

Sonata en sol mayor, D. 894

PREVISTO PARA
SCHUBERT

CHRISTIAN ZACHARIAS



CONCIERTO 6

Miércoles, 23 de Abril (19:30 horas)

CHRISTIAN ZACHARIAS

SONATAS DE F. SCHUBERT (IV)

Sonata en la menor, D. 537

Sonata en mi bemol mayor, D. 568

Sonata en la mayor, D. 959

PREVISTO PARA
SCHUBERT

MARIA JOAO PIRES



CONCIERTO 7

Viernes, 3 de Octubre (19:30 horas)

MARIA JOAO PIRES

CHOPIN, BEETHOVEN

CONCIERTO 8

Jueves, 4 de Diciembre (19:30 horas)

CUARTETO DE TOKIO
ALICIA DE LARROCHA

F. MENDELSSOHN

3 Romanzas sin palabras

F. SCHUBERT

Cuarteto en la menor, Op. 29 n.º 1

D. 804, "Rosamunda"

J. BRAHMS

Quinteto con piano en fa menor, Op. 74



ALICIA DE LARROCHA



COLABORAN:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
HAZEN

FUNDACIÓN HAZEN
HOSESCHRUEDERS

BONOS DE DESCUENTO PARA ADQUIRIR EL ABONO A PRECIO ESPECIAL

- Los suscriptores de la Revista SCHERZO que quieran renovar o adquirir nuevos abonos a precio especial deberán presentar obligatoriamente en taquilla un BONO DE DESCUENTO que previamente se les entregará por correo desde la redacción de la Revista. Teléfono de Información: (91) 356.76.22.

- Los mutualistas de PREVISIÓN SANITARIA NACIONAL que quieran renovar o adquirir nuevos abonos deberán presentar también en taquilla un BONO DE DESCUENTO. Estos bonos se pueden solicitar por correo a la FUNDACIÓN REY ALFONSO XIII, calle Villavieja, 24, 4.º 28001 Madrid o llamando al teléfono 900.100.062.

VENTA LIBRE DE LOCALIDADES

Las localidades sobrantes, si las hubiera, que no se hayan vendido por abono, se podrán adquirir en las taquillas del Auditorio Nacional de Música y en la Red de Teatros del INAEM de la siguiente manera:

- Venta anticipada para cualquiera de los ocho conciertos del Ciclo del 8 al 14 de Enero de 1997.

- Venta para cada concierto: Con una semana de antelación a la celebración del mismo.

Nota importante: Todos los conciertos, programas y fechas son susceptibles de modificación. En caso de suspensión de algún concierto se devolverá el importe de la localidad y a los ABONADOS (18 del precio del abono adquirido). La devolución se hará efectiva 5 días después de la actuación cancelada en el lugar donde fue adquirida la localidad. La suspensión de un concierto, no es el aplazamiento, será la única causa admisible para la devolución del importe de las localidades. Se recomienda comprar con cuidado los entradas, pues en caso posible se reposición en caso de pérdida, deterioro o destrucción. Asimismo, no podrá ser atendida ninguna reclamación una vez retirado el abono o la localidad de taquilla.

Lugar
Auditorio
Nacional
de Música

SALA SINFÓNICA

Madrid, 1997



SINFONISMO CONCLUSO E INCONCLUSO

Hasta fechas relativamente recientes, el esquema del quehacer sinfónico de Franz Seraph Peter Schubert podía desarrollarse de esta manera:

- Sinfonía nº 1 en re mayor, D. 82 (1813).
- Sinfonía nº 2 en si bemol mayor, D. 125 (1814-15).
- Sinfonía nº 3 en re mayor, D. 200 (1815).
- Sinfonía nº 4 en do menor -Trágica-, D. 417 (1816).
- Sinfonía nº 5 en si bemol mayor, D. 485 (1816).
- Sinfonía nº 6 en do mayor, D. 589 (1818).
- Sinfonía nº 8 en si menor (Inconclusa-), D. 759 (1822).
- Sinfonía nº 9 en do mayor (La grande-), D. 944 (1828).

Pero este esquema, de ocho Sinfonías -con una *Séptima* «oficiosamente» perdida- en un plazo de quince años, se ha modificado drásticamente en los últimos lustros, concretamente desde mediados de los años 70. Y en la actualidad el esquema del sinfonismo schubertiano sería este otro, bastante más sorprendente:

- Sinfonía nº 1 en re mayor, D. 82 (1813).
- Sinfonía nº 2 en si bemol mayor, D. 125 (1814-15).
- Sinfonía nº 3 en re mayor, D. 200 (1815).
- Sinfonía nº 4 en do menor -Trágica-, D. 417 (1816).
- Sinfonía nº 5 en si bemol mayor, D. 485 (1816).
- Sinfonía nº 6 en do mayor, D. 589 (1818).
- Dos fragmentos sinfónicos en re mayor, D. 615 (1818).
- Cuatro fragmentos sinfónicos en re mayor, D. 708 A (1821).
- Sinfonía nº 7 en mi mayor, D. 729 (1821).
- Sinfonía nº 8 en si menor (Inconclusa-), D. 759 (1822).
- Sinfonía nº 9 en do mayor (La grande-), D. 944 (1825).
- Sinfonía nº 10 en re mayor, D. 936 A (1828).

Lo cual nos da un total de *doce* proyectos sinfónicos por parte de Schubert, todo ello sin contar trabajos básicamente ajenos a los intentos sinfónicos del compositor -aparte de su intrínseco mérito musical-, como la orquestación que Joseph Joachim efectuara en 1855 del *Gran Duo* (o *Grand Sonata*), D. 812 (*Op.* 146) para piano a cuatro manos de 1824, o la que Felix Mott realizara en 1897 de la *Fantasia en fa menor*, D. 840, también originalmente concebida para piano a cuatro manos en 1828.

¿Cómo es posible que, desde 1978, hayamos multiplicado de tal guisa la producción schubertiana? Es comprensible que haya quien se pregunte si alguien se ha «inventado» obras inexistentes. Pero nada hay de eso. Yendo por orden cronológico: sobre las seis primeras *Sinfonías* schubertianas no hay nada nuevo que añadir a lo que, fundamentalmente, sabemos de estas obras, nacidas de un impulso creador que va de 1813 a 1818. Pero, en función de lo que ahora va a exponerse, pienso que sería bueno replantearse la vieja división del sinfonismo schubertiano entre dichas seis primeras páginas y las, hasta ahora «oficiales», dos últimas, *Octava* y *Novena*, como «segundo período». El auténtico primer período cubre las *cinco* obras iniciales, hasta 1816, en donde el compositor ha marchado a un ritmo de algo más de sinfonía por año. En ese año se produce una pausa, de la que Schubert sale en octubre de 1817, cuando inicia la *Sinfonía nº 6*, que le ocupa durante un espacio temporal superior al de las obras precedentes, cinco meses, hasta febrero de 1818. A partir de esa fecha, en contra de la idea que presentaba al músico inactivo en el género sinfónico hasta 1822, Schubert no ha dejado de tentar el territorio del sinfonismo.

Acerquémonos, por tanto, a tales trabajos, cuyo acceso al dominio público es relativamente reciente. Cedo aquí la palabra a Harry Halbreich: «Desde 1900, un manuscrito schubertiano reposaba en la Biblioteca Municipal de Viena, con la anotación «Mayo 1818- debida al propio compositor. Consistía en bocetos referidos a no menos de nueve movimientos sinfónicos, un número amplio e inusitado de tiempos para una sola obra. Cuan-

do el bibliotecario actual Dr. Ernst Hilmar decidió examinar en profundidad, y por vez primera, el manuscrito, ¡el resultado fue el sensacional descubrimiento de que se trataba de bocetos para *tres Sinfonías* de épocas diferentes! Cada uno de estos tres bocetos era para una *Sinfonía en re mayor*, lo cual puede explicar el error cometido hasta entonces, si bien las diferencias tanto grafológicas como estilísticas de cada grupo de bocetos debería haber permitido adivinar la verdad bastante antes.»

El primer boceto, catalogado como *D. 615*, data efectivamente de mayo de 1818, y es el que, durante más de un siglo, dio título al grupo de bosquejos. Con él entramos en lo que Paul-Gilbert Langevin ha denominado, con acierto «la etapa de los Inconclusos». A partir de este punto, los nombres del musicólogo y director de orquesta Peter Gülke (Weimar, 1934), y del musicólogo y profesor de la Universidad de Hull Brian Newbould¹ van a ser recurrentes en este trabajo.

Por tanto, nos encontramos con dos traducciones orquestales, dentro de este esquema formal:

- D. 615 (Dos fragmentos sinfónicos en re mayor)
- Adagio-Allegro moderato Allegretto
- a) Instrumentación de Peter Gülke (1978) como *Fragmento D. 615*.
- b) Instrumentación de Brian Newbould (1981) como *Fragmentos sinfónicos en re mayor*.

Como características del quehacer de los dos especialistas puede señalarse, para estas y todas las veces que sus trabajos se citen, el «post-romanticismo» de la versión orquestal de Gülke, de amplia paleta al borde de lo mahleriano, y el trazado instrumental de primer romanticismo, a veces mendelssohniano, de Newbould, que seguramente se acerca más, un poco al estilo restrictivo de un Deryck Cooke en la *Décima* mahleriana, al ámbito original de Schubert. De ambas propuestas hay registro fonográfico².

El segundo boceto data de septiembre de 1821, y ha sido elaborado dos meses antes de que Schubert abordara la composición de la que hoy conocemos como *Sinfonía nº 7 en mi mayor*, D. 729. Este es su esquema, con las versiones orquestales del mismo:

- D. 708A (Cuatro fragmentos sinfónicos)
- Allegro Andante Scherzo Allegro
- a) Instrumentación de Peter Gülke (1978) como *Fragmentos D. 708A*.
- b) Instrumentación de Brian Newbould (1981) como *Fragmentos sinfónicos en re mayor*.

Pocos meses después de esta nueva tentativa, Schubert se planteó la redacción de una nueva composición de carácter sinfónico, que de nuevo quedaría inconclusa. Pero en esta ocasión desarrollaría el croquis o borrador de la nueva *Sinfonía* de forma completa: esto es, la partitura, no totalmente orquestada, que Schubert pergeñó en agosto de 1821, si está completa en sus cuatro tiempos, como demuestra el facsímil de la obra publicado en 1934 y recogido nuevamente en el vol. V de la *Neue Schubert Ausgabe* de Kassel, en 1964. De hecho, esta *Séptima Sinfonía* iba a ser la única de las cuatro propuestas sinfónicas redactadas entre mayo de 1818 y octubre de 1822 -lo cual, obviamente, incluye a la *Sinfonía en si menor-*, que resultaría diseñada en su integridad y a la que Schubert pondría un *Fine*, con una orla, tras la doble barra de clausura. En total, 1.300 compases, de los que el músico ha orquestado con detalle casi 350. Y es otro factor adicional, que da enormes facilidades a la hora de ultimar la orquestación del conjunto, el que Schubert haya instrumentado a página completa toda la introducción Adagio y la casi totalidad de la exposición sonatística del Allegro inmediato. En esta materia, la labor de Brian Newbould vuelve a ser reveladora de una música extraordinaria, y, tal co-

mo el musicólogo británico apunta, «la *Séptima Sinfonía* forma un eslabón fascinante entre las primeras sinfonías y las últimas, anticipando la «Inconclusa» y la «Grande» en sus pasajes de transición, más que en sus temas, que, al menos en los movimientos extremos, dan fe de la admiración de Schubert por Rossini». Aún más notable es la cantidad de efectivos que el compositor ha especificado en los segmentos que ha orquestado de la obra, en donde reclama tres trombones —ausentes de las seis primeras Sinfonías— (Newbould) y cuatro trompas, no dos, —por lo que ésta es la más amplia orquesta sinfónica de Schubert.

La única plasmación editorial de la obra en concreción orquestal completa es la citada del Prof. Newbould¹, de esta manera:

D. 729 (Sinfonía n.º 7 en mi mayor)
Adagio-Allegro / Andante / Scherzo (Allegro)
Allegro giusto
Instrumentación de Brian Newbould (1980) como *Sinfonía n.º 7 en mi mayor/mayor*.

Llegamos ahora al año 1822, mes de octubre, en el que Schubert vuelve a acercarse al sinfonismo, con la obra que conocemos como *Sinfonía n.º 8* o *Sinfonía Inconclusa*, de la que, también, «oficiosamente» nos han llegado los dos movimientos iniciales, eso sí, completamente orquestados por Schubert.

Pero la realidad es que ha escrito tres movimientos, como pone de manifiesto el Vol. III de la *Neue Schubert Ausgabe*, puesto que a los dos bien conocidos Allegro moderato y Andante con moto se añade un Scherzo: Allegro, del que el autor sólo ha orquestado las dos primeras páginas y ha dejado el resto del movimiento completo, en versión pianística. Dejando a un lado los diversos intentos de «concluir» la partitura (Dennis Vaughan o Gerald Abraham entre otros), existen dos traducciones orquestales modernas de los tres tiempos reales de la obra, respetando —lógicamente— los dos tiempos que el propio Schubert ha completado: las versiones del americano Martin Chusid (Brooklyn, 1925) y la del Prof. Newbould.

D. 759 (Sinfonía n.º 8 en si menor)
Allegro moderato / Andante con moto / Scherzo (Allegro)
a) Edición de Martin Chusid (1920), con instrumentación del III. Mov.
b) Edición de Brian Newbould (1981) con instrumentación del III. Mov. y Entreacto en si menor de *Rosamunde* como IV. Mov.

Llegamos así a 1825, el año en el que Schubert, según su propia correspondencia asevera, ha trabajado en una «nueva Sinfonía» durante el verano, una obra que, durante más de una centuria se ha dado por perdida. En este punto, el texto de Newbould es puntualmente explícito: «Por tradición, la *Gran Sinfonía en do mayor* se ha asignado al último año de la vida de Schubert, 1828, en tanto que la *Sinfonía* en la que se sabe que Schubert había trabajado durante sus vacaciones de 1825 en Gmunden y Gastein se ha dado por perdida. La moderna musicología ha reasignado la *Sinfonía Grande* a 1825: esta obra es la *Sinfonía «Gastein»*. A la vez ha salido a la luz que ésta no fue la última Sinfonía abordada por Schubert. O en su lecho de muerte, o camino del mismo, en el año 1828, comenzó una nueva *Sinfonía* que le muestra aún empeñado en cruzar nuevas fronteras estilísticas. Pero la muerte intervino, dejando el ma-

nuscrito en un estado lejos de lo definitivo. En términos parecidos se había expresado en 1980 el musicólogo francés, ya desahogado, Paul-Gilbert Langevin. Lo sorprendente es que, a fecha de hoy, siguen apareciendo notas de conciertos y hasta comentarios discográficos en los que se habla de la *Novena Sinfonía* como la obra en la que Schubert ha trabajado en el último año de su vida.

Esta obra es, realmente, la que hoy podemos denominar *Sinfonía n.º 10*, ya que Schubert se ha referido a su partitura varias veces hablando de *Sinfonía*, y cuyos fragmentos se corresponden con los tres últimos de los nueve del manuscrito de la Stadtbibliothek de Viena, dados a la luz en 1977. La obra sería, por desgracia, la quinta dentro del quehacer schubertiano en materia sinfónica que resultaría inconclusa. El músico trabajó en el manuscrito todo el mes de octubre de 1828 y durante los días de noviembre que le quedaban de vida, hasta su trágico fallecimiento el 19 de dicho mes.

Los tres tiempos que el músico ha bosquejado no pasaron de la redacción pianística, con ligerísimas indicaciones instrumentales. El material musical es, de otra parte, de altísimo nivel, en especial en el denso tiempo lento, cuya hondura nos lleva al mundo del *Winterreise* o del vecino *Quinteto para dos violonchelos*.

Ante este material, las opciones han sido, en estos 20 años, completamente diversas. Para Gülke, sólo se puede hablar de *Fragment*. Newbould habla de *Sinfonía*, entendiendo que el tercer tiempo es un Scherzo, aunque admite que su forma de Rondó puede aproximarlo a un Finale. Pierre Bartholomée, director de la Orquesta de Lieja y compositor, con la colaboración de Langevin y el asesoramiento de Harry Halbreich, ha ido más lejos, y propone una desarrollada orquestación, al estilo de Gülke, asumiendo que el tercer movimiento es el Finale de la obra y añadiendo a la estructura el Scherzo del D. 780 A como penúltimo tiempo. Por último, el compositor italiano Luciano Berio se ha planteado la redacción de una obra propia basada en el material del D. 936 A, que fue presentada en el Concertgebouw de Amsterdam en 1989 con el título de *Rendering (Interpretación, y también Retorno)*.

Así pues, estas son las opciones:

D. 936 A (Tres fragmentos sinfónicos para una *Décima Sinfonía*)
Allegro maestoso / Andante / Allegro moderato
a) Instrumentación de Peter Gülke (1978), como *Fragment D. 936 A*
b) Instrumentación de Brian Newbould (1981), como *Sinfonía n.º 10 en re mayor*
c) Instrumentación de Pierre Bartholomée y Paul Gilbert Langevin (1983) como *Sinfonía n.º 10 en re mayor*, con el Scherzo: Allegro vivace del D. 708 A como III. Movimiento.
d) Reelaboración de Luciano Berio (1989) como *Rendering*

Sirva todo este resumen como evidencia de que, a 200 años del nacimiento de Schubert, el músico «impredecible por esencia» (Alfred Brendel) sigue siendo un mundo cuya exploración y conocimiento están lejos de haberse agotado.

José Luis Pérez de Arteaga

Notas:

1. El director de orquesta y compositor británico Anthony Collins realizó otra orquestación de esta obra casi un siglo exacto después del trabajo de Joachim, a principios de los años 50 de esta centuria.
2. Comentario a la grabación de la *Sinfonía n.º 10 en re mayor*, debida a la Orquesta Filarmónica de Lieja con dirección de Pierre Bartholomée, en la realización especificada en el texto principal como c) del apartado correspondiente al D. 936 A, registro de la firma Ricercar RIC 023003.
3. a) *Sinfonische Fragmente nach den Klavierkizzen für Orchester eingerichtet von Peter Gülke*, con grabación de los D. 615, 708 A y 936 A, debida

4. a la Staatskapelle Dresden, con dirección del propio Gülke (ETERNA 8 27 394, 1979, no editado en CD).
5. *The 10 Symphonies, Fragments 2. 615 & 708 A*, grabación de la Academy of St. Martin-in-the-Fields con dirección de Neville Marriner (PHILIPS 412 176-2, 1984, 6 CDs).
4. En el librito acompañante a la reseñada grabación de Marriner, con textos del propio Prof. Newbould.
5. Recogida discográficamente en la antedicha grabación de la Academy of St. Martin-in-the-Fields con dirección de Neville Marriner (PHILIPS 412 176-2, 1984, 6 CDs.)



DEL OLIMPO BAJARON

La música de Schubert presenta inúmeros problemas para sus intérpretes. La radical originalidad del compositor, consciente de la herencia que tenía en sus manos, junto a la propia inspiración, determinante de que a la postre acabara circulando por territorios inexplorados, propician tantas sorpresas e irregularidades (casi siempre geniales) de escritura que impiden, a la hora de proponer una traducción a sonido de los pentagramas, conducirse por las habituales sendas de comprensión y recreación, aconsejables para otros autores, incluso para Beethoven, tan rupturista en distintos campos, pero en el fondo, particularmente en su última época, espartano cultivador de las pautas clásicas, aunque, como se sabe, potenciadas mediante la aplicación de una nueva dialéctica. Dos factores esenciales contribuyen a estas dificultades interpretativas, la riqueza de la invención melódica y los procesos armónicos. Hay en la creación schubertiana, en el fluir de la música, numerosos párrafos neutros en los que aparentemente no sucede nada significativo desde el punto de vista temático, pero que poseen una acusada individualidad rítmica; algo que adquiere especial complejidad en momentos en los que se superponen distintos esquemas que promueven la coexistencia de compases diferentes, lo que puede dar al traste con la sistemática acostumbrada. Con ello se propicia la producción casi espontánea sobre la marcha de gran variedad de acontecimientos dramáticos, que establecen una suerte de *continuum* singularizado en un inmediato proceso de crecimiento constante. A ello hay que añadir al atrevimiento para hacer excursiones a tonalidades remotas, la permanente búsqueda armónica como proceso dramático y, cosa fundamental, el lirismo de fondo que late en toda la música del vienés.

Estas peculiaridades, que hicieron de un compositor de vida más bien mediocre, acogido a la Viena Biedermeier, un auténtico y renovador genio, especialmente en las parcelas del lied, la sinfonía, el piano y la música de cámara. Supusieron y suponen verdaderos obstáculos para los encargados de dar vida y sonido a los pentagramas, que han de partir de unas bases técnicas y un sentido de la expresión muy particulares. Capacidad para cantar, habilidad para dosificar intensidades, conocimiento de los presupuestos armónicos y del continuo juego modulador para construir con inteligencia el discurso; y, en fin, dotes para dar con las claves profundas de la frase y empararse de sus variados significados.

En una rápida cita de notables serían muchos los nombres de intérpretes schubertianos que habría que traer a colación; pero dadas las características de este trabajo nos detendremos únicamente en aquéllos que, desde nuestro personal punto de vista, más satisfactoriamente han cumplido y cumplen aquéllas condiciones. Nos circunscribiremos a las estrictas parcelas del lied, el piano y la orquesta, dejando para mejor ocasión la de la música de cámara.

El lied

Voces del más variado fuste se dan cita en este aparta-

do para el que Schubert, que tenía timbre de tenor, escribió casi siempre pensando en un barítono o en una soprano. Michael Vogl (1768-1840), amigo y camarada del compositor, fue el primero en dar impulso a esta literatura con su voz aterciopelada, de bellas inflexiones líricas. En esa línea discurrieron posteriormente otros cantantes de esta cuerda, como el alemán Julius Stockhausen (1826-1906), uno de los discípulos de Manuel García hijo, y, ya en este siglo, asimismo en la órbita germana, notables fraseadores de la estirpe de Heinrich Rehkemper (1894-1949) y Gerhard Hüsch (1901-1984), de un lirismo fácil y luminoso (son históricas y del todo punto recomendables las grabaciones de este último para Preiser de *La bella molinera* y *Winterreise* y una amplia serie de lieder), o expresivos comunicadores del calibre de Heinrich Schlusnus (1888-1952), de instrumento más robusto y poderoso, o del imponente bajo ucraniano Alexander Kipnis (1891-1978), de una rara flexibilidad pese a la magnitud sideral de sus medios. En torno a la segunda guerra mundial aparecen, en la misma estela, las grandes voces germanas de la especialidad, dominadas por la imponente autoridad de la de Hans Hotter (1909), un Wotan capaz de recrear, en el terreno del pequeño y profundo drama que es la mejor canción de Schubert, la más grande intensidad expresiva desde la mayor de las sobriedades (su *Winterreise* con el pianista Raucheisen, de 1942/43, es un hito incommensurable). A su lado, dos voces más livianas en lo tímbrico pero igualmente densas en la manifestación de unos sentimientos, ambas berlinesas: el prolífico y celeberrimo Dietrich Fischer-Dieskau (1925), uno de los intérpretes más maleables, intelligen-



Juego de bolos en Atzenbrugg (en primer término: Schubert, Schwind con violín, Vogl con guitarra y Schrobos). Grabado de Ludwig Mohn según un dibujo de Schober.

tes y refinados del siglo —con decenas de discos a sus espaldas, que incluyen una seudointegral de los lieder—, y Hermann Prey (1929), de estilo más saludable y llano, de timbre más oscuro y rico aunque de menor amplitud expresiva. Junto a ellos es de justicia colocar al francés Gérard Souzay (1918), un prodigio de dicción, que, en su estilo elegante y matizado, llega, con el soporte de una voz sin especiales brillos, a cotas expresivas parejas. Las más recientes promociones de la cuerda están preparadas en lo técnico, circulan por senderos interpretativos muy válidos, dentro de una óptica eminentemente severa, aunque no ofrecen instrumentos de relevancia notable: Olaf Bär, Tho-

Guías *sch*erzo

P E N Í N S U L A

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.

MONOGRAFÍAS 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.....
POBLACIÓN.....
FECHA.....

NÚMERO.....
C.P.....
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



mas Quasthoff, Thomas Hampson...

El campo tenoril, dominado antes y después de la gran guerra por cantantes de la talla de Karl Erb (1877-1958) y Julius Patzak (1898-1974), de instrumentos muy líricos y relativamente bellos, y en el que, en menor medida, sobresalió también el gran Richard Tauber (1891-1948), de aterciopelado timbre y rica y sugerente acentuación, tiene dos máximos exponentes al término de la siguiente contienda en el yugoslavo/austriaco Anton Dermota (1910-1989) y en el alemán Fritz Wunderlich (1930-1966), dos voces de excepción, fáciles, timbradas, varoniles dentro de su lirismo, dos artes sin mácula. Ni Peter Schreier, ni Christoph Prégardien, dos de los tenores más destacados en la actualidad dentro de este repertorio, de instrumentos más livianos e inconsistentes, hacen olvidar, pese a sus méritos, a aquellas figuras.

El campo de las voces femeninas ha estado siempre bien defendido por sopranos como Lotte Lehmann (1888-1976), lírica de gran aliento y esplendoroso metal, y Elisabeth Schumann (1885-1952), más ligera, exquisita y suave liederista, de timbre luminoso, dos auténticas pioneras del moderno estilo. Luego: Tiana Lemnitz (1897-1994), de refinada dulzura y serenidad de expresión, Elisabeth Grümmer (1911-1986), de timbre de cristal y efusivo lirismo, Irmgard Seefried (1919-1988), de ingenua sensualidad y sencilla frescura. A su lado la inmarcesible Elisabeth Schwarzkopf (1915), variada, flexible, profunda, que aún hoy derrama, a lo largo de numerosas clases magistrales, arrobos de talento. En la misma estela se situó Gundula Janowitz (1937), de tersa y refrescante expresividad y sonoridades algo fijas. Fuera de Alemania florecieron algo más tarde valiosas representantes de la categoría de la holandesa Elly Ameling (1934), un verdadero y gentil pájaro, de frágil instrumento y arte consumado, y la galesa Margaret Price (1941), de hermoso y sensual timbre. La cuerdta de contralto, cada vez más rara y hoy prácticamente desaparecida, tuvo dos luminarias en la norteamericana Marian Anderson (1902-1993), de recordable y sugerente vibrato, y en la inglesa Kathleen Ferrier (1912-1953), de sonoridad única, grandes recreadoras de un lied tan dramático como *La muerte y la doncella*. Una digna sucesora de ésta, pero en el registro superior de mezzo lírica ha sido Janet Baker (1933), siempre atinada en sus planteamientos expresivos. La berlínesa Brigitte Fassbaender (1939), capaz de otorgar a las piezas más complejas y a las integradas en los grandes ciclos, una intensidad trágico-expresionista sorprendente y válida,

es, tras la más templada y elegante Christa Ludwig (1928), el mejor exponente germánico dentro de las voces graves femeninas. La yugoslava Marjana Lipovsek (1946), en esta parcela, y la eslovaca Lucia Popp (1939-1993), en la de sopranos, han marcado interesantes propuestas que no han sido prácticamente recogidas por las más jóvenes, pese a que muchas de ellas apuntan cosas: Barbara Bonney, Barbara Hendricks, Mitsuko Shirai... En una zona de nadie, puede decirse que fronteriza, se mueve la soprano -con tintes e inflexiones de mezzo-, de oscuro y sugerente color, Jessye Norman (1945).

El piano

Muchas vicisitudes pasó la historia del piano hasta la época actual, que ha permitido clarificar posturas, sintetizar estilos y trazar el camino de una adecuada hermenéutica que posibilitara, visto el cúmulo de tendencias y escuelas, un deseado sincretismo. El pianismo de hoy parece haber dado respuestas a tantas cuestiones que, en relación con el arte romántico y el conectado con Schubert en particular, se planteaban a principios del XIX. Los Hertz, Stamaty, Litolff, Clara Wieck, Thalberg o Liszt vieron cómo algunos de sus sucesores -Saint-Saëns, Diémer, Pugno, von Bülow- se decantaban por un cierto retorno a las vías clásicas. A comienzos del siglo XX, se aprecian las dos grandes tendencias del piano moderno, la que partía de Liszt -con d'Albert, Siloti o Sauer-, que daba prioridad al alto virtuosismo y al juego orquestal, y la que nacía en Leschetitzki -con Paderewski, Friedman, Schnabel o Brailowski-, que confería singular relevancia al sonido, a los detalles y a los matices de color. En medio la figura impar, fantástica y severa de Busoni. Alain Paris ha estudiado con detalle esta evolución. Es precisamente un componente de la última escuela, la del polaco Theodor Leschetitzki (1830-1915), el austriaco Artur Schnabel (1882-1951), el que marca uno de los primeros eslabones del entendimiento de Schubert en nuestro tiempo, pese a que sus interpretaciones ya nos parecen hoy un tanto *demodées* y apolilladas (inferiores a las que el mismo artista dejó grabadas de Beethoven), y el que abre camino a dos pianistas de la talla de la húngara Lili Kraus (1905-1986), de un arte exquisito, y el británico Clifford Curzon (1907-1982), de mayor empuje y de sonoridades y dotes constructivas equiparables a las de algunos descendientes de la escuela lisztiana: Artur Schnabel (1886-1982) (a través de Barth), uno de los más libres e imaginativos, Claudio Arrau (1903-1991), Edwin Fischer (1886-1960), ambos discípulos de Krause, que buscan ante todo la construcción y la coherencia general del discurso. En la línea de

este último, Paris coloca a Paul Badura Skoda (1927), que coquetea con el *fortepiano* y rastrea musicológicamente en distintos aspectos interpretativos, a Daniel Barenboim (1942), capaz de las mayores genialidades expresivas, y a Alfred Brendel (1931), uno de los artifices del moderno entendimiento schubertiano, el que nace de la austeridad y del dominio de las medias tintas.

Como un faro solitario aparece en Francia la helvética Clara Haskil (1895-1960), alumna de Lazare Lévy, cuyo piano delicado pero sólido de construcción presta alas expresivas a alguna de las grandes *Sonatas* del músico vienes. Emparentada con ella, pero más cercana -en otra dimensión que Magda Tagliaferro- al arte consumado de Cortot, se sitúa hoy, en posición en todo caso independiente, la efusiva María João Pires (1944). Yves Nat (1890-1972) es otro singular pianista galo que podríamos relacionar con Cortot, aunque el suyo fuera un arte más sólido y sinfónico. Sviatoslav Richter (1915), autor de algunas de las más grandes grabaciones schubertianas del siglo,



Schubert vuelve a mudarse. Dibujo de Alfred Hrdlička (1982)

continúa, por otro lado, la corriente rusa que parte de Blumenfeld y pasa por Neuhaus y que hace llamada tanto a la pureza estilística como a la sonoridad sinfónica y a cuyo lado se ubica Emil Gilels (1916-1985), más despojado y dramático. Descendiente directo es Radu Lupu (1945), uno de los más geniales e irregulares schubertianos de última hora, dotado de un sonido y de un fraseo excepcionales, más

nas, entendiendo todo su valor musical y marcando las diferencias de contenido de las tres primeras de la serie, muy clásicas en su concepción, con respecto a las restantes, fundamentalmente las dos últimas, no se empezó a llevar a cabo hasta la aparición de directores como Hans von Bülow (1830-1894) y Hans Richter (1843-1916), que les otorgaron la prestancia sinfónica que sin duda poseen. Felix

Weingartner (1863-1942) continuó, desde su autoridad de implacable constructor, esta labor que en seguida recogieron los más dotados maestros del área germana: Fritz Busch (1890-1951), de extraordinaria finura intelectual, Carl Schuricht (1880-1967), espiritual y nítido, Wilhelm Furtwängler (1886-1954), arrollador, intenso y apremiante, Bruno Walter (1876-1962), caluroso y natural, siempre con un toque de sano sentimentalismo, Erich Kleiber (1890-1956), estricto y concentrado... Fuera de Alemania y Austria desarrollaron su actividad schubertiana batutas como las del pionero Leopold Stokowski (1882-1977), uno de los primeros en grabar con su habitual facundia y genialidad expositiva y, en Inglaterra, tras la de otro histórico, Henry Wood (1869-1944), la aérea y bienhumorada de Thomas Beecham (1879-1961), capaz de elevar a alturas insospechadas las *Sinfonías Tercera, Quinta y Sexta*. En Italia resplandeció hasta su pre-



El centenario de Schubert en el cielo (en presencia de Mozart, Beethoven, Haydn, Brahms, Liszt, Bruckner, etc.)

imaginativo y caluroso que Maurizio Pollini (1942), un estructuralista impecable poseedor de algunos de los secretos de Benedetti-Michelangeli. El único de los más jóvenes que parece poder situarse en la órbita de alguno de los citados, pero marcando sendas provechosamente marginales —como otro independiente tal que Wilhelm Kempff (1895-1991), pero en un sentido casi opuesto— es Christian Zacharias (1950), un francotirador de sorprendentes tonos vivos y acentos incisivos, capaz de llevar hasta sus últimas consecuencias ciertos presupuestos dramáticos inherentes —y muchas veces ocultos— a la escritura schubertiana.

Las batutas

Las obras sinfónicas de Schubert son a veces paradójicas y presentan una curiosa aleación de elementos. Una interpretación cabal de tales partituras deberá combinar ligereza de texturas, cantabilidad de líneas melódicas, precisa acentuación, flexibilidad agógica y control de dinámicas, muy complejas por lo común tras las aparentemente cristalinas estructuras. A todo ello habrá de sumarse, dentro de las constantes interpretativas exigidas por estas músicas resaltadas al comienzo de este trabajo, el subrayado —que tendrá que huir de lo redundante— de los valores dramáticos, de las sombras amenazadoras propiciadas por los juegos tímbricos y sobre todo por los procesos moduladores. Centenares han sido los directores que desde los tiempos del compositor han acometido la recreación de las seis *Sinfonías* totalmente acabadas y de los dos únicos movimientos de la llamada *Incompleta* —la n.º 8 (ó 7, según se mire). Empezando por Ferdinand, uno de los hermanos de Schubert. Un enfoque moderno de estas pági-

matura muerte la estrella de Guido Cantelli (1920-1956), autor de una luminosa versión de la *Incompleta*, y en España, pero ya en el exilio, sentó cátedra de un completo entendimiento schubertiano Pablo Casals (1876-1973), tanto en esta faceta de director como en su originaria labor de chelista (con Thibaud y Cortot grabó en 1927 una mejorada interpretación del *Trío n.º 1* y en su haber figuran asimismo sendas legendarias recreaciones del *Quinteto en do*). La escuela vienesa de Mandyckzewski alojó en sus aulas a dos históricos schubertianos: Karl Böhm (1894-1981), excelente —particularmente en sus colaboraciones con Filarmónica de Viena— en las *Sinfonías* maduras, continuador de la tradición austroalemana, y Josef Krips (1902-1974), que acertó a penetrar aún mejor en las complejidades de estas obras, que en sus manos llegaban a contener toda la paradójica suma de contrarios que define su esencia. Más modernamente Günter Wand (1912), severo y claro, y Wolfgang Sawallisch (1923), preciso y sobrio, han sabido alumbrar esas estructuras con propiedad dando paso a maestros más jóvenes que han podido hacer suyos algunos de los tradicionales presupuestos interpretativos dotándoles de nueva savia y contenido. El primero en haber tomado un hipotético testigo sería Carlos Kleiber (1930). Aunque se prodiga muy poco, ha dejado muestras incontrovertibles de su talento y de su perfecta captación de la sustancia musical schubertiana (como digno hijo de su padre). Los italianos Claudio Abbado (1933) y Riccardo Muti (1941) podrían citarse a continuación por su búsqueda de un brillo y un impulso naturales —evidentemente latinos— y de una cierta aligeración de texturas.

M E D A L L A S

S ó l o

B U R I L E S

vendemos

A G U A F U E R T E S

a r t e

M O N E D A S



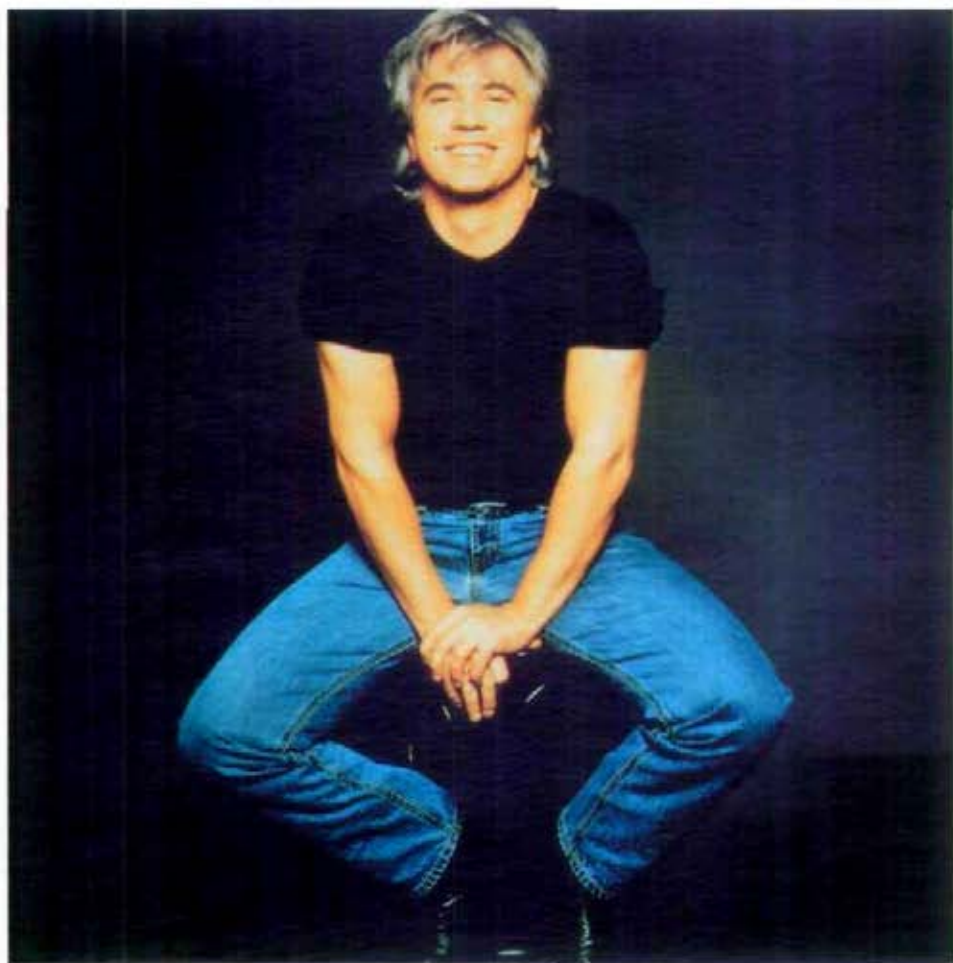
FABRICA NACIONAL DE MONEDA Y TIMBRE

LA TIENDA DEL MUSEO

Doctor Esquerdo nº 36 28009 Madrid
Tel. 566 67 92

y
Aeropuerto de Barajas Terminal Internacional
Tel. 393 68 58

DIMITRI HVOROSTOVSKI: TEMPERAMENTO RUSO



Dimitri Hvorostovski es uno de los nombres que han irrumpido con más fuerza en el panorama internacional dentro del llamado boom de jóvenes cantantes rusos, estableciéndose como uno de los principales representantes actuales de la cuerda de barítono. Esta conversación se efectuó el verano pasado en Salzburgo, durante los ensayos de la reposición de *Las bodas de Figaro*, en la que el artista interpretaba por segundo año consecutivo el personaje del Conde de Almaviva. El próximo día 29 de enero, Dimitri Hvorostovski se presenta en Madrid, con un recital en el Teatro de la Zarzuela incluido en el Ciclo de Lied organizado en coproducción con la Fundación Caja de Madrid.

SCHERZO—Nuestra revista publicó ya una entrevista en noviembre de 1993; cuando usted ofreció un recital en Barcelona, en los primeros años de su carrera internacional. Poco más de tres años después, ¿cómo ve el desarrollo de su trayectoria?

DIMITRI HVOROSTOVSKI—Desde entonces han ocurrido muchas cosas. En primer lugar, yo era mucho más joven, y lo más importante es que he adquirido una mayor experiencia. He cantado cosas realmente buenas, y estoy bastante satisfecho de ello. Una de las principales fue, sin duda, debutar el Conde de *Le nozze di Figaro* en Salzburgo el verano pasado, o la nueva producción de *La dame de pique* el último invierno en el Metropolitan de Nueva York, que tuvo mucho éxito,

como también la producción de *Faust* en la Lyric Opera de Chicago. Por otra parte, mi actividad en el campo del recital se ha concentrado en temas específicos, como la música del compositor ruso contemporáneo Georgi Sviridov, cuya música estoy interpretando por todo el mundo. He grabado para Philips Classics su ciclo *Rusia a la deriva*, y también he cantado otras obras suyas. A finales de mayo realicé en Londres el estreno mundial de su nuevo ciclo, titulado *San Petersburgo*, escrito sobre poemas de Alexander Blok. He hecho otras muchas cosas importantes, pero mi tipo de carácter me lleva a olvidar cosas que hice en el pasado. Es difícil que pueda retenerlas en mi cabeza [ríe].

S.—Va a tener que contratar a alguien que le lleve la agenda.

D. H.—¡Oh, sí! En Estados Unidos ya he empezado a trabajar con una agencia de relaciones públicas. En los meses que he estado en América he dedicado bastante tiempo a la prensa, realizando muchas entrevistas para revistas, diarios y televisión. Esto me ha ayudado mucho en mi carrera, porque me he vuelto mucho más conocido, no sólo en EE.UU., sino también en Europa. Quisiera decirle que también mi repertorio está aumentando considerablemente. He grabado música litúrgica de la iglesia ortodoxa rusa con el Coro de Cámara de San Petersburgo, y he cantado varias óperas nuevas para mí. Recientemente he grabado el *Don Carlo* de Verdi con Bernard Haitink, en la versión completa en cinco actos, pero en italiano, con un reparto impresionante: Olga Borodina como Elvira, Gali-

na Gorchakova en Elisabetta, Roberto Scandiuzzi como Filippo, y Richard Margison, un tenor canadiense, como Carlo. Yo me sentí muy emocionado al poder trabajar con Haitink. Fue mi primera experiencia con él, y me siento realmente halagado de que el maestro contase conmigo para esta producción. Hicimos una versión de concierto muy aclamada en los Proms, en el Albert Hall de Londres, después de la grabación, y tuve muchas oportunidades de ensayar, de estudiar y probar los tempi, y fue algo fascinante.

S.—Este concierto pudimos escucharlo en directo por la radio.

D. H.—¿Oh, sí? Fue realmente estupendo. También he cantado varias producciones de *La traviata* e *Il barbiere di Siviglia* en teatros de Alemania y Austria. Realmente puede decirse que he estado muy ocupado, y creo que todo ello me ha ayudado a evolucionar como artista.

S.—Muchos hemos descubierto la música de Georgi Sviridov gracias a la reciente grabación de sus canciones.

D. H.—Es muy importante para mí el tiempo que dedico a trabajar en su música, porque es el último gran compositor de la generación clásica de Shostakovich y Prokofiev. Aunque era alumno de Shostakovich y ambos fueron amigos durante muchos años, desgraciadamente su música no es muy conocida fuera de Rusia. Creo que una parte de mi misión es introducir su obra en todas las oportunidades que tenga, y estoy muy agradecido a Philips Classics por ayudarme en esta labor.

S.—Para ello ha contado con el concurso de su pianista habitual, Mikhail Arkadiev.

D. H.—Así es. Formamos dúo desde hace más de seis años, y también nuestra relación ha evolucionado desde que nos encontramos la primera vez. Él es un perfecto ejemplo de la gran escuela pianística rusa, con su intelectualismo. Resulta fascinante trabajar con alguien que posee una gran cultura musical. Él también dirige, es compositor y, además, es una persona muy divertida.

S.—Es importante tener un buen acompañante.

D. H.—Es absolutamente necesario. Yo siempre he tenido la gran suerte de trabajar únicamente con grandes pianistas, que además son solistas. No es simplemente alguien que toca para ti, que va detrás de ti, sino alguien que tiene su propia versión de las obras. A veces discutimos mucho, y establecemos compromisos entre ambos, porque nuestras personalidades son muy diferentes, y eso resulta muy enriquecedor para la música.

S.—¿Cómo comenzaron a trabajar juntos?

D. H.—Nos presentó alguien que sabía que yo estaba buscando un pianista joven. El pianista con el que trabajaba antes, Oleg Bosniakovich, era más que sexagenario, y yo quería a alguien más joven porque viajar con él por todo el mundo resultaba bastante difícil. Yo era mucho más joven que él, y tenía que llevar sus maletas. Era casi como su criado, ¿sabe? [risas]. La primera vez que Mikhail y yo viajamos juntos, él fue quien cogió mis maletas, y yo le pregunté si eso no sería perjudicial para sus manos, porque tenía que tocar, y él me dijo que no, lo que me divertió mucho. Él es, además, un gran amigo mío, y eso es muy importante en dos artistas que trabajan tan estrechamente juntos.

S.—También Sviridov es un magnífico acompañante. Recuerdo, por ejemplo, un disco de canciones suyas con Irina Arkhipova.

D. H.—Es un gran pianista. Recientemente me visitó en Londres, con motivo del estreno mundial de su nuevo ciclo. Estaba encantado por estar de nuevo en el escenario, recibiendo los aplausos del público. Hicimos dos recitales, y las dos veces le llamamos para que recogiese los aplausos del público. Él nunca me ha acompañado, lo cual es bastante infrecuente. Él es un hombre que acostumbra a motivar a los cantantes a su propia confrontación con la música, y sus ideas son muy fuertes. Al estudiar y trabajar su música, he tratado siempre de evitar la concepción de Sviridov. He intentado encontrar mi propia visión, y mostrarle después el camino que había seguido, la obra ya hecha, como algo a posteriori. Por fortuna, quedó bastante satisfecho. Algunas veces me criticaba muy duramente, pero al final ya no podía cambiar nada. Él es un ejemplo de auténtica *intelligentzia* al antiguo estilo, cuando habla de gente como Prokofiev o Shostakovich. Es una persona que procede de una aldea en el centro de Rusia, que no tuvo unos padres ricos que le permitieran recibir una educación. Todo lo que ha conseguido se lo debe a sí mismo. Es como una esponja que ha asimilado toda la información, todos los bienes recibidos a lo largo de su vida, y un hombre con una memoria extraordinaria. Puede recordar los nombres de pila de todo el mundo, y esto es algo muy sorprendente en Rusia, porque allí tenemos al menos dos nombres, el propio y el oficial, que es el de nuestro padre. Mi padre, por ejemplo, se llamaba Alexander, así que oficialmente mi nombre es Dimitri Alexandrovich. Y él recuerda a todas las personas que ha conocido a lo largo de su vida por sus dos nombres, y esto es algo fascinante. Además, es un hom-

bre con una mente muy abierta, con un increíble sentido del humor, y realmente resulta muy divertido estar con él. A sus más de ochenta años, es una persona muy dulce, y nos sentimos muy próximos. Es como si se tratase de mi abuelo. Le llamo muchas veces por teléfono, y siempre se pone muy contento.

S.—El ciclo Rusia a la deriva ha sido descrito como un drama para una sola persona. ¿Lo ve usted así, como una especie de pequeña ópera?

D. H.—En cierto modo sí, se puede definir como ópera para un solo cantante, un *one-man-show*, porque presenta las diferentes emociones, las distintas circunstancias de una persona, los recuerdos a lo largo de su vida, las cosas que le han ocurrido. Habla de la tierra de sus padres, temas a veces muy patrióticos, a veces muy depresivos, muy negativos, a veces muy optimistas, y tú tienes la posibilidad de decidir de qué forma quieres mostrar esos temas. En ese sentido recuerda mucho al género operístico. Pero quizá mucha gente discrepe de ello, porque también es la versión rusa de un ciclo de lieder a la alemana, como el *Winterreise*. Su planteamiento es de cámara, aunque la voz es tratada a veces de una manera muy operística. La escritura para el piano es muy dramática, y en ocasiones suena como una orquesta, particularmente por el estilo de interpretarla de Mikhail Arkadiev, que puede tocar tan fuerte como una orquesta [ríe].

S.—¿Tiene previsto cantar los ciclos vocales de Shostakovich?

D. H.—He cantado algunas obras de Shostakovich, como las *Canciones españolas*. También he cantado fragmentos de sus *Canciones judías*, pero desgraciadamente no las grabé en una época en que las interpretaba con bastante frecuencia, tal vez porque pensé que estas canciones no se adecuaban mucho a los demás autores que se incluían en el disco. Obviamente, tengo que considerar de nuevo interpretar a Shostakovich en un futuro próximo. Quedan tantas cosas por hacer...

S.—¿Qué proporción guardan la ópera y el recital en su carrera?

D. H.—Me gustaría establecer un adecuado equilibrio, dedicar un cincuenta por ciento a cada uno de los géneros, lo cual es casi imposible. Por ejemplo, en el verano de 1995, mis recitales, en comparación con mis interpretaciones operísticas, desgraciadamente sólo fueron un diez por ciento del total de mis actuaciones. En la pasada temporada, por primera vez, he interpretado música de Gustav Mahler, los *Lieder eines fahrenden Gesellen* con piano y con orquesta. Con orquesta lo hice por primera vez en Viena, y no re-



ERIC ROBERT/SYGMA

cibi ningún abucheo, lo cual está bastante bien [risas]. Es una gran experiencia para mí iniciarme en el lied alemán. Gran cantidad de amigos músicos me predijeron que debía interpretar este género, acercarme lo más posible al idioma alemán, a la literatura alemana. Yo me he tomado mi tiempo y finalmente creo que Mahler va a convertirse en uno de mis compositores favoritos. Estudié esta música el verano pasado aquí, en Salzburgo, y ahora voy a preparar los *Kindertotenlieder* también aquí, lo cual resulta bastante significativo para mí.

S.—*Sin duda pueden establecerse interesantes paralelismos entre Mahler y Musorgski, por ejemplo con los Kindertotenlieder y los Cantos y danzas de la muerte.*

D. H.—Estoy totalmente de acuerdo. Voy a seguir cantando los ciclos de Musorgski, como *Sin sol*, y tam-

bién muchas canciones aisladas, que son fascinantes. Espero poder grabarlas también en el futuro. Me gustaría muchísimo hacerlo. También se toca muy poco la música de Nikolai Medtner, un compositor ruso que trabajó hacia 1920. Fue un gran autor de música para piano, que además tiene unas canciones excelentes. Ya he interpretado algunas de ellas, y espero tener tiempo para estudiar su música e introducirla un poco más. La parte de piano es grandiosa, son como conciertos para piano con voz, y pueden ser muy atractivas para cualquier pianista con ambiciones. Hay muchísimos proyectos... Por supuesto, *Don Giovanni* está planeando ante mí, y lógicamente tendré que abordarlo tarde o temprano. Y mucho Verdi. Después de *Don Carlo*, sueño con *Rigoletto*, que también tendré que interpretarlo antes o después, pero obvia-

mente aún es demasiado pronto. Debo esperar hasta que mi voz esté preparada para abordar un repertorio más pesado. Con el tiempo, y de una manera natural, he de evolucionar hacia un repertorio más dramático, pero tengo que ser muy cuidadoso. Lo que está claro es que he descubierto que mi corazón pertenece a Verdi, y hacia ahí debo encaminar mi carrera operística en los próximos años. En octubre cumplo 34 años, y ya es el momento de empezar a abordar seriamente un repertorio.

S.—*¿En qué forma han influido sus interpretaciones de Mozart y Verdi en sus interpretaciones de ópera rusa?*

D. H.—La ópera rusa del siglo XIX está muy influida por Wagner, Verdi, Rossini, Donizetti y, por supuesto, Mozart. Es una música muy variada, muy cosmopolita. Las tradiciones se combinan muy bien, particularmente en la ópera clásica. La escuela rusa nos educa en la música internacional, europea, primeramente en Mozart. Mozart es como un primer grado de estudio. Yo no estoy totalmente de acuerdo con ello, porque al contrario de lo que piensan casi todos los cantantes jóvenes, hacer Mozart muy al principio de la carrera, en los primeros cursos del Conservatorio, creo que es demasiado difícil. Habría que estar más preparado antes de empezar a cantar a Mozart. Yo, personalmente, he evitado cantar las óperas de Mozart en los comienzos de mi carrera. Me parece más natural entrar en las grandes óperas de Mozart cuando se tienen más de treinta años, cuando se tiene el conocimiento suficiente y la suficiente experiencia para cantarlo con compañías importantes, con músicos que pueden influir positivamente en tí. En mi opinión, no hay que estar dañado, sino completamente puro y muy inocente para acercarse a Mozart.

S.—*¿Cómo fue el trabajo aquí, en Salzburgo, el pasado año y este verano en la producción de Le nozze di Figaro, que este año ha experimentado bastantes cambios, empezando por el director musical, y también respecto a algunos cantantes?*

D. H.—Bien, honestamente estoy encantado de haber formado parte del equipo del maestro Harmoncourt el verano pasado. Eramos un equipo sólido de cantantes, y él introdujo en nosotros su propio Mozart. Para mí fue mi primer contacto absoluto con Mozart, y me dijo cosas importantísimas para mi carrera, que aún recordaré cuando tenga sesenta o setenta años. Es como el primer amor. Quiero decir, por lo tanto, que estoy muy agradecido al maestro Harmoncourt por haberme introducido en Mozart.

También a Bryn Terfel, que es el mejor Figaro que he visto nunca, tan decisivo, incluso en su violencia. Su Figaro no es sólo el personaje de la comedia de Beaumarchais. Es algo más. Bryn es también muy joven, y por lo tanto introduce muchas más cosas de las habituales en el personaje. Fue un auténtico placer trabajar en este Figaro, y con este excelente compañero. Creo que ya estoy totalmente preparado para afrontar cualquier desastre que me encuentre en esta obra en los próximos años. Del resto de la producción repetimos casi todos, excepto Edo de Waart. Ayer tuvimos el primer ensayo con orquesta, y fue un enorme placer. He disfrutado con cada momento. Él es también un hombre con mucha experiencia como director teatral, sabe escuchar a los cantantes y hace que te sientas muy cómodo. El nuevo Figaro, Ildebrando D'Arcangelo, está actualmente en el momento adecuado para encarnar este personaje. Es una enorme suerte tener la oportunidad de estar junto a un cantante que sin duda va a hacer una gran carrera, pues hay en él una combinación increíble de voz, aspecto físico y personalidad escénica. Tiene una voz bellísima para muchas óperas, especialmente para Mozart. Y es una persona muy agradable.

S.—¿Le gustan este tipo de producciones, como la de Luc Bondy?

D. H.—Sí, me gustan, aunque el montaje ha cambiado mucho desde el año pasado. Luc Bondy no estaba contento con algunas cosas, y durante este tiempo ha seguido pensando en ellas, lo cual está muy bien. Me parece fascinante trabajar con alguien como él. Tiene su propio estilo, muy brillante, y sabe extraer todo el talento de los cantantes.

S.—Su modo de hacer los recitativos es muy teatral.

D. H.—Sí, porque él viene del teatro dramático. No es como en tantos teatros, donde los recitativos son aburridos. El nos hace trabajar como actores de teatro, y es fascinante que el año pasado ensayásemos puerta con puerta con *El jardín de los cerezos* en la producción de Peter Stein y pudiéramos ver un montón de experimentos entre uno y otro montaje. Los actores venían a vernos a nosotros, y a la inversa. Había un gran equilibrio. No en cuanto a estilo, claro está, porque Peter Stein es completamente distinto, pero existía una unidad, una misma concepción escénica. Para mí ha sido una gran oportunidad formar parte de este equipo, porque todos los demás miembros son tan grandes que se aprende muchísimo al trabajar con ellos.

S.—Bryn Terfel y usted, los dos habrían sido ganadores en Cardiff, usted ganó el primer premio y él el segundo, ¿no es así?

D. H.—No, en Cardiff sólo hay un premio, y lo gané yo [risas]. *Le nozze di Figaro* fue la *rendetta* de Bryn Terfel, porque Figaro siempre gana y el Conde no puede hacer nada para impedirlo. Estoy seguro de que él está muy satisfecho [risas].

S.—El mismo nos contaba en una entrevista que usted le había aconsejado cantar algunos papeles de ópera rusa, como El príncipe Igor.

D. H.—Absolutamente cierto. *El príncipe Igor* está escrito para una voz como la de Bryn, una voz de bajo-barítono con un registro agudo muy bueno. Si lo canta un bajo con una voz gruesa, resulta muy aburrido. Muchos tenores podrían sentirse celosos de un papel así.

S.—Terfel ha grabado el aria en su reciente disco de ópera.

D. H.—Sí, y también hay otros muchos papeles en la ópera rusa para una voz como la suya. Con mi voz, yo sólo puedo cantar una pequeña parte de este repertorio. Y no es necesario hablar ruso, hay muy buenos profesores de dicción por todo el mundo.

S.—Pero ayudará algo saber ruso, ¿no es verdad?

D. H.—Oh, sí, el ruso es un idioma tan difícil...

S.—Usted ha cantado *Valentín* en el Fausto de Gounod. La ópera francesa ofrece muchos papeles para su voz.

D. H.—Creo que la lengua francesa es demasiado exterior para cantar, especialmente en la ópera. El recital, por ejemplo las canciones de Chausson, probablemente resulte más fácil para mí, porque a veces puedes susurrar hasta conseguir los mayores pianísimos. En ópera tienes que producir, que proyectar el sonido. Muchos papeles son muy nasales, y a veces es muy difícil proyectar la voz cuando tienes que bloquear el sonido. Algunos cantantes italianos y españoles nunca se preocupan de producir sonidos nasales. Sin embargo, muchos amigos me han dicho que yo podría ser bastante bueno en este repertorio.

S.—En papeles como el Pelléas de Debussy, por ejemplo.

D. H.—Sí, y también en Athanael de Thaïs, que es un gran papel para un barítono. René Fleming trata de convencerme para que lo cante con ella. Es un tanto grave, pero creo que resultaría muy adecuado a mi temperamento.

S.—También ha cantado óperas como *El puritani* o *La favorita*, es decir, del más puro bel canto. ¿Cómo se encuentran en ellas?

D. H.—*El puritani* la he cantado varias veces, y *La favorita* es realmente un placer de cantar para cualquier barítono. El papel de Alfonso es un auténtico lujo. La he cantado recientemente en Buenos Aires. El Colón es un gran teatro, comparable a como era el Liceo de Barcelona, con el mismo tipo de acústica. Desgraciadamente, el Liceo se ha destruido pero deseo realmente que vuelva a abrirse.

S.—Usted pertenece a una generación de jóvenes cantantes rusos, como Olga Borodina o Galtina Gorbakova, que están participando de una manera muy activa en el proyecto del Teatro Kirov con Valeri Gergiev. ¿Cómo valoraría este trabajo en San Petersburgo, y cuál cree que es la principal contribución actual de la cultura rusa dentro del mundo musical?

D. H.—Yo formo parte del movimiento que se está produciendo en el Teatro Kirov simplemente porque soy amigo de Valeri Gergiev, y aunque no pertenezco al teatro me siento muy unido a este proyecto. Creo que Valeri Gergiev es uno de los grandes directores y músicos de hoy, particularmente dentro de la nueva generación, y tenemos muchos planes comunes para el futuro. Aunque la realidad dificulte la

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

CHAIKOVSKI: *Eugenio Onieguin*. Bichkov. Philips 438 235-2. *La dama de picas*. Ozawa. RCA 09026 60992-2. *Jolanta*. Gergiev. Philips 442 796-2. *Arias de ópera* (+ arias de Verdi). Gergiev. Philips 426 740-2.

MASCAGNI: *Cavalleria rusticana*. Bichkov. Philips 432 105-2.

MUSORGSKI: *Cantos y danzas de la muerte* (Orq. Shostakovich) (+ arias de Rimski-Korsakov, Rachmaninov, Borodin y Rubinstein). Gergiev. Philips 438 872-2.

RACHMANINOV/CHAIKOVSKI: *Romanzas*. Boshniakovich (piano). Philips 432 119-2.

SVIRIDOV: *Rusia a la deriva* (+ Rachmaninov: *Canciones*). Arkadiev (piano). Philips 446 666-2.

VERDI: *La traviata*. Mehta. Philips 438 238-2.

Recitales:

MI ALMA INQUIETA (Romanzas de Borodin, Rachmaninov, Rimski-Korsakov y Chaikovski). Arkadiev (piano). Philips 442 536-2.

ARIAS DE BEL CANTO (Rossini, Bellini, Donizetti). Marin. Philips 434 912-2.

CREDO (Música sacra rusa). Korniev. Philips 446 089-2.

CANCIONES POPULARES RUSAS. Kalinin. Philips 434 080-2.

PEQUEÑA ODESSA (Música de cine). Varios. Philips 446 391-2.

realización de algunos de ellos, ya encontraremos otras oportunidades de hacerlos, porque son ideas muy sólidas y ambos las compartimos. El maestro Gergiev me apoya siempre en mis propios planes, así que estoy seguro de que vamos a continuar trabajando juntos. También hemos hecho *La dama de picas* en el Metropolitan de Nueva York, y existen otros proyectos en el extranjero. Este año voy a tomar parte en el Festival de las Noches Blancas en San Petersburgo, y esto es muy importante para mí porque nunca he intervenido en el mismo. Habrá luego, aunque aún no está confirmado, al menos dos o tres grabaciones, varias óperas y recitales, etc., por lo que todo resulta muy prometedor.

S.—*Su actuación en San Petersburgo, ¿será con una ópera, o un concierto?*

D. H.—Serán tres cosas: una ópera, un concierto con orquesta — probablemente con canciones de Musorgski —, y un recital con piano. La ópera aún no está decidida, pero probablemente será una nueva producción de *Aleko* de Rachmaninov.

S.—*Es un repertorio maravilloso, como la reciente *Iolanta* de Chaikovski...*

D. H.—¿Ha escuchado la grabación? Es una obra preciosa. Me gusta muchísimo. Aunque la historia es un poco *naïf*, la poesía es muy hermosa, y se trata de la última ópera escrita por Chaikovski, por lo que tiene un enorme trasfondo de tragedia, un dramatismo que te conmueve. Los ojos se te llenan de lágrimas en cuanto oyes la obertura y los primeros compases.

S.—*En ciertos aspectos suena como una ópera francesa. Tiene algo de impresionista, a veces suena a Debussy...*

D. H.—Bueno, no olvidemos que Debussy fue uno de los sucesores de Chaikovski, cuando era joven y estaba protegido por la señora von Meck.

S.—*¿Tiene algún modelo de cantante en el pasado o en la actualidad?*



SADDRI

D. H.—Los modelos van cambiando a medida que te vas haciendo mayor. Sigo disfrutando mucho cuando oigo a la gran generación de los años cincuenta: Tito Gobbi, Ettore Bastianini... Bastianini es aún hoy uno de mis favoritos. Colecciono todo lo que encuentro de él: grabaciones, artículos sobre su carrera y también acerca de su vida, etc. Igualmente disfruto mucho oyendo a cantantes de hoy, pero cada vez tengo menos tiempo. Hay demasiados sonidos, especialmente desde que nacieron mis dos gemelos. Cuando no duermes por la noche, difícilmente puedes oír a ningún tenor [risas].

S.—*¿Conoce ya el programa de su recital en Madrid?*

D. H.—No está totalmente cerrado, y puedo equivocarme. Aún no lo he decidido: quizá haga Sviridov, combinado con Shostakovich, Musorgski...

S.—*¿Qué le gusta hacer cuando no actúa?*

D. H.—Quisiera dormir todo lo que pudiese. Diez horas... [risas]. Me gusta mucho leer. Es mi verdadera afición, principalmente la literatura rusa. También leo un poco en inglés, pero no tengo mucha paciencia y prefiero traducciones al ruso. Me gusta mucho la literatura clásica. Hace unos años comencé a releer lo mejor de Dostoievski, Tolstói, Turgeniev... También he leído todo lo que escribió Solzhenitsín. Lo conozco bastante bien, y creo que soy un experto en su obra, así que puedo mantener discusiones sobre política e historia en la antigua Unión Soviética. Me gusta hacer deporte, montar en bicicleta... Creo que es importante para tu carrera mantenerlo en buena forma.

S.—*¿Ha pensado en dedicarse en un futuro a la enseñanza?*

D. H.—Sí, es posible, pero aún es demasiado pronto.

S.—*¿Qué diría a los cantantes de la nueva generación?*

D. H.—No lo sé, realmente no sé qué decirles. No soy un experto. No sabría decirles qué deben escoger

y qué no. Uno recibe el talento, que es un regalo de Dios, y debe continuar desarrollándolo. Tienes que sacrificar, renunciar a muchas cosas que pueden ser nocivas para tu carrera. Lo primero es tener una voz, pero antes que todo debes educarte musicalmente, ser un músico inteligente. Eso es lo más importante. Debes lograr que tu voz suene de la manera correcta. Así es como debería ser. Porque aquella época en que los cantantes eran simplemente unas buenas voces ha terminado ya. Ahora es un poco diferente.

S.—*Es un duro trabajo ser cantante.*

D. H.—Sí, porque además hay que ser un buen actor, y un músico. Muchos cantantes pueden dirigir, y tocar un instrumento. Es bastante frecuente.

S.—*¿Pero usted disfruta siendo cantante?*

D. H.—Oh, sí, muchísimo.

Ciclos Musicales

Comunidad de Madrid

Auditorio

19



Nacional

97



Orquesta Sinfónica de Madrid

29 enero 19,30 h.

Director: MAX POMER

Rosamunda (Obertura) D. 797

(Franz Schubert)

Sinfonía n.º 2 en Re mayor, Op. 73

(Johannes Brahms)

20 febrero 19,30 h.

Homenaje a Pablo Sorozábal en el centenario de su nacimiento

Director: LUIZ IZQUIERDO

Adiós a la bohemia (Ópera en un acto) (Pablo Sorozábal)

Texto: PLO BAROJA

SORAYA CHAVES (Soprano)

IRAKI FRESAN (Baritono)

ALFONSO ECHEVERRÍA (Bajo)

Variaciones sinfónicas

(Pablo Sorozábal)

Guernica (Cantata) (Pablo Sorozábal)

Suite Vasca (Coro y órgano)

(Pablo Sorozábal)

8 abril 19,30 h.

Director: JOSÉ RAMÓN ENCINAR

Ópera en concierto

Programa a determinar

24 abril 19,30 h.

Director: TOMÁS GARRIDO

Oficio y misa de difuntos (1819)

(Rodríguez de Ledesma, 1779-1847)

Impresada el 2 de mayo de 1820 en memoria de las víctimas de la guerra de la Independencia.

M.ª JOSÉ SANCHEZ (Soprano)

FLAVIO OLIVER (Contralto-soprano)

MANUEL CID (Tenor)

LUIS ÁLVAREZ (Bajo)

Coro Gregoriano Alfonso X El Sabio

Director: LUIS LUZIANO VIKUNBRALAN

Coro Nacional

Director: REINER STEUBING

(Sala Sinfónica)

15 mayo 19,30 h.

Director: GARCÍA NAVARRO

Celibidachiana (Antón García Abril)

Rapsodia española (Maurice Ravel)

Sinfonía n.º 1 en Re mayor «Titán»

(Gustav Mahler)

3 junio 19,30 h.

Director: ANTONI ROS MARBÀ

Espacio de Espejo (Tomás Marco)

La nochebuena del diablo

(Óscar Esplá)

Also sprach Zarathustra (Poema sinfónico Op. 30) (Richard Strauss)

11 junio 19,30 h.

Director: THEO ALCÁNTARA

Amaya (Selección) (Jesús Guridi)

Coral de Bilbao. Solistas a determinar

3 julio 19,30 h.

Director: RAFAEL FRÜBECK DE BURGOS

(Programa Wagner)

Orfeón Donostiarra

10 octubre 22,30 h.

Director: MIGUEL A. GÓMEZ MARTÍNEZ

Fidelio (Ludwig van Beethoven)

Solistas y coro a determinar

14 octubre 19,30 h.

Homenaje a Miguel de Cervantes

en el 450.º aniversario de su nacimiento

Director: MANUEL GALDUF

Don Quijote velando las armas

(Óscar Esplá)

Concierto para piano y orquesta

(Joaquín Rodrigo)

Piano: JOAQUÍN ACHUCARRO

Don Quijote (Variaciones fantásticas sobre un tema caballeresco) (Richard Strauss)

Violonchelo: PEDRO COROSTOLA

5 noviembre 19,30 h.

Director: JOSÉ PONS

Pepita Jiménez (Isaac Albéniz)

Libreto de FRANCIS B. MONEY-COUTTS

Revisión y traducción: JOSÉ SOLER

M.ª JOSÉ SANCHEZ (Soprano)

SORAYA CHAVES (Mezzo)

JOAN CABERO (Tenor)

ALFONSO ECHEVERRÍA (Bajo)

IRAKI FRESAN (Baritono)

ALFONSO GARCÍA (Bartono)

Coro de la Comunidad de Madrid

2.º Escuelas de Nra Sra del Recuerdo

Director: CÉSAR SANCHEZ

10 diciembre 19,30 h.

Director: PETER MAAG

Concierto en Re mayor, Hob VII b. 2

(Josep Haydn)

Violonchelo: LUIS CLARET

El sueño de una noche de verano

Op. 61 (Felix Mendelssohn)

MARIBEL MONAR (Soprano)

MARINA RODRIGUEZ (Mezzo)

Coro Nacional. Director: CÉSAR SANCHEZ

ADQUISICIÓN DE LAS LOCALIDADES

Abonos: Del 11 al 25 de enero, ambos inclusive.

Entradas sueltas: Desde el 27 de enero.

Taquillas del Auditorio Nacional:

C/ Príncipe de Vergara, 116 (Lunes: 17:00 a 19:00

h.; De Martes a Viernes: 10:00 a 17:00 h.; Sábados:

11:00 a 13:00 h.)

Taquillas de la Red de Centros

Nacionales: Comedia, María Guerrero, Olimpia

y Zarzuela

PRECIO DE LAS LOCALIDADES

Abono todo el ciclo

Zona A: 24.000 Ptas

Zona B: 18.000 Ptas

Zona C: 13.200 Ptas

Entradas sueltas

Zona A: 2.500 Ptas

Zona B: 2.000 Ptas

Zona C: 1.500 Ptas

Zona D: 1.000 Ptas

Ciclos Musicales

Comunidad de Madrid

Auditorio

Nacional

19



97

Preludio al Real



Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

30 enero 19:30 h. *Sala Sinfónica*
ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Director Titular: MIGUEL GROBA
Maqam (Santiago Lanchares)
Concierto para violín y orquesta en Mi menor, opus 64 (Felix Mendelssohn)
Violín: MANUEL GUILLEN
Requiem, opus 48 (versión de 1893) (Gabriel Fauré)
CATALINA MONCLOA, soprano
JOSE ANTONIO CARRIL, barítono

22 febrero 22:30 h. *Sala de Cámara*
ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Director: ANTONI ROS MARRA
Sinfonía núm. 86, en Do mayor, Hob. I: 86 (Franz Joseph Haydn)
Sinfonía núm. 1, en Do mayor, opus 21 (Ludwig van Beethoven)

25 marzo 22:30 h. *Sala Sinfónica*
ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Director: CRISTÓBAL HALFFTER
Misa en Do mayor, opus 86 (Ludwig van Beethoven)
Daliniana (Cristóbal Halffter)
Antifona Regina Coeli (Cristóbal Halffter) en el 45 aniversario de su estreno
ANA RODRIGO, soprano
LOLA CASARIEGO, mezzosoprano
FRANCISCO GARRIGOSA, tenor
CARLOS LÓPEZ, barítono

11 abril 19:30 h. *Sala de Cámara*
ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Director: FRANCISCO DE GALVEZ
Concierto para piano y orquesta n° 20, en Re menor, K 466 (W. A. Mozart) Piano: LEONEL MORALES
Settecento, para piano y orquesta (Tomás Marco) Piano: LEONEL MORALES
Serenata opus 11, en Re mayor (Johannes Brahms)

2 mayo 19:30 h. *Sala Sinfónica*
ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Director Titular: MIGUEL GROBA
Sinfonía núm. 9, en Mi bemol Mayor (edición ICCMU) (Ramón Garay)
Arias de concierto (Wolfgang A. Mozart)
MARIA JOSE MONTIEL, soprano
(Obra encargo del CEyAC)
(Carmelo Benaola) *Espectro absoluto*

23 mayo 19:30 h. *Sala de Cámara*
ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
CONCIERTO CONMEMORATIVO DEL X ANIVERSARIO DE LA CREACIÓN DE LA ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Director Titular: MIGUEL GROBA
La musica notturna di Madrid (Luigi Boccherini)
Progresiones para orquesta (Carlos Cruz de Castro) *Espectro absoluto. Encargo del CEyAC para la celebración del X Aniversario de la creación de la Orquesta de la Comunidad de Madrid*
Sinfonía núm. 5, en Si bemol mayor, D 485 (Franz Schubert)

13 junio 19:30 h. *Sala de Cámara*
ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Director: JOSÉ RAMÓN ENCINAR
Pulcinella (suite) (Igor Stravinsky)
La serva padrona (versión de concierto) (Giovanni B. Pergolesi)
SORAYA CHAVES, mezzosoprano
LUIS ÁLVAREZ, bajo

20 junio 19:30 h. *Sala de Cámara*
CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Director: FERNANDO ELDOBO
Lieder corales de Schubert, Brahms y Mendelssohn

ADQUISICIÓN DE LAS LOCALIDADES

Abonos: Del 14 al 25 de enero, ambos inclusive
Entradas sueltas: Desde el 27 de enero
Taquillas del Auditorio Nacional:
C/ Príncipe de Vergara, 146 (Lunes: 17:00 a 19:00 h., De Martes a Viernes: 10:00 a 17:00 h., Sábados: 11:00 a 15:00 h.)
Taquillas de la Red de Teatros Nacionales: Comedia, María Guerrero, Olimpia y Zarzuela

PRECIO DE LAS LOCALIDADES

Abono todo el ciclo	Entradas sueltas
Zona A: 7.000 Ptas	Sala Sinfónica
Zona B: 5.400 Ptas	Zona A: 1.200 Ptas
	Zona B: 1.000 Ptas
	Zona C: 800 Ptas
	Sala de Cámara
	Zona A: 1.000 Ptas
	Zona B: 800 Ptas

HISTÓRICOS Y VANGUARDISTAS

Barcelona. III Festival de Músicas Contemporáneas de Barcelona: Concierto Josep Soler, *Pandora* (de Robert Gerhard), Recital de William Lacey, Concierto de Música Electroacústica, recital de Suzana Stefanovic y Concierto Barcelona 216. CCCB y MACBA. Del 23 de noviembre al 4 de diciembre.

Con acierto, este Festival se llama de Músicas Contemporáneas, pues intenta abarcar las múltiples manifestaciones que hoy día pueden darse dentro de este campo artístico. La segunda parte de esta tercera edición ha ofrecido aspectos menos de vanguardia o, si se quiere, con más antigüedad en su historia. En cuanto al público, escaso en lo celebrado en el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona) y mucho más nutrido en lo que ha tenido lugar en el Macba (Museu d'Art Contemporani de Barcelona), que ha sido *Pandora* y la actuación del grupo Barcelona 216.

Con irregular y desigual interpretación —pues fueron unos cuantos los intérpretes—, pudimos escuchar de Josep Soler su reciente obra *Trío n.º 3* (1995) acompañada de *Polifonías*, *Cinco piezas de la Vida de María*, *Tres peces*, *Trío n.º 2*, *Al país de la set i de la por* y *Tercera Sonata*. Un conjunto de piezas que nos sugieren como un regreso del autor a cierto momento de su creación para, desde ahí, recapitular serenamente ya dentro de sus años de madurez. Una música siempre introvertida, incluso ensimismada, producto del intelecto tanto o más que de la expansión emocional, a veces hermética, y no fácil para el oyente. Pero siempre bien asentada, homogénea, sólida, rigurosa y fruto de un pensamiento trascendente y comprometido.

Pandora fue escrita por Robert Gerhard entre diciembre de 1942 y abril de 1943. El estreno se produjo en 1944. La partitura, de indudable interés, admite diversas adaptaciones. La coreografía de Sabine Dahrendorf nos ha parecido esforzada pero de relativo interés. Es más: nos sitúa en la duda de si se ha comprendido bien el contenido de la música. Una nueva propuesta escénica, en efecto, pero insatisfactoria a mi juicio.

El buen pianista William Lacey no logró congregarse a más de 40 personas en su recital, que abarcó obras de Henze, Colin Matthews, Kurtág y Robert Gerhard, siempre muy bien servidas. Como anécdota infrecuente, y previo anuncio al público, Lacey quiso tocar dos veces seguidas la pieza *Dos apunts* (1922) de Gerhard —porque es muy corta—.

En *Red O*, concierto de música electroacústica, tuvo el acierto de elegir un buen marco (el pa-



Suzana Stefanovic

seo del CCCB) y propiciar que cada oyente escuchase la música como le viniese en gana y no de la manera convencional que en nada le va a esta manifestación musical. Se ofrecieron obras de Nicola Sani, Bennett, Oriol Graus, Polonio, Alex Martínez, Nuix, Brcic y Vaggione.

Suzana Stefanovic, excelente violonchelista, interpretó *Entre tanto*, un estreno de Miguel Franco; *Sonata i elègia*, un estreno de Teresa Borràs; *Suite*, de Joaquín Nin-Culmell; *Hexagoni*, de Srjan Hofman y las dos piezas que más nos interesaron: *Absències*, de Taverna-Bechi, estreno de una reelaboración de un trabajo anterior y que nos parece de lo mejor que le hemos escuchado al autor en los últimos tiempos; y la siempre actual *Sonata op. 25, n.º 3* de Hindemith.

Finalmente, Barcelona 216, bajo la dirección de Ernest Martínez-Izquierdo, ofreció una muy buena versión del *No-net* (1957) de Gerhard y el estreno en España de *City Life* (1995) de Steve Reich, en una interpretación suficientemente buena como para permitirnos seguir pensando en el escaso interés que este tipo de música nos suscita y en el corto vuelo intelectual que atisbamos en su contenido. La obra presenta música en directo sobre una cinta pregrabada con sonidos propios de la urbe, en este caso Nueva York. Y, pese a todo, nos resultó más atractiva que otras piezas del autor.

José Guerrero Martín

ANIVERSARIO Y PRIMICIA

Fue en 1946 cuando el maestro Luis Morondo fundó la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona. El año que se acaba de ir ha visto, pues, cómo cumplía sus primeros —y, sin hipérbolo, gloriosos— cincuenta años. Creada, en principio, para dedicarse a la música antigua, muy pronto amplió sus horizontes a, prácticamente, todas las épocas, sin excluir la más rabiosamente actual. Nada puede extrañar que haya querido estrenar con carácter absoluto una obra especialmente encargada para la ocasión.

Pero el concierto organizado al efecto, que tuvo lugar en la sala de cámara del Auditorio Nacional (29-XI), dirigido por quien es en la actualidad director titular, Máximo Olóriz, ofreció más cosas, todas muy satisfactoriamente realizadas, contribución acompañante de Esther Andueza incluida: una primera parte reservada a títulos corales con piano —de Haydn, Schumann, Brahms y Fauré—, al final, una serie de regalos de acervo popular vasco-navarro, en lógica muestra del que ha sido capítulo esencial en la carrera del conjunto.

Con todo, el interés máximo se centraba en la audición del encargo citado, hecho a compositor español no sólo archiconsagrado, sino de antecedentes familiares navarros directos: Tomás Marco. La gran expectativa no se vio en absoluto defraudada. El *Cuaderno coral*, para coro mixto a cappella y de unos veinte minutos de duración, es una subyugadora —y difícilísima— serie de cinco números, que se reparten divisiones a cuatro, ocho y doce voces, espléndidamente trabados entre sí a efectos de conjunción formal, por más que cada uno presente personalidad propia y separada tanto en lo que atañe a técnica compositiva como a clima expresivo resultante. Ninguno de los cinco (*Logia de espejos*, *Anillo de becbizos*, *Laberinto de plantas*, *Clamores y murmullos* y *Cortejo del viento*) se apoya en texto alguno, sino que el material acústico que producen, abstracto y variadísimo —desde sonidos acordales, hasta simples emisiones puntuales o lineales, cantadas, recitadas o gritadas, pasando por ricos diseños melismáticos—, busca su única fuente en puras vocalizaciones; eso sí, de muy amplia libertad.

L.H.

LA OFERTA FINAL DE 1996

No puede decirse, ciertamente, que respecto a lo contemporáneo haya sido cicatera. Porque la verdad es que no va a ser fácil condensar en una sola página cuanto de interés ha habido en el último mes y medio del año pasado. Aunque sí parece seguro que de lo que en ella pueda llegar a escribirse, se sepa inducir que las propuestas han sido múltiples y variadas. Comenzaré por aludir a los dos conciertos a los que asistí el mismo día que se cumplían los cincuenta años de la muerte de Manuel de Falla (14-XI). Uno mañanero, en la Antigua Iglesia de los Remedios de Guadalajara, y el otro, por la tarde, en la sala de cámara del Auditorio Nacional. Y ambos ejemplares. En el primero, auspiciado por Angel Oliver, le pudimos oír en primera absoluta a la gran clavecinista Genoveva Gálvez sendas piezas de Valentín Ruiz, Román Alís, el propio Oliver, Manuel Seco, Carles Guinovart y José García Román, además de la reposición de los *Due Essercizi* de José Luis Turina. En el segundo, y gracias al no menor entusiasmo incitador del magnífico pianista Humberto Quagliata, le fue posible al Festival de Otoño de la capital ofrecer en estreno madrileño las siete páginas -de Bernaola, García Abril, Prieto, Marco, Colomé, Stéfani y Turina- que aquel entusiasmo había hecho nacer para su expansión y conocimiento por decenas de ciudades de todo el orbe.

Al mismo Festival de Otoño ha de agradecerse el estreno en Madrid de la penúltima gran página sinfónica de Cristóbal Halffter, *Memento a Dresde* (17-XI), encargo conmemorativo de la Filarmónica de la ciudad, como a la ONE se le debe el de la última, *Turbas*.

En el mismo sentido recordatorio han abundado, con toda lógica, los actos puntuales y los ciclos dedicados al mismo Don Manuel y a Roberto Gerhard, a éste por el centenario de su nacimiento. Imposible la referencia directa de todos, pero si caben, al menos, algunas citas representativas. Así, la de la estupenda sesión que protagonizó en la Fundación Juan March el Quinteto Cuesta, con algunos colaboradores, bajo la dirección de Joan Cerveró en dos de las obras (4-XII), dentro del interesantísimo ciclo reservado a la música de cámara del catalán. Y así la del no menos atractivo concierto del Ensemble Er-

wartung, conducido por su titular, Bernard Desgraupes -y con Gerhard y Homs en programa-, que cerró los que la Residencia de Estudiantes (14-XII) había organizado a su vez, junto a tres conferencias, para los citados aniversarios. La Universidad Autónoma, por su parte, ofreció en su ciclo del Auditorio un programa completo -en torno a Don Manuel de Falla- (16-XI), clausurado con un excelente, refinado *Retablo*, dirigido por Pascual Osa, y en cuya primera parte María José Montiel y Miguel Zanetti habían abordado, con el mismo acierto que en otros títulos, la primera audición mundial de la versión primitiva de las *Seguidillas murcianas*.

Hito indiscutible del periodo lo constituyó la presencia del Cuarteto Arditi en la Academia de Bellas Artes (27 y 28-XI). El formidable grupo alcanza perfecciones absolutas en lo ejecutor y en lo interpretativo. Me basta para aventurar juicio tan radical haber oído únicamente el segundo de los conciertos. No cabe mayor refinamiento prosódico, ni más sutil discriminación expresiva que los mostrados en los cuartetos de cuerda de Lachenmann y Ferneyhough. Ni mayor tino y naturalidad para ensamblar acción, ejecución violinística y electroacústica (a cargo ésta de André Richard) que los derrochados en el *Madrigal para varios caminantes* de Luigi Nono, que era un estreno en España y sólo la séptima vez que se montaba en el mundo.

Debe también destacarse, y no sólo por tratarse ya de la vigésima segunda edición sino por la alta solvencia comprobada en los dos conciertos escuchados, la celebración en el Centro de Arte Reina Sofía del ciclo madrileño anual del Grupo L.I.M. No ha

habido estrenos absolutos, pero si alguno en Madrid y muy justificadas reposiciones. Dos conciertos, decía. En el primero (30-XI) se estrenó en Madrid *Two Movements* de José Luis Greco, trío para clarinete, chelo y piano -muy bien servidos por Villa Rojo, Mañero y López Laguna- de talante reflexivo y muy coherente discursividad. En el segundo (7-XII), se recordó a Gombau con su *Sulte breve* para flauta y piano, en la que lucieron su clase Antonio Arias y el citado pianista.

Sólo cabe ya añadir que no han faltado, ni mucho menos, nuevas citas en los Encuentros del CDMC -tecnología, música iberoamericana, centenario del cine, ideas compositivas; aunque con una suspensión tristísima: la del homenaje a Gerardo Gombau en los veinticinco años de su fallecimiento-, ni tampoco convocatorias menos convencionales pero no menos necesarias, como las de *Paralelo Madrid* (9 y 17-XII), o *Musicali-brev* y *Cedi* sobre improvisación.

Leopoldo Hontañón

ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA

REINA SOFÍA

Cursos de Verano en Santander

Julio de 1997

Piano, Cuerda, Música de Cámara y Canto

DIRECTORA: Paloma O' Shea

Cátedra de Piano Banco Santander

Vitaly Margulis

Cátedra de Violín Grupo Endesa

Zakhar Bron

José Luis García Asensio

Cátedra de Viola Glaxo Wellcome

Gérard Caussé

Cátedra de Violonchelo Sony

Frans Helmerson

Cátedra de Contrabajo

Ludwig Streicher

Cátedra de Música de Cámara Argentaria

Antonello Farulli, Grupos de Cuerda

Marta Gulyas, Grupos con Piano

Cátedra de Canto Fundación Ramón Areces

Alfredo Kraus, Técnica Vocal

Suso Mariátegui, Interpretación

Edelmiro Arnaltes, Lied

Cursos organizados con la colaboración de:

Gobierno de Cantabria; Aviaer; Ayuntamiento de Santander; Caja Cantabria; Diario Montañés; Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores; Fundación Calouste Gulbenkian; Fundación El Monte; Fundación Isaac Albéniz; Fundación Marcelino Botín; Fundación Municipal de Cultura de Valladolid; I.C.I. Ministerio de Educación y Cultura; INAEM; Palacio de Festivales; UNESCO; Universidad de Cantabria; Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Información: ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA REINA SOFÍA
Tel. 91-351 10 60 - Fax 91-351 07 88

Plazo de inscripción y solicitud de beca: Hasta el 15 de mayo de 1997

ENIGMA, CONSULTA Y NOVEDADES

Esto de los discos baratos tiene algunos inconvenientes que bien llevados se transforman en virtudes, pues aguzan el ingenio y mantienen la imaginación en buena forma. Don Santos Sosa Suárez —a quien, si se me permite, le felicitaré por la bonita aliteración que forman su nombre y apellidos— me escribe diciendo que ha visto un disco negro —de la serie italiana, que se vendía en fascículos allí y luego se liquidó aquí, I Grandi Musicisti— con *La consagración de la primavera* dirigida por Horenstein a la Orquesta de la Radio de Baden-Baden. Los lectores de este Barátallo recordarán que pusimos por las nubes hace unos meses la *Suite de «El pájaro de fuego»* dirigida por el dicho Horenstein a esa orquesta y que acompañaba a una *Consagración* dirigida por Hanspeter Gmür a la Philharmonia Slavonica. Me pregunta don Santos, si no será ésa la mismita versión de Horenstein pero disfrazada. La cuestión es preciosa y tiene su aquí, pues la tal Philharmonia Slavonica es orquesta ficticia, no existe como tal sino sólo para

los discos de chichinabo, pero el maestro Gmür sí que existe, lo que complica las cosas. Si algún lector tiene la respuesta, que lo diga.

Muchas gracias a don Luis Díaz García, de Pola de Laviana, por la cassette que me envía. Lo que me temo es que mi memoria no vaya a poderle resolver la duda que le asalta. Me pregunta si hay coincidencias entre las colecciones Tesoros de la Música Clásica de Sarpe y Maestros de la Música de Planeta-Agostini. No las tengo más que en discos sueltos —y la de Sarpe sólo en discos negros—, lo que he encontrado por ahí, pero creo que la primera se basaba sobre todo en grabaciones rusas —mucho Rudolf Barshai— y la otra en fondos Supraphon, por lo que es de suponer que no coincidan demasiado. Si le recomiendo que, puesto a buscar, trate de hacerse con ejemplares de Grandes Compositores Románticos de Sarpe, donde había grabaciones en vivo estupendas —Celibidache incluido— y en la que encontrará las nueve sinfonías de Beethoven por Klemperer y la

Philharmonia procedentes de un ciclo que dieron en Viena. También le recomiendo algo de una serie llamada La Gran Clásica de Orbis y que también está ya en algún tienducho: los discos con recitales del tenor argentino Raúl Giménez que comercializó en su día Nimbus y que están muy requetebien.

En el capítulo de novedades hay que reseñar la nueva serie de EMI Gramophone, de la que daremos noticia crítica —ya estamos poniéndonos pedantes— en estas páginas en el caso de que se importara entre nosotros. Algunos de ellos vienen de aquella otra Royal Classics que comercializaba una firma llamada Disky —a lo mejor EMI ha visto que hay que hacerle la competencia a Naxos, mira por dónde— y otros serán muy bienvenidos, como por ejemplo algunas —¿todas?— de las sinfonías de Beethoven que grabara André Cluytens en los años sesenta con la Orquesta Filarmónica de Berlín.

Nadir Madriles

La ganga del mes

STOKOWSKI DE CRIANZA

Hace unos números les anunciaba que en esta sección aparecerían discos de cuya comercialización en España tuviéramos dudas pero que valdría la pena buscar aquí o fuera. Y vamos a empezar por una maravilla que ha llegado a mis manos, que no he visto en el solar patrio y que no paro de escuchar. Es de una serie que se llama Magic Talent y que publica el sello italiano Promo Sound y su protagonista es nada menos que Leopold —o Leopoldo, como hemos dicho toda la vida— Stokowski. Son grabaciones que van de 1927 a 1937 —o sea, que también para los pobres llega lo viejísimo a buen precio—, que valdrían aquí unas ochocientas pesetas, que se oyen divinamente y que demuestran, digan lo que digan lo que hoy tanto saben, que ese hombre era punto y aparte. Trae obras de Sibelius —*Finlandia* y *El cisne de Tuonela*—, Berlioz —*Marcha húngara de La condenación de Fausto*—, Liszt —*Rap-*



sodia húngara n.º 2—, Thomas —*Gavota de Mignon*—, Wagner —*Cabalgata de La walkiria* y escena final de *El ocaso de los dioses*—, Gliere —*Danza del marinero ruso de La amapolá*—, Ippolitov Ivanov —una de sus horribles *Escenas caucásicas*—, Satie —*las Gimnopedias n.ºs 1 y 2*— y Schoenberg

—*Preludio e Interludio de los Gurrelieder*. Yo creo que con eso está todo dicho, pero es que todas las versiones son extraordinarias, libérrimas, algunas veces excéntricas, y en ocasiones —como en Schoenberg— referencias puras. Siempre con la Orquesta de Filadelfia y siempre demostrando que hacer música era eso. Si lo encuentran, pillenlo, como dicen mis nietos, y cuéntenme qué les ha parecido. Ah, en Magic Talent hay también cosas como una *Novena* de Mahler por Bruno Walter, recitales de Menuhin, Rubinstein y Cortot, y Hindemith dirigiendo su propia música.

N.M.

Leopold Stokowski dirige Sibelius, Berlioz, Liszt, Thomas, Wagner, Gliere, Ippolitov-Ivanov, Satie y Schoenberg. Orquesta de Filadelfia. MAGIC TALENT 48015. AAD. 65'42". Grabaciones: 1927-1937.



PRESENTAMOS LA SERIE

IMPACT

DE CAJAS ACÚSTICAS

No se acerque demasiado a las más recientes Cajas acusticas de CELESTION. Han sido creadas por la marca cuyos altavoces han sacudido el mundo del rock desde antes que nacieran los Rolling Stones.

Todos los modelos de CELESTION de la Serie IMPACT combinan los más altos niveles de fidelidad con la respuesta en graves más profunda y contundente.

Una vez más otro paso adelante de CELESTION.



CELESTION
101% SOUND

*Centenary Edition***EL LEGADO MUSICAL
DEL SIGLO**

PARA CELEBRAR EL
100 ANIVERSARIO DE EMI,
EMI CLASSICS LANZA UNA
CAJA HISTÓRICA PARA
COLECCIONISTAS EN
EDICIÓN LIMITADA



- 10 CDs, cada uno conteniendo una década de gran música
- Un CD bonus con una visión general de la historia de la Compañía, narrada por Thomas Hampson
- Un libreto de lujo de 100 páginas con fotos de archivo de los grandes artistas y directores de EMI Classics

CMS 5 66182 2

EMI1897-1997
100 YEARS OF
GREAT MUSIC