

sch



rzo

REVISTA DE MUSICA

Año XII - N.º 117 - Septiembre 1997 - 800 pts.

DOSIER

→ ANTONIO LITERES
250 años de su muerte

ENCUENTROS

→ ISABEL REY

ANIVERSARIO

→ GEORGE SZELL
Cumple cien años

DISCOS

- Shostakovich por Rostropovich
- Sorprendente Pelléas en Naxos
- Berlioz por Colin Davis ←



JOHN ELIOT GARDINER

De Monteverdi **a** **BRITTEN**



CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

scherzo
REVISTA DE MÚSICA


FUNDACIÓN REY
ALFONSO XIII


Previsión Sanitaria Nacional

MARIA JOÃO PIRES



CONCIERTO 7

Viernes, 3 de octubre (19:30 horas)

MARIA JOÃO PIRES

F. SCHUBERT:
Sonata en la mayor, D. 664
G. FAURE:
2 Nocturnos
J. S. BACH:
Suite francesa n.º 2 en do menor
F. SCHUBERT:
Impromptus, Op. 142, D. 935

ALICIA DE LARROCHA



CONCIERTO 8

Jueves, 4 de diciembre (19:30 horas)

ALICIA DE LARROCHA CUARTETO KELLER

F. SCHUBERT:
Cuarteto en re menor, D. 810 "La muerte y la doncella"
J. BRAHMS:
Dos intermezzi, Op. 117 n.º 1 y 2
Intermezzo en la menor, Op. 118 n.º 1
Intermezzo en si menor, Op. 119 n.º 1
Capriccio en sol menor, Op. 116 n.º 3
Quinteto en fa menor, Op. 34

COLABORAN:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
INAEH

FUNDACIÓN HAZEN
HOSESCHRUEDERS

AUDITORIO NACIONAL
DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA
Madrid, 1997

sch^{er}erzo

Año XI - Nº 117 - Septiembre 1997 - 400 Ptas

4	OPINIÓN		La difícil carrera de un músico en la corte de Carlos II, <i>Pablo L. Rodríguez</i>	108
8	ANIVERSARIO: Szell cumple cien años, <i>Enrique Pérez Adrián</i>		La cantata española en los albores del setecientos, <i>Alvaro Torrente</i>	114
10	ACTUALIDAD: Informe X Festival Mozart		De los teatros y sus músicas, <i>José Máximo Leza Cruz</i>	118
16	Nacional		Los elementos. Estilo, género y funciones, <i>Andrea Bombi</i>	122
38	Internacional		ENCUENTROS: Isabel Rey, la Susanna de moda, <i>Antonio Moral</i>	126
44	ENTREVISTA: John Eliot Gardiner: de Monteverdi a Britten, <i>Rafael Banús Irusta</i>		EL BARATILLO <i>Nadir Madriles</i>	130
51	SCHERZO DISCOS Sumario			
107	DOSIER: Antonio Literes, 250 años de su muerte			

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Daniel Álvarez Vázquez, Rubén Amón, Roberto Andrade Malde, Rafael Banús Irusta, Andrea Bombi, Alfredo Brotons Muñoz, Blas Cortés, Fernando Fraga, Manuel García Franco, Francisco García-Rosado, Concha Gómez Marco, Leopoldo Hontañón, José Máximo Leza Cruz, Nadir Madriles, Santiago Martín Bermúdez, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoros, Angel Fernando Mayo, Erna Metdepenninghen, Antonio Moral, Rafael Ortega Basagoiti, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Pablo Queipo de Llano Ocaña, Eligio Luis Quinteiro, Arturo Reverter, Javier Roca, Pablo L. Rodríguez, Carlos Sáinz Medina, Bruno Serrou, Luis Suñén, Alvaro Torrente, Albert Vilardell, Carlos Vilchez Negrín.

Coordina el Dossier de este número:

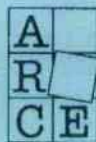
Pilar Tomás

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

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

PRECIO DE SCHERZO

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



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

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

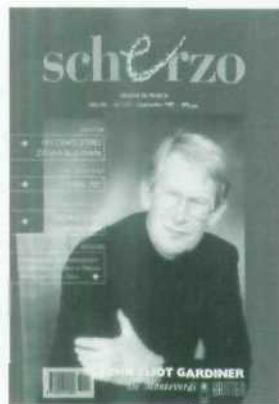
MÚSICA DE CÁMARA

Suele decirse que la piedra de toque para saber si alguien es verdaderamente melómano es su apego a la música de cámara y que la sólida posición de ésta en la cultura de un país, el signo más relevante de la riqueza de su vida musical. Si es así en España estamos aviadados. Mientras que la música sinfónica goza entre nosotros de un crecido predicamento, no se ha desarrollado paralelamente una afición a lo camerístico digna de nota. Si echamos un vistazo a nuestro alrededor veremos que en todo el país únicamente hay dos ciclos que disfrutan de buena salud en lo que se refiere a calidad y a aceptación por parte del público. Nos referimos al madrileño Liceo de Cámara y al ciclo organizado por la Filarmónica de Bilbao. Ambos persisten en su empeño y con notable éxito. Si nos ponemos optimistas diremos que es un signo de que con una adecuada política de difusión, la música de cámara va directa al corazón y la inteligencia de un público importante en cantidad y calidad. Si, en cambio, preferimos el pesimismo diremos que dos experiencias afortunadas como las que mencionamos quedan aisladas en un mar de indiferencia.

Tal vez lo razonable esté, como tantas veces, en un término medio. Ni lo uno ni lo otro. Seguramente la precariedad de la música de cámara en España revela que la educación musical del país refleja deficiencias que tienen ya muchos años y que son muy difíciles de enmendar de un día para otro. Pero también que si las instituciones, públicas y privadas, de las que depende la difusión de la música, hicieran un esfuerzo más sostenido aumentaría un público que ahora es escaso y que crece con demasiada lentitud.

Algunas orquestas españolas de nuevo cuño trabajan en esa dirección, formando con algunos de sus integrantes grupos de cámara que intentan al menos arrastrar a una parte de ese público nuevo que ocupa nuestras salas de conciertos. Ojalá tengan éxito. En alguna parte Georges Steiner habla de los tiempos aquellos en que era un uso social casi cotidiano que en determinadas casas grupos de amigos se reunieran para hacer música. Era un señal de que la cultura musical no se había aún escindido de la cultura como un todo y de que hacer música era tan natural como reunirse para jugar a las cartas o para chismorrear acerca de los vecinos y de los conocidos.

Hoy, en tiempos en los que los ratos de ocio suelen matarse ante lo que alguna vez se ha llamado «la caja tonta» pensar en prácticas sociales como esas que producían la nostalgia de Steiner, es ilusorio. Pero no estaría mal extender la convicción que una parte importantísima, esencial, de la gran música habita precisamente en las obras camerísticas. Una vez admitido esto —¿y qué verdadero melómano lo negaría?— es cuestión de dar pasos positivos en el sentido de hacer que la música de cámara tenga una difusión adecuada. ¿Cómo hacerlo? Posiblemente explicándole a la gente interesada que un cuarteto de cuerda de Beethoven puede ser intelectual y emotivamente tan estimulante como la audición de su *Quinta Sinfonía*, o que los últimos cuartetos de Bartók son un documento tan capital de la historia del espíritu humano como el *Concierto para violín* de Alban Berg o los grandes ballets de Igor Stravinski. Desde luego alguien debería intentar explicarlo. Y así el trasvase de público de las salas de cámara a las sinfónicas y viceversa no mostraría las discontinuidades que todos conocemos. Y quien saldría ganando sería la música y, desde luego, también nosotros mismos.



Diseño de portada
Salvador Alarcó y Belén González

Foto de portada:
Sheila Rock

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
E mail: scherzo@sinix.net

Presidente de honor
Gerardo Queipo de Llano

Presidente
José María Queipo de Llano

scherzo

REVISTA DE MÚSICA

Director
Antonio Moral

Director Adjunto
Javier Alfaya

Redactor Jefe
Enrique Martínez Miura

Edición y publicidad
Arantza Quintanilla

Redactor gráfico
Raía Martín

Secciones:

Actualidad: Javier Alfaya y Arturo Reverter.

Actualidad discográfica: José Luis

Pérez de Arteaga.

Alta fidelidad: Eduardo Casanueva Pedraja.

Música contemporánea:

Leopoldo Hontañón.

Libros:

Enrique Martínez Miura

Consejo de Redacción

Javier Alfaya, Roberto Andrade Malde,

Domingo del Campo Castel,

Santiago Martín Bermúdez,

Antonio Moral, José Luis Pérez de Arteaga,

Arturo Reverter y José Luis Téllez

Contabilidad

José Antonio Andújar

Relaciones externas

Ana Mateo

Distribución y administración

Cristina García Ramos

Suscripciones

Iván Pascual

Agencia de publicidad

Doble Espacio S.A.

General Yague, 10. 28020 Madrid

Tno.: (91) 555 67 67. Fax: (91) 556 1307

Fotocomposición

EXTRA

Impresión

GRAFICAS AGA S.A.

Encuadernación

CAYETANO S.L.

Depósito Legal

M-41822-1985

ISSN

0213-4802

Rataplán

MOZART VERSUS LEVIATÁN

En la segunda década del siglo VI de la era cristiana, Boecio fue cargado de cadenas. Se le acusó de alentar relaciones traidoras, de conspirar en favor de Justino, emperador romano de Oriente; de ir socavando arteramente el poder de Teodorico el Grande. Recluido en la prisión de Calvanzano, el eminente filósofo, científico, literato y traductor de los más grandes griegos, acabó ejecutado. En la mazmorra donde esperaba el cumplimiento de la sentencia (la Historia ya ha dictaminado este hecho como un crimen de Estado), Boecio se confortó escribiendo el texto que, paradójicamente, lo convertía en inmortal: *De la consolación filosófica*. Y dicen los que saben de tal disciplina, que entre aquellas ominosas paredes brilló por última vez la filosofía griega. Estar fuera del Poder, contra el Poder, es exponerse a morir congelado. Fueron las palabras, la contundente advertencia que le hicieron hace varios meses a un amigo mío. Trataba éste de limpiar su nombre, su honor, del fango con que pretendían enlodarlo. Una repugnante venganza que ha esperado dieciséis años para caer sobre un demócrata sin trampa ni cartón. A mi querido amigo, lo llamaremos D.C., no le espera la pena capital, como a Boecio, pero ha perdido temporalmente un bien precioso, la libertad. Lo he visitado en el lugar donde el poderoso Leviatán ha decidido confinarlo durante mes y medio. Se me dirá que es una pena leve, pero a mí, que conozco las entretejas del asunto, me parece monstruosa por su radical injusticia. Hallé a D.C. leyendo a Stendhal. «Ayer escuché *La flauta mágica*, y cada día me gusta más», me dijo. Y continuó: «A esa belleza que no cesa, al encanto purísimo de esta partitura, hay que sumar el anhelo de libertad, la idea de la fraternidad entre todos los hombres, que es el mensaje que contiene la obra. Un ideal que, pese al hierro y al fuego que han caído sobre nuestro siglo, no debemos abandonar». Se expresó así, pero como de pasada, sin alterar el gesto ni engolar la voz. Bendito Mozart, me dije yo, que consuelas al afligido y elevas su ánimo con tu música exquisita y liberadora. Lástima es, pues, que al señor Villapalos, Consejero de Cultura de la Comunidad, le parezcan que están muy vistas en Madrid las óperas del hombrecito de Salzburgo.

Javier Roca

En mi menor

CASTOR Y POLUX GASTÓN

Hace unos meses moría en Madrid quien era hasta ese día uno de los más grandes poetas vivos de la lengua castellana; el cubano Gastón Baquero. Un hombre de aspecto formidable, grande y corpulento que sólo vivía para la poesía, su casa repleta de libros amontonados, sus trajes más claros decorados con los rodales de la indolencia, su ánimo acostumbrado a la soledad de la obra reconocida tardíamente, cuando aquellos que nunca supieron de él arrebataban su devoción aún vivo y se adueñaban de su memoria muerto, confundiendo torticeramente el exilio político con la retirada activa y voluntaria de quien nada pide a quienes conceden el dudoso honor de la notoriedad. Gastón Baquero fue autor de varios poemas perfectos, de esos por los que uno daría —bien lo sabe el poeta verdadero— una mano o unos años de vida. La música es un pie de apoyo fundamental en la poesía de Baquero, un elemento recurrente —muchas veces como idea para el poema que luego se desarrolla sin aludir a ella—, un son que va y que viene entre el deslumbrante desfile de sensaciones y de imágenes, de miradas hacia dentro y de llamadas a una literatura en la que estaba encerrada la vida entera, esa que al final se acabó dando por ella, quizá como estaba pactado desde el primer poema. La música llega sin la estridencia de lo inefable, sin la solemnidad de esos poetas que se deslumbran ante lo que desconocen y se entregan a lo que ignoran para marrar el tiro en un ejercicio patético de ortopedia emocional. Hay un libro de Baquero, su *Autoantología comentada* en la que todos los poemas incluyen junto al título su pretexto musical. En sus versos Katherine Mansfield alimenta el gato del conde Cagliostro con melodías de Schubert —la mitad de su ra-

ción, pues la otra eran los poemas de Emily Dickinson. *Castor y Polux* de Rameu suscita un paseo en barca con Proust por la bahía de Corinto. El *Concierto para clave* de Falla le sugiere el viaje de un galeón «desde Manila hasta Acapulco». El *Minueto sobre el nombre de Haydn* de Ravel, una *Canción sobre el nombre de Irene* en la que «el mármol se ha hecho ríseo y cámal, y blando». La *Obertura trágica* de Brahms nos lleva hasta las confesiones de un fiscal de Bizancio —nadie podrá decir que yo no haya tenido una bella muerte— y el wagneriano *Idilio de Sigfrido* a «un lentísimo desmoronamiento interior de convicciones / hasta el extremo doloroso de hacer tolerable a Beethoven». Pero quizá los dos ejemplos más bellos de esa relación sin tiempo de Baquero con la música sean *Variación antillana sobre un poema de Mallarmé* y *Joseíto Juai toca el violín en el Versalles de Matanzas*. En el primero —quizá el mejor de todos los suyos—, la música es la de la *Misa de San Sebastián* de Villa-Lobos, y su final la revelación de la belleza: «Ya no pude pensar otra vez en el tedio, / ni pensar nunca más en la adelfa marchita; / sólo veía por todas partes el cielo derramado, el sol de terciopelo; / florecidos todos los jardines, encendidas todas las estrellas». El otro piensa en el *Concierto para violín* de José White, aquel virtuoso cubano de entresiglos que es su protagonista, y dice en su principio: «Cuando el niño Joseíto Juai tocaba su violín en el patio de la casa, / el gallito malatobo, y el filipino, y el valenciano, enarcaban sus cuellos y cantaban el quiquiriquí / de las grandes fiestas, / creyendo que había llegado el mediodía». En ese mediodía estamos cada vez que, aunque ya sin él, leemos a Gastón.

Luis Suñén

CARTAS

LA ÓPERA, MOZART Y DON LUIS ARRONES

Sr. Director:

Sr. Arrones, soy el «tapado» de Don Rafael Ortega Basagoiti, y hago uso del derecho de réplica a las alusiones que me dirigió en julio. Envié fotocopias a la revista SCHERZO, no

por sus aficiones o desaficiones. Si no le gustan las óperas de Mozart, es su problema. Lo hice porque la revista tiene una sección intitulada: «El disparate musical», de la que se encarga el Sr. Ortega Basagoiti. La chanza que le dirigió a Ud. en mayo no tiene nada que ver con sus gustos. Tiene relación con los disparates y barbaridades que Ud. escribió en un periódico de Oviedo a propósito

El disparate musical

A PURIFICARSE TOCAN

El médico que nos recomendó quien Vds. y yo sabemos va a tener trabajo, porque las entradas de *Don Giovanni* y *La flauta mágica* se agotaron, y eso es síntoma de descolocación colectiva. Claro que su labor se verá facilitada, porque difunto el festival, en adelante estaremos a dieta en lo que a Mozart se refiere. Como no hay mal que por bien no venga, siempre podremos aprovechar para profundizar en otras músicas. El otro día, sin ir más lejos, descubrí un programa de mano de cierta representación de ballet donde daban una obra de «Shopen». Como no sé quién es Shopen, la cosa ha despertado mi curiosidad y me voy a ir a toda velocidad a hacerme con varias obras de este para mí desconocido autor. El sa-

ber no ocupa lugar. En la misma representación hacían también un (o una, qué sé yo) *Pax de deus*, que no sé si es un paso a dos con texto latino o es que aquello de la Pax romana ahora resulta que se baila. La cosa puede ser apasionante, y hasta podría servir para futuras cumbres de la OTAN. También podríamos descubrir la *Sinfonía 1812* de Chaikovski, cuyo interés nos desvelaba recientemente en la prensa una participante en un encuentro de jóvenes talentos de la investigación. Verdaderamente, si Chaikovski hubiera compuesto mil ochocientos doce sinfonías habría dejado a Haydn en pañales, y nos tememos que tan brutal proliferación sinfónica hubiera agotado la paciencia a más de uno. Puestos a aumentar el

número de sinfonías, Beethoven parecía más modesto, y hace unos meses supimos por el anuncio de un concierto de Ashkenazi que había llegado a la decimosexta. Dado que hace tiempo que algunos nos quedamos en la *Novena*, nos quedan hasta siete por descubrir. Además, me acabo de enterar, en un coleccionable dominical de uno de los grandes diarios, de que la mayoría de los coros canta música religiosa. Tan grande descubrimiento merece una pía profundización en la música coral religiosa, que a buen seguro nos enriquecerá el espíritu, después de la indigestión de disolutos del engendro de *Don Giovanni*. A purificarse tocan.

Rafael Ortega Basagoiti

de anteriores Temporadas de Opera. En mi opinión, sin conocimiento, de forma irresponsable en la función pedagógica que debería desarrollar como crítico y con falta de respeto a los gustos ajenos.

Voy a prescindir de frases que Ud. colocó y subrayó en lo publicado sobre Mozart, y que encajan perfectamente en dicha sección de la revista. Ud. atacó la programación de la Asociación Asturiana de Amigos de la Opera de forma repetida y despectivamente. Yo, en cambio, la defendiendo. Su impresión de que estoy descentrado es correcta, pero en relación con Ud.. Mis criterios y gustos son más amplios. Ud. está tan centrado, que más bien adolece de un exclusivismo que pretende imponer a los demás.

Deja claro en su carta, su preferencia por la ópera italiana y la fran-

cesca —como en la mayor parte del mundo— pero admitiendo complacidamente alguna alemana y hasta la rusa. Sr. Arrones, ¿dice Ud. cada cosa!

Primero. La revista SCHERZO de mayo que Ud. compró, en las páginas 97 y 98, incluye la programación del mes en 7 ciudades españolas y 31 teatros extranjeros, de ellos 10 italianos y 7 franceses. Le ruego que revise la programación y saque conclusiones sobre su primera afirmación.

Segundo. No comprendo sus quejas sobre las programaciones de Oviedo, cuando desde 1948 coinciden con sus gustos. Veamos: 246 representaciones de ópera italiana, 36 francesa, 13 alemana y 4 rusa. En 1995 ha disfrutado Ud. de *Los cuentos de Hoffmann*, *Sonnambula* y *Tosca* y ha sufrido *El rapto en el serrallo*. En 1996 habrá gozado con *Ballo*, *L'elisir* y *Adriana Lecouvreur* y manifestó su desprecio hacia *Don Giovanni*. Por tanto ha ganado, y lo hará en las dos próximas Temporadas, por goleada. ¿De qué se queja, Sr. Arrones?

Tercero. En las Temporadas de Oviedo se han representado 19 veces *La bohème* y 17 *Tosca*. De Mozart llevamos 7 en total desde 1948. ¿De qué se queja, Sr. Arrones?

Cuarto. Al hacer el cómputo anterior, situé la obra de Mozart en Alemania. Sin embargo, *Las bodas de Figaro* es una comedia napolitana, el autor de su libreto es Lorenzo da Ponte, italiano, se canta en italiano, se desarrolla en Sevilla, y de alemana sólo tiene la frontera que separa el país natal de Mozart. Casi exacta-

mente lo mismo puede decirse de *Don Giovanni*, salvo que se trata de un drama y que musicalmente tiene alguna raíz alemana. Lo dicho para *Las bodas* casi puede repetirse para *Così fan tutte*. ¿De qué se queja, Sr. Arrones?

Por si Ud. está iniciando su formación operística o si desea ampliar sus gustos, me permito recomendarle que compre alguna grabación de *Las bodas de Figaro*, que se representará en Oviedo este año. Le aseguro que, en sus circunstancias, los recitativos pueden resultarles muy pesados, pero las hay excelentes sin ellos. Perdería el hilo humorístico, pero no creo que a Ud. le importe mucho eso, a juzgar por los gustos que manifiesta. Me agradecería el consejo y seguramente en septiembre escribiría, esta vez con conocimiento, cosas distintas de las que publicó.

Por último, me permito, asimismo, recomendarle que se busque Ud. al especialista en psicopatía. Sólo porque las cosas que escribe afectan a la sociedad, por aquello de la intolerancia. Los «locos mozartianos», como nos califica, buscaremos un especialista en psicosis, por ser una enfermedad más creativa y que nos encaja mejor. He pedido día y hora para la consulta, como Ud. me aconsejó, pero no me puede recibir por ahora. Somos tantos, que la lista de espera es interminable y, además, hay tanto loco por el mundo...

Atentamente.

Roberto García-Rozado Menéndez León



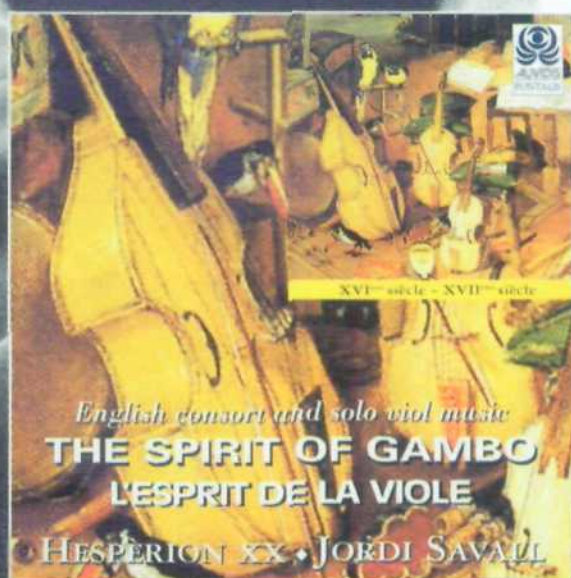
Santa Cecilia
Centro Autorizado
de Enseñanza Musical
de Grado Elemental y Medio
C/ VIVERO, 4 - 28040 MADRID
TEL.: (91) 535 37 95

Jordi Savall



NOVEDAD AUVIDIS/FONTALIS

CD ES 8583



NOVEDAD AUVIDIS/FONTALIS

CD ES 9913

(precio especial)



SZELL CUMPLE CIEN AÑOS

Los hubiese cumplido este año, claro, si un cáncer óseo no hubiese acabado con él un aciago día del mes de julio de 1970 en Cleveland. George Szell, el prototipo de director analítico, antiromántico y perfeccionista sumo, las tres características esenciales que siempre salen cuando se habla de él, tuvo poca relación con España, y aquí sólo vino una vez a mediados de los sesenta con su milagrosa Orquesta de Cleveland en su primera gira europea, dando un solo concierto en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en el que interpretó los *Frescos de Piero della Francesca*, de Martinu, en la primera parte, y la *Primera* de Brahms en la segunda; afortunadamente, y en contra de lo que suele suceder entre nosotros con acontecimientos de este tipo, Radio Nacional de España grabó el concierto en su totalidad y de tarde en tarde se vuelve a programar. Contamos esto porque la relación de los españoles con el gran director ha sido y es exclusivamente discográfica, sobre todo de unos pocos años a esta parte en que la política comercial de Sony ha dejado en la cuneta las inoperantes gestiones de la extinta CBS, pudiéndose encontrar hoy en nuestro mercado del disco la gran mayoría de sus legendarios registros. Szell ha llegado a centenario entre nosotros y durará mientras la música viva.

Sus datos biográficos son de sobra conocidos desde su nacimiento en Budapest en 1897 hasta su nombramiento como titular de la Orquesta de Cleveland con 49 años en 1946, o sea que no vamos a aburrir repitiéndolos por enésima vez. El impacto que sufrió la orquesta con su llegada fue rápidamente sentido por la agrupación, ya que Szell era un músico al que todo compromiso que no fuera el artístico le era completamente ajeno. Los responsables y la administración de la Orquesta le dieron plenos poderes, y los profesores enseguida se dieron cuenta de con quién tenían que habérselas. Las insubordinaciones fueron seguidas con las correspondientes e inmediatas destituciones con la clase de reacción normal en el músico de una

orquesta, normalmente incapaz de soportar en silencio sus propios errores. Szell fue a Cleveland soñando con una «combinación de los mejores elementos orquestales americanos y europeos. Quería unificar la pureza, belleza de sonido y virtuosismo americanos con el

sentido de la tradición, el calor expresivo y el estilo europeo». Pasados algunos años, el maestro pensó que había logrado su propósito. Acostumbraba a decir: «En Cleveland comenzamos a ensayar cuando muchas orquestas han terminado». Comentarios como éste no

le hicieron muy popular entre sus colegas; en realidad, su carrera no dejó de estar marcada por episodios explosivos (por ejemplo, hundió la reputación del director español Enrique Jordá, que empezaba a destacar en San Francisco; puso en tela de juicio —al parecer, con bastante fundamento— la integridad del musicólogo y crítico Alfred Frankenstein; salió del Metropolitan de Nueva York poco menos que a bofetadas; tuvo continuos altercados con la Filarmónica de la misma ciudad... y un largo etcétera que sólo puede tener explicación por su inquebrantable voluntad y su verdadera talla de director).

La grandeza de Szell estriba principalmente como constructor de orquestas. Como arquitecto de la Orquesta de Cleveland creó un instrumento musical que en su día no tuvo igual. Para este músico, hacer una orquesta, darse cuenta de las características de los distintos estilos y transferir esta realización a los profesores era una de las tareas más importantes del director. «Lo

que yo quiero es una completa homogeneidad de sonido; fraseo y articulación dentro de cada sección, y entonces, cuando el conjunto es perfecto (equilibrio idóneo entre las secciones más una completa flexibilidad), obtengo en cada momento que una o más voces principales puedan ser acompañadas por otras». Para caracterizar mejor esta idea se podría decir que es una aproximación a la



DAN WEINER/SONY



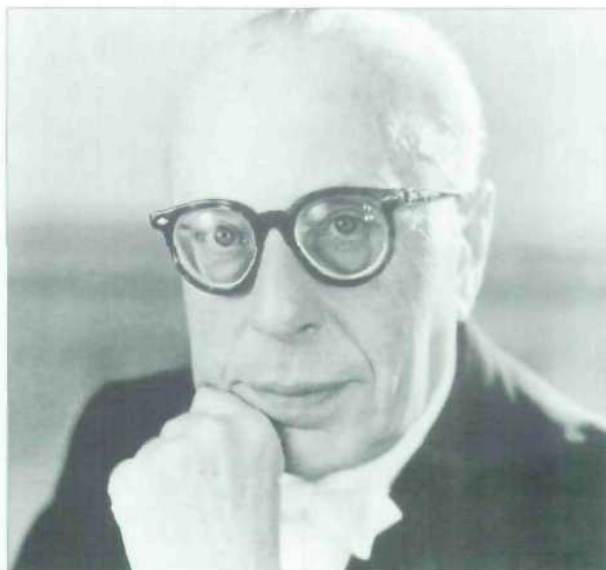
DON HUNTER/SONY



George Szell

música de cámara, no cien hombres mirando esclavizados a la batuta, sino cada uno de esos cien hombres escuchando, en la medida que esto sea posible, a los otros noventa y nueve, intentando hacer música juntos de la misma manera que hace un cuarteto de cuerda. «Debido al tamaño de una orquesta, esto debe hacerse bajo la guía de un director, pero no bajo un látigo».

Otro de los fundamentos esenciales de Szell como director era el estudio minucioso de las diferentes posturas, gestos y expresiones faciales. El propio director, en conversación con Paul Henry Lang, declaraba: «Después de una experiencia de más de cincuenta años como director y como observador de directores, todavía me parece milagroso cómo el sonido de una orquesta puede cambiar en cuestión de segundos, de acuerdo con el tipo de persona que está al frente de ella, el tipo de brazos que marcan y el tipo de ojos que miran. Creo que esto entra de lleno en el terreno de lo misterioso; debemos dejarlo en las esferas de milagro que existen en cada una de las disciplinas artísticas y que, afortuna-



George Szell

SONY

damente, nunca podrán ser explicadas. Sus interpretaciones quedaban señaladas por un determinado número de cualidades esenciales: elegancia de estilo, perfecta musicalidad en el fraseo y, quizá la más importante, un gusto impecable. Tenía sumo cuidado con el sentimiento, por miedo a caer en la sensiblería; de ahí que los críticos le acusasen a veces en sus lecturas de falta de humor o dureza. Ha sido y es considerado como un perfeccionista,

ya lo hemos dicho más arriba (palabra cargada de frialdad, en cualquier caso); pero extrayendo de la palabra un segundo sentido, éste podría hacer referencia a su exacta matización de dinámica y a la exposición de nobleza sin grandiosidad, lo cual le hace acercarse a la perfección más que cualquier otro director.

Los ensayos en Cleveland fueron fascinantes lecciones de aprendizaje y musicalidad. Al contrario que Toscanini, con quien se le ha comparado, raramente alzaba la voz, y cuando aparecían las inevitables notas erróneas, comparaba las partituras para estar seguro de que no existían errores de imprenta; era la forma de complimentar a su orquesta. Alto, de fuerte complexión, con una mirada penetrante a través de sus gruesas gafas, su aire aristocrático podía hacer temblar a orquestas enteras. Era austero, arrogante y corrosivo, saludaba a los extraños con fría cortesía y no perdía jamás su tiempo en cotilleos y comentarios por la bajo del mundillo musical. Ignoraba los cumplidos, pero ponía gran entusiasmo en seguir la carrera de un joven en el que tuviera fe. Su papel en la orquesta puede ser clarificado totalmente al lector con esta anécdota: durante una gira europea de la Orquesta de Cleveland, varios miembros de la Filarmónica de Berlín fueron a ver un ensayo de Szell; cuando los norteamericanos terminaron, los berlineses fueron a felicitarles y uno de estos últimos, vista la agotadora sesión que acababan de tener y yenciendo las tradicionales reservas, les dijo: «Es el colmo de la ironía; nosotros aquí tenemos democracia; ustedes ahí tienen al Tercer Reich».

La posición que George Szell ocupó en la música no se llenará, porque fue el último de una generación de músicos cuyas raíces se remontan al siglo XIX, y cuya labor fue emparejar las tradiciones de noble musicalidad con una técnica deslumbrante, adquiriendo a través de su vida un continuo estudio y dedicación en una era en la que la interpretación orquestal alcanzó una grandeza sin igual. De su abundantísima producción fonográfica, reseñamos las grabaciones a nuestro juicio esenciales y que no requieren ningún comentario, pues todas han sido reseñadas oportunamente desde las páginas de crítica discográfica de nuestra revista. Su permanencia en el mercado del disco es señal inequívoca de que Szell sigue cumpliendo años entre nosotros.

DISCOGRAFÍA ESENCIAL

(Si no se especifica, la Orquesta es la de Cleveland y la marca Sony Essential Classics. CP = Concierto público, M = Sonido mono. E = Precio económico, PM = Precio medio. Todas las referencias citadas se encuentran actualmente disponibles).

- Beethoven:** 9 *Sinfonías*. 5 CD. E.
— 5 *Conciertos para piano*. Con E. Gilels. 4 CD EMI Forte. E.
— *Egmont, música incidental completa con narrador*. Con P. Lorengar, K.J. Wussow y la Filarmónica de Viena. DECCA Classic Sound. PM.
- Brahms:** 4 *Sinfonías*. 3 CD. E.
— *Doble concierto*. Con D. Oistrakh y M. Rostropovich. EMI. PM.
- Bruckner:** *Sinfonía n.º 3*. Staatskapelle Dresden. M. PM. CP.
— *Sinfonía n.º 7*. Filarmónica de Viena. M. PM. CP.
- Dvorák:** *Danzas eslavas*. E.
— *Sinfonía n.º 8*. EMI Forte. E. (+ *Conciertos de Beethoven*).
— *Concierto para violonchelo*. Con P. Fournier y la Filarmónica de Berlín. Deutsche Grammophon. E.
- Haydn:** *Sinfonías 93 a 98*. E.
— *Sinfonía n.º 92* (+ obras Mozart). Orquesta de la Radiodifusión Francesa. M. PM. CP.
- Mahler:** *Des Knaben Wunderhorn*. Con E. Schwarzkopf, D. Fischer-Dieskau y la Sinfónica de Londres. EMI.
— *Sinfonía n.º 4*. Con J. Raskin. E.
— *Sinfonía n.º 6*. E. CP.
- Mendelssohn:** *Sinfonía n.º 4*. E.
— *Sueño noche verano*. Concertgebouw. Philips Early Years (+ obras de Beethoven, Mozart, Schubert y Sibelius). PM.
- Mozart:** *Arias de concierto*. Con E. Schwarzkopf, A. Brendel y la Sinfónica de Londres. EMI Références. E.
— *Sinfonías 33, 35, 39 a 41, Serenata Postillon, Pequeña Serenata nocturna, Exultate jubilate y obertura Bodas Figaro*. Con J. Raskin. E.
— *Conciertos para piano 21 a 24, 26, 27*. Con R. Casadesu. E.
— *Concierto para piano n.º 9, Sinfonía n.º 41*. Con R. Firkusny y Orquesta del Concertgebouw. M. PM. CP.
- Schubert:** *Sinfonía n.º 8*. E.
— *Sinfonía n.º 9*. EMI Forte. E.
- Schumann:** *Las 4 Sinfonías*. Sony Masterworks Heritage.
- Strauss:** *Don Juan, Till, Don Quijote, Muerte y transfiguración, Sinfonía doméstica*. E.
— *Cuatro últimos Lieder. 10 Lieder diversos*. Con E. Schwarzkopf. Sinfónica Radio Berlín. Sinfónica de Londres. EMI.
- Wagner:** *Diversas páginas orquestales de El anillo del nibelungo, Tristán, Maestros cantores, Rienzi, Holandés errante y obertura Fausto*. E.

E.P.A.

Enrique Pérez Adrián

schetzo

MOZART DEJA MADRID

La décima y última edición del Festival Mozart de Madrid, organizado por esta publicación con el apoyo de la Fundación Caja de Madrid y el INAEM del Ministerio de Educación y Cultura y la colaboración del CEYAC de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, cosechó uno de los éxitos de público más notables de las últimas ediciones: 23.370 espectadores en los 18 espectáculos celebrados, con un nivel de ocupación del 96,6% (9 puntos por encima del año anterior). El coste final de esta última edición ascendió a 128 millones de pesetas (1,3 millones menos de lo previsto en el presupuesto inicial) y los ingresos recuperados por taquilla —el 53,7% del presupuesto total— alcanzaron la importante cifra de 68,7 millones (10 millones más de las previsiones). El déficit final ha sido de 59,3 millones, que fueron aportados por la Fundación Caja de Madrid (44,3 millones) y la Comunidad de Madrid (15 millones). El INAEM, como viene siendo habitual cedió la infraestructura del Teatro de la Zarzuela —incluidos orquesta y coro— y las dos salas del Auditorio Nacional. Como es costumbre desde la creación del festival en 1988, SCHERZO —que nunca hizo recensión crítica de los espectáculos ofrecidos dentro de este marco— siempre ha publicado en su número de septiembre una especie de artículo—revista de prensa, donde se recogen las opiniones vertidas por nuestros colegas en otros medios.

Los prolegómenos

Desde su presentación a los medios de comunicación el pasado mes de febrero, la prensa madrileña recogió con un fuerte rechazo el anuncio público de que ésta sería la última edición del festival. *La gaceta de los Negocios* (22 de febrero) recogía la noticia con estupor y hacía una valoración del festival en los siguientes términos: «El Festival Mozart de Madrid ha sido un ejemplo de gestión. Nunca un festival de este tipo, nunca, ha obtenido unos resultados tan espectaculares en cuanto al binomio precio-calidad. Se han representado obras que nunca de otra forma se hubiesen representado. Se han estrenado obras que nunca se habían oído.

Han pasado por el festival intérpretes de primera línea que incluso rebajaban sus cachés para asistir a él. La respuesta de taquilla siempre impecable y la asistencia general masiva. Mozart se queda sin festival en Madrid, Mozart y muchos más (...). El diario *Ya* (20 de febrero), al igual que el resto de periódicos madrileños, daba cuenta de la noticia y apuntaba además «El Festival Mozart es el gran sacrificio por los faraónicos despropósitos del Teatro Real. El tema es especialmente grave ya que el F.M., a lo largo de diez años, ha tenido una acogida de crítica y de público extraordinarias (...) Parece que el Teatro Real puede acabar con todo, hasta con los logros culturales más brillantes». La revista *Epoca* en su número 628 también se hacía eco del cierre y publicaba un duro artículo en favor de la continuidad del festival, que comenzaba así: «Los agoreros dicen que era un lujo excesivo para Madrid, los bienintencionados que han sido diez años para disfrutar, los desconfiados afirman que —cuando es el despilfarrar lo que privano se podía tolerar por más tiempo ese ejemplo de eficacia y moderación en el gasto—. Todos los medios se hicieron eco de la noticia de cierre en términos similares y el diario *El País* publicó dos cartas en apoyo del festival. En el mismo diario, el 8 de abril, se publicaban unas declaraciones de Gustavo Villapalos, consejero de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid argumentando el fin del festival: «No se va a continuar con este programa porque ya se han interpretado todas las obras de este compositor, y no tiene

comunicación, incluida la sección de cartas. Un lector de *El País* no se hacía esperar y le contestaba el 20 de abril en la sección *Opinión del lector* de la edición de Madrid: «Leo con asombro las declaraciones del señor Villapalos (...) Las que no tienen sentido son sus palabras, si estas las hubiera pronunciado nuestra ministra de Educación y Cultura no me hubiesen extrañado nada, ya que su incompetencia se manifiesta diariamente, pero dichas por todo un ex rector de la Universidad Complutense me preocupa ya más. (...) Sin más comentarios, señor *consejero*». Un día más tarde la revista *Tiempo* publicaba en su página 13 un artículo sin firma titulado «Villapalos y el vago de Mozart», que luego decía: «Se acabó lo que se daba. El F.M., una de las iniciativas más fructíferas de este país, que lleva diez años poniendo al alcance de los ciudadanos la mejor música del mundo, cierra definitivamente. La feliz iniciativa de la revista SCHERZO se acaba sin que nadie sepa muy bien por qué. Es decir hay alguien que parece que sí lo sabe. Gustavo Villapalos ha dicho: (reproduce las declaraciones). Claro, es verdad, cómo se van a repetir. La culpa de que el Festival Mozart se acabe la tiene, por tanto, el propio Mozart, quien para el señor Villapalos era un vago de siete suelas que podía haber escrito más música, caramba, si quería que ésta se interpretase en Madrid. Piénsese lo que ocurriría si el señor Villapalos estuviese al cargo del Concierto de Año Nuevo en Viena. (...) Prueba fehaciente de que el señor Villapalos no ha pisado en su vida el F.M., donde se ha interpretado música de

decenas de compositores. Falta por saber la reacción de Ruiz-Gallardón, reconocido melómano, ante la lindeza del *lumberas* que tiene por consejero de Cultura. ¡De Cultura!». El programa de esta última edición del festival contó con el beneplácito general de la crítica especializada y de los medios de comunicación en general. *El Mundo* del 20 de febrero avanzaba la programación de este año con el siguiente titular: «El F.M. se despide con un ciclo plagado de figuras». *La*



Escena de *La flauta mágica*. De izq. a dcha: Marina Rodríguez-Cusi, Teresa Novoa, Luísa Maeso y Kurt Streit

mucho sentido empezar ahora a repetirlas de nuevo». Las palabras del señor Villapalos corrieron como la pólvora desatando una fuerte polémica en varios medios de

Cultura de Madrid en su número de mayo daba cuenta del festival como «el Festival, evento herido de muerte». El suplemento cultural *Babelia* del diario *El País* en su

edición del 3 de mayo avanzaba el programa en un artículo firmado por Vela del Campo con el siguiente título: «Muerre en Madrid un Festival Popular» y lo concluía en los siguientes términos «Christian Zacharias cerrará el 1 de julio con sentido del humor una experiencia difícilmente repetible. «Salvad las Ballenas», suelen reivindicar los ecologistas. En Madrid al menos se debería añadir «salvemos Mozart». Por último, el semanario *Epoca* en su nº 636 del mes de mayo decía: «Puede que sea muy arriesgado afirmar que el F.M. al llegar a su décima edición haya alcanzado la perfección, pero lo que es lamentablemente seguro es que, a partir de este año, no le van a dejar que se deteriore y se degrade».

La apertura

El festival abrió fuego el 9 de mayo en el Auditorio Nacional de Música con un concierto del conjunto inglés The English Concert -ya habitual de los festivales Mozart- y el Coro Universitario de Baleares, todos ellos dirigidos por Trevor Pinnock, con obras de J.C. y C.P.E. Bach y la *Sinfonía Haffner* y la *Misa de la Coronación* de Mozart. Alvaro Guibert en *ABC* escribía: «La noche de apertura de este décimo festival fue muy brillante (...) En una noche festiva, llena de buena música bien tocada, la presencia de este co-



Roy Goodman junto a los solistas del Requiem de Mozart y la Orquesta Barroca de Friburgo

ro balear que prepara Joan Company constituyó una de las más caudalosas fuentes de satisfacción». De la orquesta Guibert escribió que tenía un «fraseo chispeante y lleno de vida, afinación justa, tempos rápidos pero contenidos, que dejan oír la música y no la atropellan». Enrique Franco en el diario *El País* titulaba su crónica «Brillante inauguración». De Pinnock dijo que «pertenecía a la escuela interpretativa que en el Reino Unido practica un historicismo sin dogma con lo que sus versiones, con instrumentos y rasgos estilísticos de la época, pretenden servir sin más a los autores y sus obras convirtiendo la erudición en comunicación viva. No es poco, ni mucho menos». Sobre la Coral Universitaria de Baleares escribió que «es un instrumento de gran rigor musical, apretada cohesión, entonación muy firme y capacidad expresiva que le permite grandes empresas».

«La flauta de Barolo», por aquello de que ésta suena por un agujero solo (el musical), la producción «cayó dentro de un modernismo algo paleta». Enrique Franco tituló que «Sonó la flauta y no por casualidad» y escribió que «los escenarios y figurines de Ken Lee pecaron de un modernismo anticuado, y a pesar de no ceñirse a las convenciones tradicionales chocaban con la fantasía mozartiana por un realismo estilizado con criterio de diseñador. La acción estuvo bien servida por el londinense Martin Duncan». Francisco Llinas en *Diario 16* habló también de «flauta posmoderna» y dijo que esta producción era «más adecuada para la *Corte del Faraón* que para el inmortal spingisel (sic) de Mozart». Por su parte, Alvaro del Amo (*El Mundo*) dijo que la producción venida de Escocia «opta por el cuento de hadas y domina muy completamente la progresión del relato, que la dirección musical cuenta mirando más a la levedad de la filigrana que al énfasis de la trascendencia: una función juvenil en el mejor sentido, fluida y discreta en su entusiasmo, manteniendo siempre un buen nivel con dos puntos álgidos: el Papageno de Holecek y la Pamina de Ana Rodrigo». Gonzalo Alonso (*ABC*) coincidió en lo de Ana Rodrigo a la que calificó de «bella voz lírica» y que «debe ser motivo de orgullo para todos nosotros que una cantante española diga como hay que cantar Mozart a todo un reparto internacional». De Holecek disintió de Alvaro del Amo y dijo que estaba «fuera de estilo». De Kurt Streit en Tamino que «forzó demasiado» y que los demás cumplieron con «digna factura». Para Enrique Franco (*El País*) «sobresalieron el trío de Damas y la espléndida Pamina de Ana Rodrigo, atractiva, dominadora y fascinante en la voz y el estilo. Su pareja encontró en el norteamericano Kurt Streit un tenor de muy noble acento y flexible expresividad, mientras que Elisabeth Carter, sin total pureza, venció con virtuosista exactitud

X FESTIVAL MOZART EN CIFRAS

Fecha	Espectáculo	Aforo	Ocupación	%
9 Mayo	English Concert/Pinnock	2.293	2.120	92,5 %
25 Mayo	Flauta Mágica I	1.206	1.206	100 %
27 Mayo	Flauta Mágica II	1.206	1.206	100 %
29 Mayo	Flauta Mágica III	1.206	1.206	100 %
5 Junio	O. Friburgo/Goodman	2.293	2.228	97,2 %
6 Junio	Il sogno di Scipione	360	241	67 %
7 Junio	Mitridate	360	358	99,5 %
9 Junio	O.C. Comunidad/Ros Marbà	1.300	1.300	100 %
13 Junio	O. Siglo de las Luces/Rattle	2.293	2.269	99 %
19 Junio	Zaide	2.293	1.934	84 %
20 Junio	Don Giovanni I	1.206	1.206	100 %
22 Junio	Don Giovanni II	1.206	1.206	100 %
24 Junio	Don Giovanni III	1.206	1.206	100 %
25 Junio	O.C. Comundad/Maag	1.300	1.300	100 %
26 Junio	Sine Nomine/De Santiago I	692	692	100 %
28 Junio	Sine Nomine/De Santiago II	692	662	95,6 %
30 Junio	Sine Nomine/Lluna III	692	680	98,2 %
1 Julio	O Granada/Zacharias	2.293	2.250	98 %
Totales		24.097	23.270	96,6%

todas las coloraturas de la Reina (...) Excelente en Sarastro el bajo de Stuttgart Cornelius Hauptmann, y dignos de compartir el éxito el bajo hispano-brasileiro Felipe Bou (Orador) y el tenor Emilio Sánchez (Monostatos). Francisco Llinas dijo en *Diario 16* que «Streit, en condiciones menos favorables que el año pasado en *Idomeneo*, es un excelente Tamino. Ana Rodrigo confirma su adecuación al mundo mozartiano, Carter defiende bien las dificultades de la Reina de la Noche, Holecek aprovecha el agradecido papel de Papageno». El gran triunfador de estas representaciones fue Antoni Ros Marbà. Para Gonzalo Alonso «su Mozart suena como hay que sonar tras un buen trabajo de arcos con la Sinfónica de Madrid: vital pero ponderado y, sobre todo suena a Mozart». Para Enrique Franco el maestro catalán es «un gran músico y un artista completo». Para Llinas «la orquesta sonó estupendamente en manos de un buen conocedor de Mozart, justamente el más ovacionado en el estreno». Por último, Soledad Abad en *Expansión* dijo que Ros Marbà «ofreció un ritmo brillante y de gran categoría, que fue seguramente lo mejor de la noche» y concluyó su nota afirmando que las voces «consiguieron un conjunto muy solvente y acertado que logró el objetivo principal de la noche: que el público disfrutara enormemente en una representación muy aplaudida».

El Requiem y Roy Goodman

El 5 de junio en el Auditorio Nacional se presentaba Roy Goodman al frente la Freiburger Barockorchester y el reputado Collegium Vocale de Gante. Antonio Iglesias daba cuenta del concierto en el diario *ABC* en los siguientes términos: «El *Requiem* de Mozart nos sonó de modo distinto, muy bien llevada por la batuta inglesa de Roy Goodman, respetuoso con la manera estilística, consecuidor del ajuste, la buena contención de la gran línea expresiva, en la que no obstante se aprecian acentuaciones quizá excesivas». Habló también de «un buen cuarteto solista, con evidente clase individual, aumentada todavía como conjunto». Vela del Campo en *El País* tituló su crónica «Luz de gas» y resaltó la «transparencia» entre las secciones de la orquesta, pero «con una cier-



Sir Simon Rattle

ta sensación de poco sonido», que «se percibió incluso más agudamente en el *Requiem* de Mozart, esa partitura siempre bienvenida y de la que siempre se espera una nueva luz. Y la hubo, pero de gas. (...) Impecable el Collegium Vocale de Gante, discreto el cuarteto solista y vitalista Roy Goodman. Concierto brillante, sí, pero le faltó una pizca de transmisión». Carlos Gómez Amat, crítico poco amigo de los instrumentos de épo-

ca, apuntaba en su habitual tribuna de *El Mundo* que «lo evidente hay que reconocerlo y la verdad es que la Orquesta Barroca de Friburgo y el Collegium Vocale de Gante hacen muy bien lo que hacen, porque la batuta de Roy Goodman anima y vitaliza, huyendo del tono gris».

Los estrenos

Con el estreno en Madrid de *Il sogno di Scipione* (6 de junio) y la presentación escénica de *Mitridate* en España (7 de junio), ambos ofrecidos por la Opera de Cámara de Varsovia en el Real Coliseo de Carlos III de El Escorial, el Festival Mozart completaba la programación de todas las óperas de Mozart en Madrid a lo largo de diez años. Antonio Iglesias daba cuenta del primer título operístico en *ABC*: «La Opera de Cámara de Varsovia, artífice de la representación escurialense, brilló por una provechosa dirección escénica de Ryszard Peryt, atractivamente secundada por la convencional escenografía y rico vestuario de Sadowski, contando en el foso con la Sinfonietta de Varsovia, un breve conjunto de una veintena de profesores

bien llevados por la joven batuta de Dariusz Waszak, competentísimo indicador desde la partitura de los múltiples detalles aseguradores del buen encaje general conseguido, aunque algo complaciente y complacido sobre unos cánones rozando la rutina». Del reparto resaltó «La Constanza de Marzanna Rudnicka y el Publio de Leszek Swidzinski, que salieron hasta airosos con sus medios técnicos justos en tal aspecto vocal, los demás, sin olvidar una indudable clase como cantantes, no resultaron aceptables en tales agilitades, ni siquiera en una afinación precisa». Gonzalo Alonso, también en *ABC*, se escandalizaba de que *Mitridate* viviera su estreno escénico-musical más de 200 años después de su estreno salzburgués. De la orquesta dijo que «sonó bien y sin lagunas en el balance acústico» y que «gran parte de su mérito se debió a la dirección de Tadeusz Wicherek, de buen pulso y tiempos ligeros. En la escena Peryt nos recordó los tiempos del cine mudo, pero venía bien tanta teatralidad en las expresiones corporales cuando los decorados no pasan de tres simples telones con escasos aditivos. El reparto se

DATOS DE OCUPACIÓN DE LOS FESTIVALES MOZART (1988-1997)

Edición	Año	Espectáculos	Público	Ocupación
I	1988	3	2.991	100 %
II	1989	7	10.175	94,2 %
III	1990	17	13.553	96,2 %
IV*	1991	44	41.230	89,3 %
V	1992	20	13.312	100 %
VI	1993	16	20.157	89,6 %
VII	1994	15	20.700	91,8 %
VIII	1995	17	20.930	94,9 %
IX	1996	19	24.427	87,6 %
X	1997	18	23.270	96,6 %
Totales		158	190.745	94,1 %

(*) En 1991 se conmemoró el bicentenario de W. A. Mozart.



CAJA DE MADRID

Concierto Extraordinario del DÍA UNIVERSAL DEL AHORRO

ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN

CLAUDIO ABBADO

Director titular

Programa

I

JOHANNES BRAHMS

Sinfonía núm 3 en fa mayor op. 90

II

FRANZ SCHUBERT

Sinfonía núm 9 en do mayor, D. 944 "La Grande"

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA DE MADRID,

8 de Octubre de 1997, a las 20.00 horas

Venta de localidades a partir del día 1 de octubre en las taquillas del Auditorio Nacional de Música y en la Red de Teatros del INAEM (Zarzuela, María Guerrero, de la Comedia y Sala Olimpia), dentro de su horario habitual de despacho de cada sala.
Teléfono de información: 337 01 00

PRECIO DE LAS LOCALIDADES

ZONA A
9.000 Pts.

ZONA B
7.000 Pts.

ZONA C
5.000 Pts.

ZONA D
3.500 Pts.

Organiza y patrocina:



FUNDACION

CAJA DE MADRID

las vio con esta ópera de difícilísima ejecución vocal, por ello bastante hizo Jerzy Knetig con aguantar la embestida con pico o sin pico. Sobresalió la soprano Marzanna Rudnicka como Aspasia. El público demostró sabiduría y premio tanto a ella como al director.

Sir Simon

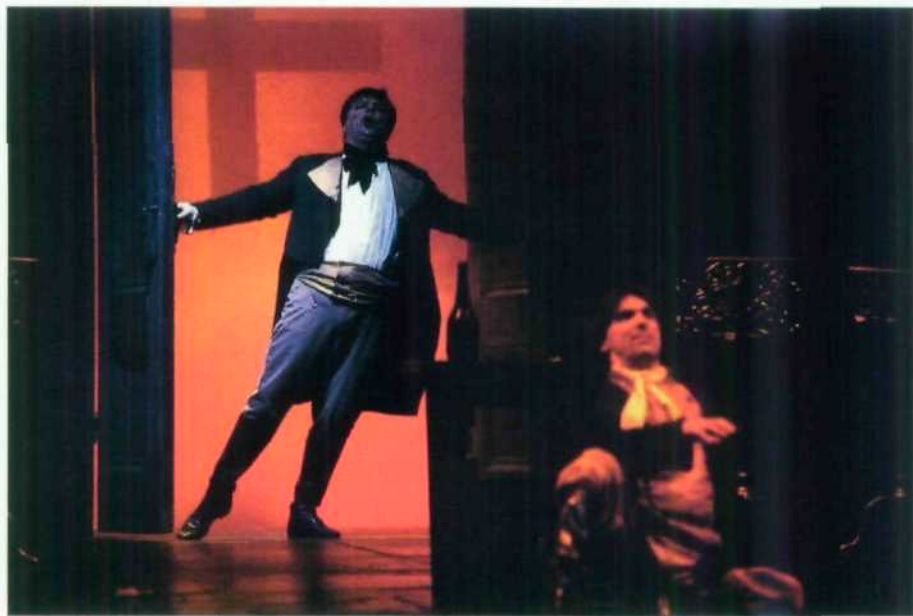
Tras una injustificada ausencia de más de siete años, volvía a nuestro país Sir Simon Rattle, uno de los maestros de la joven dirección con más proyección en el panorama internacional, y lo hacía junto a la Orquesta del Siglo de las Luces, conjunto del que es principal director invitado. El concierto celebrado en el Auditorio Nacional el 13 de junio fue un clamoroso éxito de público y crítica. Así por lo menos lo entendió J.L. García del Busto en *ABC*: «Cuando un instrumentista excepcional alcanza en concierto uno de esos momentos interpretativos cimeros que causan asombro recibimos la sensación de que el instrumento -el medio- desaparece, no existe. Un director es un intérprete que tañe la orquesta, pero, naturalmente, no de forma directa, sino a través de otros tañedores: de ahí que esa sensación sea en este caso literalmente imposible y que, cuando se alcanza un momento cimero en un concierto sinfónico, debamos repartir el elogio entre unos y otros. Esto sucedió en la noche del viernes, 13 de junio, en el Auditorio: Simon Rattle y su orquesta nos llevaron a las elevadas alturas de belleza y perfección en el esencial programa que integraban la *Sinfonía nº3* de Schubert, el *Concierto para clarinete* de Mozart y la *Sinfonía nº102* de Haydn. (...) La música brotó con toda su magia y poder comunicativo desde el primer compás y los criterios puestos en juego por Rattle y el Siglo de las Luces no eran organológicos, ni historicistas, ni peñigueros, sino simplemente musicales. Nada más y nada menos que musicales». Para Enrique Franco (*El País*), Rattle «demostró profundos conocimientos musicales y culturales de cada autor y así su Schubert resultó de un preciosismo, una naturalidad y una imaginación bien controlada que se benefició de las calidades instrumentales y de las peculiaridades de los instrumentos empleados, para que todo sonase fiel y riguroso, pero siempre vivo. (...) El éxito tuvo caracteres de acontecimiento y verdaderamente lo era». La sinfonía de Haydn para Carlos Gómez Amat, en *El Mundo*, estuvo «llena de brillantes reflejos y el gran clarinetista Antony Payne nos recordó los años del clarinete primitivo y el corno di bassetto en una primorosa ejecución del concierto mozartiano».

Zaide y Don Giovanni

El día 19 de junio, también en el Auditorio, se pudo escuchar la ópera *Zaide* en versión de concierto, dirigida por Paul Goodwin. Gonzalo Alonso en *ABC* escribió que la dirección de Goodwin «mostró en todo momento un pulso y una vitalidad sin los cuales la partitura habría parecido aún más endeble». De la protagonista Lynne Dawson (*Zaide*) apuntó que «la voz es considerable en volumen y apreciable en sus calidades, sin embargo no todo acaba de funcionar adecuadamente y por momentos se descentra y roza el grito. El tenor Adrian Thomson se las vio y deseó como el Sultán Soliman. Hans Peter Blochwitz y Christopher Purves cumplieron sin más (...) y Olaf Baer no estuvo a la altura esperada». Carlos Gómez Amat en *El Mundo* habló de la orquesta, The Academy of Ancient Music, como un «grupo realmente estupendo por sonoridad, vida y amor a la realidad de la música, bajo la eficaz y precisa dirección de Goodwin».

Don Giovanni volvía al Teatro de la Zarzuela después de varios años de ausencia y lo hacía, en el marco del festival, con los conjuntos estables del teatro, la reposición de la producción de Glyndebourne, estrenada en el Teatro Albéniz en el Festival Mozart de 1994, esta vez dirigida escénicamente por

personajes de Doña Ana y Doña Elvira con primor y estilo y consumada dramaturgia, en tanto que el tenor estadounidense Kurt Streit demostró en Don Octavio belleza vocal y dominio mozartiano, lo que puede extenderse con justicia al bajo Giovanni Furlanetto, un valioso Leporello. De todo punto admirable las dos arias de Zerlina, figura con la que se equilibró cumplidamente Miquel Ramón en Masseto». El gran triunfador de este *Don Juan*, tanto para el público como para la crítica, fue Kurt Streit, que en palabras de Alonso en *ABC*, «prestó al personaje una personalidad viril que no es fácil encontrar. La voz se ha ensanchado y ello le permite distanciarse de tanto tenor aflautado como abunda hoy día en este repertorio. Se agradece». Para Francisco Llinas (*Diario 16*) Streit hizo un Don Octavio «impecable». Alvaro del Amo, por su parte, se refirió en *El Mundo* a Latham-Koenig como «la batuta que indaga y contrasta, sin asustarse ante los muchos recovecos de la obra inextinguible» y para Gonzalo Alonso el maestro inglés ofreció «una visión de pulso vivo y ritmo ligero, que a veces llegó a descolocar a coro y orquesta». Enrique Franco corroboró que «todo funcionó bien a las órdenes de Latham-Koenig, vivo, de gran impulso y conocida experiencia. Resultó un claro y merecido éxito». En cuanto a la producción y dirección escénica hubo unani-



Escena final de *Don Giovanni*. Håkan Hagegård y Giovanni Furlanetto

RAFA MARTÍN

John Abulafia y con dirección musical de Jan Latham-Koenig. Enrique Franco tituló «Un merecido éxito» y habló de «una buena versión de Don Juan». Del barítono Håkan Hagegård, que cantaba el papel principal dijo que estuvo «bien cantado, pero acaso grave hasta el exceso. Dos excelentes sopranos (Iano Tamar y Pamela Coburn) asumieron los

medios de criterios entre los críticos. Enrique Franco habló de que «no hay modo de sacarnos de la España negra», a pesar de un «trabajo nada desdeñable en el que dominó la persistencia de lo que un día se denominó *oscurrotecnia*». Gonzalo Alonso habló de unos «decorados sin especial relieve, menos aún con la escasísima luz, pero que sirven para

lo que se pretende y Alvaro del Amo justificó que «una vez más la versión musical superó la propuesta escénica, con una producción átona y convencional, pero que posee la virtud de una cierta claridad en la exposición de las intrincadas peripecias de la ópera».

Los otros ciclos

Además de los tradicionales conciertos sinfónicos de abono y del apartado operístico, el Festival Mozart ha tenido la buena costumbre de programar, en las últimas ediciones, dos ciclos específicos, uno de música de cámara en la sala pequeña del Auditorio y otro de música sacra en la Iglesia de San Jerónimo el Real. Como viene siendo habitual estos ciclos no gozan de los favores de la crítica madrileña, a pesar de su indudable interés musical. Afortunadamente, no se puede decir lo mismo del público, que los acogió con

una respuesta masiva. Jose Luis García del Busto (*ABC*) fue el único crítico que asistió a uno de los conciertos del ciclo de cámara, el primero. Escribía: «El conjunto suizo posee alta calidad cuartetística. Su trabajo respira siempre musicalidad de la mejor ley» y «fue una delicia seguir sus vívidas versiones de los *Cuartetos op.20, n.º4* de Haydn y el *n.º22, K.589* de Mozart. (...) De la calidad como intérpretes, de la profesionalidad y del sentido camerístico, tanto del Cuarteto Sine Nomine como de nuestro Enrique de Santiago, habló a las claras la versión escuchada del bellísimo *Quinteto en fa mayor, op.88* de Johannes Brahms. La ejecución fue perfecta, pero, sobre todo, resultó admirable la redondez sonora, el empaste de grupo logrado. Cuatro más uno siempre son cinco, pero los que amamos la música de cámara sabemos muy bien que un cuarteto más otro solista no siempre son quinteto».



RAFA MARTÍN



RAFA MARTÍN

El Cuarteto Sine Nomine con Enrique de Santiago (arriba). Christian Zacharias y Marie Luise Hinrichs con la Orquesta de Granada (abajo).

Los dos conciertos de música sacra ofrecidos en la Iglesia de San Jerónimo el Real no tuvieron recensión crítica alguna, a pesar del éxito que despertaron entre el público asistente, que superó con creces las posibilidades de espacio que brindó la iglesia. En el primer concierto -9 de junio- se interpretaron la *Misa solemnis en do mayor, K.337* y tres breves *Motetes* mozartianos. El segundo día -25 de junio- se ofreció la *Gran misa en do menor, K.427*. Fueron sus intérpretes la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, bajo la dirección de Antoni Ros Marbà y Peter Maag, respectivamente. Sería injusto no destacar la buena labor del cuarteto vocal -Moreno, Novoa, Garrigosa y Bouy del merecido éxito alcanzado por la joven soprano madrileña María José Moreno en el difícilísimo *El incarnatus est* de la segunda misa mozartiana.

flexibilidad ejemplar en el sonido, en el fraseo y en la correspondencia con la Orquesta de Granada». Una orquesta, que para Carlos Gómez Amat tiene «un gran refinamiento» y una buena adaptación al estilo. «Un excelente conjunto -escribía Antonio Iglesias en *ABC* con un sonido precioso, disciplinado y muy sensible». «Los organizadores se han despedido con elegancia y sentido del humor -escribía Francisco Llinas en *Diario 16-* y la ovación del público pareció ser algo más que el reconocimiento de un estupendo concierto: fue una ovación a un festival vilmente asesinado por quienes ignoran que este mundo es más vivible gracias a Mozart o tantos otros artistas. Pero no podía suponer Mozart que además de recibir en el culo la famosa patada del arzobispo Colloredo, iba a recibir otra, doscientos años más tarde, del melómano Ruiz Gallardón».

Los adioses

«Broche de Oro» titulaba su crónica Vela del Campo en *El País*, al escribir sobre el último concierto de los festivales Mozart de Madrid. «El F.M. se despidió -escribía Vela- con la *Sinfonía de los adioses* de Haydn. Una atronadora e interminable ovación refrendó la conquista del silencio de un escenario vacío de músicos y reboante de memoria musical. Diez años son muchos para olvidarlos de un plumazo. Christian Zacharias tiene la música metida en los poros de la piel. (...) Sus versiones poseían una vitalidad contagiosa. (...) Sus dos sinfonías de Haydn, nada fáciles, discurrieron entre la transparencia y el juego. Sus Mozart desde el teclado, con una interpretación de ensueño con la pianista M.L. Hinrichs, fueron vividos en los dos intérpretes con el mismo concepto y proyectando una

ALICANTE CONVOCA DE NUEVO

Y lo hace para la que será ya decimotercera edición de su Festival Internacional de Música Contemporánea, cuya continuidad, por otro lado, podría darse por segura pese a las dificultades económicas siempre acechantes. Por tres razones. Por el apoyo que sigue prestando el Ayuntamiento de Alicante, cuyo representante no pudo estar presente en el acto a que luego aludiré. Por la presencia en la dirección general del INAEM de Tomás Marco, que fue quien puso en marcha y consolidó la prueba. Y porque Consuelo Díez, la nueva titular del Centro que ha asumido su organización desde los comienzos, compartía y comparte idénticos favorables criterios sobre la clara conveniencia de esa continuidad para la música que se hace aquí y ahora.

Ambos fueron los que, acompañados por el subdirector general de Música, el director del LIEM y sendos representantes de la SGAE y de la Fundación Autor, presentaron en el Ministerio de Cultura, en los últimos días de junio, el programa de esta nueva edición. Previsto su comienzo para el 20 de septiembre, su clausura tendrá lugar el 27 del mismo mes, asimismo sábado, lo que entraña la primera novedad sobre las ediciones anteriores: se añade un octavo día, el primer sábado, a la semana exacta que se cubría antes. Y es precisamente en ese sábado de arranque en el que se presenta la segunda novedad de este año; la incorporación de la danza al Festival. En un espectáculo, por cierto -*Frankenstein*, de Mary W. Shelley, con música de Pep Llopis-, en el que

todo, sonidos, coreografía y escenografía, es estreno mundial.

Por lo demás, continuarán *en servicio* todos los escenarios habituales, extendiéndose a las Cuevas de Canelobre, de Busot, que recibirán la propuesta de acción sonora de Concha Jerez y José Iges; habrá también curso de composición (días 22 a 26), encomendado por primera vez a compositor

americano -Orlando García-; se incorpora Iberia a las entidades patrocinadoras, así como TVE para tomar alguno de los actos, y asimismo contaremos con producciones radiofónicas Radio Clásica-CDMC.

En cuanto a la presencia de agrupaciones orquestales, se potencia notablemente la de conjuntos nuestros -Granada con Pons, Málaga con Odón Alonso, Reina Sofía con Encinar, Grupo Círculo

con Temes, con la presentación de la de Alicante y la del Conservatorio Oscar Esplá dirigidas por Joan Iborra y Francesc Cabrelles, respectivamente. Y se mantiene la de la música de cámara y los recitales -de Quagliata, piano, y Castaño, acordeón-, además de las tradicionales sesiones de electroacústica del LIEM y coral de San Nicolás de Bari (Coro de Valencia).

Finalmente, en lo que atañe al principal capítulo, el de los estrenos, tampoco se da ningún paso atrás. Aparte de otros estrenos en nuestro país, se sucederán veintidós absolutos, doce de ellos encargados especialmente para el Festival. A estos compositores: Pilar Jurado, Civilotti, Chaviano, Mortley, del Valle, Encinar, Francisco Felipe, Liñán, Danceanu, Orlando García, Alex Martínez y Jerez-Iges.



José Ramón Encinar (arriba)
y José Pons

GRANADA

PUNTOS DE REFERENCIA

Hacen falta muchas cosas, especiales atributos artísticos en un intérprete para poder dar la adecuada dimensión a una música tan sublime como la del ciclo *Viaje de invierno* de Schubert. No se hace nada con tener una buena o incluso una gran voz si no se está en el secreto de la expresión y del dominio de la pequeña forma dramática y si no se siente muy dentro lo que se canta. Matthias Goerne no posee un instrumento realmente notable, para qué vamos a engañarnos: la extensión es relativa y por arriba, al no proyectar el sonido, anda muy justo (se pudo apreciar, por ejemplo, en *Die Post*, al atacar un simple fá), con la consiguiente pérdida de brillo, anchura e intensidad; el timbre, más bien mate, de barítono lírico, de colorido oscuro en los graves –un punto cavernoso– y parte del centro, no es especialmente bello y tiene en ocasiones resonancias guturales, veladas o nasales. Ahora bien, hechas estas salvedades, hay que reconocer que el cantante es idóneo para este repertorio, al menos para esta música, por entendimiento profundo del texto, por acoplamiento minucioso a lo escrito, por delicadeza de trazo, por variedad de fraseo, siempre justamente adherido al sentido de lo escrito, por expresión, de singular condición poética, por seriedad y rigor. Ejemplar. Un perfecto continuador de Fischer-Dieskau, de quien ha sido alumno (también recibió consejos de Schwarzkopf) –más aventajado que Schmidt– aunque no tenga la infinita capacidad de regulación ni la belleza vocal que dieron fama al maestro. Sólo en posesión de todos los citados atributos es posible lograr *pianissimi* tan escalofriantes y cambios dinámicos como los de *Die Wetterfabne*; una fluidez y vibración como las de *Erstarrung*; una gradación como la de *Wasserflut*; unos contrastes dinámicos como los de *Rückblick*; un agudo en piano, carnoso y corpóreo y un tono declamatorio y firme afinación como en *Letzte Hoffnung*; una belicosidad sin artificio como en *Mut*; un clima contemplativo como el de *Die Nebensonnen* (el tipo de canción, tendida y cantable, que le va mejor); o, en fin, unas inflexiones planas y distanciadas, sin énfasis, como las de *Der Leiermann*.

La colaboración de Graham John-

son, que se las sabe todas en este terreno, fue espléndida; quizá hubiera podido huir en algún momento de ciertas crispaciones innecesarias. El concierto, como el que se comenta a continuación, se desarrolló al aire fresco de la noche en el Hospital Real.

Madurez

A ella ha llegado, tras no pocos años, pruebas y vivencias, Joan Guinjoan. Su obra *Self-Paráfrasis*, sobre las dos vacuas piecitas inéditas de Strauss que se interpretaban en el mismo concierto del Cuarteto con piano Cristofori, *Arabischer Tanz* y *Liebeslied*, revela un perfecto control de medios, una cocina de rara exquisitez y una inspiración musical de altos vuelos. Un excelente ejemplo de eclecticismo bien entendido, que no renuncia en absoluto a un código personal y a una gramática propia. El autor explica que, de acuerdo con el pie forzado, tomó como punto de partida el material sonoro dado –para convertir la simplici-

uso de pedales rítmicos y de expertas modulaciones. Sutiles texturas, sonidos adelgazados, cristalinas transparencias y un breve Agitato final –con fugaces destellos de *Free Jazz*– mantienen el pulso y la atención. La interpretación del Cristofori fue modélica: cuidado, afinación, refinamiento, control de densidades... El conjunto italiano –con un pianista discutible– no estuvo a la misma altura en el resto del programa, salvando las dos naderías de Strauss: el *Cuarteto G. 259* de Boccherini tuvo escasa gracia y regular calidad sonora y el *op. 25* de Brahms recibió una versión más bien plana, con defectos de letra y espíritu.

Visiones fugitivas

Rápidamente hemos de consignar los dos muy solventes conciertos de la Filarmónica de Gran Canaria dirigida por el eficaz Adrian Leaper, un maestro sobrio de gesto y sólido de concepción. Ejecución más que digna, con momentos incluso muy brillantes y magnífica respuesta instrumental, de *Los planetas* de Holst. Versión suficiente pero nada entusiasta –tampoco la obra da para mucho– de *A la búsqueda del más allá* de Rodrigo. En la segunda sesión, dedicada a los niños, se programaron tres obras: la ya conocida *La mota de polvo*, un delicioso y didáctico divertimento de Fernando Palacios –alma mater de las importantes series de actividades pedagógicas de la Orquesta–, *Bis* de Santiago Lanchares, breve y jugoso repaso circense por las distintas familias instrumentales, y *Pastel* de José Luis Greco, una partitura de notable factura y hechuras más sinfónicas. Tres composiciones fáciles de escuchar, de lenguaje ecléctico; aunque nada fáciles de escribir. Ameno, variado e ilustrativo recital de Baciero en el órgano de la Catedral con músicas extraídas del importante y casi desconocido repertorio barroco hispanoamericano (siglos XVI-XVIII) y amable sesión de café-concierto en el teatrillo del Hotel Alhambra con la joven y prometedora voz de la soprano Marta de Castro y el piano serio y conspicuo de Rodríguez Gavilanes. Selección de canciones de Ernesto Halffter.



Matthias Goerne

SIMON FOWLER/DECCA

dad de su textura armónica y melódica en un cuadro de recursos mucho más amplio. Y lo ha hecho con un tacto y rigor excepcionales. La partitura, de unos 14 minutos de duración, se deja oír con creciente interés en virtud de las hábiles combinaciones obtenidas, la claridad de las texturas, el manejo de los timbres y la tensión derivada del

Arturo Reverter

MARIA JOÃO PIRES AUGUSTIN DUMAY JIAN WANG

W. A. MOZART · PIANO TRIOS
K.496 & K.502



CD 449 208-2

Esta agrupación artística tuvo una gran acogida por sus Tríos de Brahms CD 447 055-2. Gramophone escribió: "El dúo de Augustin Dumay y Maria João Pires ha encontrado en el chelista chino Jian Wang, a su alma gemela, como se demuestra en éste, su primer y maravilloso disco de tríos con piano."

<http://www.dgclassics.com>

ACTUALIDAD

Andalucía

BUEN COMIENZO

El Festival de Granada abrió sus puertas el pasado 20 de junio con un multitudinario concierto celebrado en el proporcionado y hermoso patio del Palacio de Carlos V. Dirigido por Miguel Ángel Gómez Martínez, contento de volver a su ciudad natal y a la cabeza de una estupenda Sinfónica de Hamburgo, sirvió para recordar varios de los aniversarios que se celebran este año. La obertura de *Las bodas de Camacho* de Mendelssohn celebraba el 150 aniversario de la muerte del compositor y con el recuerdo del célebre episodio de *El Quijote* se homenajeaba también a Cervantes. La bellísima *Sinfonía n.º 4* de Brahms servía para recordar en la segunda parte al gran compositor hamburgués. Los aplausos por sevillanas del público parecieron complacer al director granadino que decidió ofrecer cuatro propinas que fueron lo mejor del concierto. Las *Danzas húngaras n.ºs 1 y 5* de Brahms en las que la orquesta parecía no necesitar guía alguna, se alternaron con dos piezas españolas: el Preludio de *La Revoltosa* de Chapí y *En la Albambra* de Bretón. Tras estas obras, tan raciales, tan ibéricas, los músicos alemanes sonreían entre contentos y divertidos ante el calor con el que se recibieron sus interpretaciones de algo que para ellos puede resultar, tal vez, folclórico.

Al día siguiente la Catedral de Granada acogía al Huelgas Ensemble que ofrecía un interesante programa dedicado a los polifonistas flamencos en España. El tamaño imponente del recinto restó lucidez a las interpretaciones de este grupo siempre perfecto, pero demasiado frío en esta ocasión. Fue una lástima no poder disfrutar en todo su esplendor de obras tan bellas como *Je prens congîé* de Nicolas Gombert o de *Faute d'argent* de Manchicourt, por citar sólo dos de ellas.

Pero Paul van Nevel tuvo una segunda oportunidad de demostrar que el Huelgas Ensemble no sólo tiene una afinación impecable, articulaciones precisas y clara pronunciación. En el impresionante Monasterio de San Jerónimo, abarrotado de gente, interpretaron tres Lamentaciones del profeta Jeremías,



Paul van Nevel

uno de los libros del Antiguo Testamento cuyo texto ha inspirado a un nada despreciable número de polifonistas y ha dado lugar a músicas de belleza fuera de toda duda. El concierto comenzó por las del bohemio Karel Luython, para seguir con las sencillas y no por ello menos hermosas lamentaciones del zaragozano Melchor Robledo y terminar con las de Orlando di Lasso, unas de las más bellas lamentaciones jamás escritas. En esta ocasión el conjunto belga nos mostró que es capaz también de hacer música llena de vida, atento siempre a las inflexiones, los matices, los detalles que su director les indica.

En resumen, un buen comienzo, brillante sobre todo en este último concierto, para uno de nuestros festivales más importantes.

Ana Mateo

TURNER

FEDERICO SOPEÑA
Vida y obra de Falla
288 págs. 1800 ptas.

PAOLO FABBRI
Monteverdi
600 págs. 4.750 ptas.

DIETRICH FISCHER-DIESKAU
Hablan los sonidos, suenan las palabras
460 págs. 3.500 ptas.

GLENN GOULD
Escritos críticos
584 págs. 4.750 ptas.

ARNOLD SCHÖENBERG
Cartas
332 págs. 2.500 ptas.

RICHARD WAGNER
Mi vida
784 págs. 6.000 ptas.

MYA TANNENBAUM
Stockhausen. Entrevista sobre el genio musical
112 págs. 1.300 ptas.

ANDRÉ BOUCOURECHLIEV
Igor Stravinsky
352 págs. 3.000 ptas.

JEAN Y BRIGITTE MASSIN
Ludwig van Beethoven
920 págs. 6.000 ptas.

DELFIN COLOMÉ
El indiscreto encanto de la danza
188 págs. 1.500 ptas.

BRIGITTE MASSIN
Franz Schubert
2 vols. 1482 págs. 14.500 ptas.

ALAIN PÂRIS
Diccionario de intérpretes
880 págs. 6.000 ptas.

DE VENTA EN LIBRERÍAS



Nombre y Apellidos.....

Calle o Plaza Núm

Población..... C.P.

Deseo recibir en mi domicilio contra reembolso y con un cargo de envío de 300 ptas (Madrid), 400 (España):

Fecha Firma

- | | | | |
|--|--|---|-------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Falla | <input type="checkbox"/> Schubert | <input type="checkbox"/> Schönberg | <input type="checkbox"/> Gould |
| <input type="checkbox"/> Beethoven | <input type="checkbox"/> Stockhausen | <input type="checkbox"/> Wagner | <input type="checkbox"/> Stravinsky |
| <input type="checkbox"/> Monteverdi | <input type="checkbox"/> Fischer-Dieskau | <input type="checkbox"/> Diccionario de intérpretes | |
| <input type="checkbox"/> El indiscreto encanto de la danza | | | |

Enviar a: TURNER LIBROS, c/ Zurbano 10 - 2º. 28010 Madrid
Tél. 308 33 36 Fax. 319 39 30

EMPEZAR CON BUEN PIE

La primera temporada del Teatro Villamarta de Jerez, inaugurado hace unos meses, muestra, por parte de sus regentes, buen criterio programador y olfato. Bien es verdad que casi todo gira en torno a lo lírico, pero ello no termina por privar de cierto equilibrio a una oferta que es hasta cierto punto modesta.

Como aldabonazo de apertura se ha previsto un Otoño Lírico Jerezano, que reúne cuatro espectáculos de ópera y zarzuela. Aquella aparece representada por *Los amantes de Teruel*, la obra de Bretón que coproducen otros catorce teatros de la red nacional y que habrá visto la luz previamente en Asturias. El monumental melodrama será servido por la Orquesta del Ampurdán-Rosellón y los Coros y Escolanía del Teatro bajo la dirección de Carlos Coll. La dirección escénica es de Francisco López, gerente de la entidad. El género popular español viene protagonizado por cuatro partituras muy conocidas y significativas: *La tabernera del puerto* de Sorozábal y *La rosa del azafrán* de Guerrero, que serán puestas en escena por el equipo del Teatro de Madrid/Madrid Género Lírico, que llevan la firma escénica de Gustavo Tambascio y musical de Pilar de la Vega; *La revoltosa* de Chapí y *El bateo* de Chueca correrán a cargo de la Ópera cómica de Madrid (dirección escénica

de Paco Matilla) en coproducción con el teatro jerezano, que pone sus conjuntos estables a disposición de Juan Luis Pérez, cuya batuta goza cada vez de mayor prestigio en Andalucía.

La llamada temporada lírica normal comienza en diciembre y presenta unos perfiles no exentos de interés. Mozart aparece en primer lugar con *Don Giovanni* (la producción de Glyndebourne que cerró el último curso del



Trevor Pinnock

Teatro de la Zarzuela), para la que se cuenta con la Orquesta de RTV Rumania y la batuta del citado Pérez, y *Las bodas de Figaro* con el foso encomendado a Jan Caeyers y la Orquesta de Granada y la escena a Emilio Sagi. Verdi es el otro gran nombre, con *Trovador*, que dirigen respectivamente Pere Noguera y Luis Remartínez (con la Orquesta de Málaga), y *Traviata*, en una coproducción del Villamarta y otros teatros con puesta en escena de López y para la que no están determinados aún el director musical y la orquesta. Al lado de esta oferta operística, un recital de Teresa Berganza y el grupo Zarabanda, una *Pasión según San Mateo* de Bach con Herreweghe y sus huestes, un concierto del magnífico Coro de Cámara Eric Ericson y otro de espirituales de The Bill Moss Singers.

Y junto a lo vocal, lo instrumental. La temporada de conciertos empieza en noviembre y ofrece algunas sugerentes actuaciones. Las más relevantes son las de The King's Consort (*Oratorio de Navidad* de Bach), Cuarteto Melos (Bartók, Mozart, Beethoven), English Concert con Pinnock (Bach, Marais, Haendel, Telemann), Orquesta Filarmónica Checa con Pesek (Dvorák, Gershwin, Bernstein), Maria João Pires y Vladimir Ashkenazi.

Arturo Reverter

GRANADA

PREDOMINIO DEL SIGLO XX

Una de las programaciones más interesantes que presentan las orquestas españolas para la temporada 1997-98 es, sin duda, la de la Orquesta Ciudad de Granada, que parece ir saliendo poco a poco de sus problemas. Bajo la dirección de Josep Pons, esta orquesta sigue su camino prestando una atención especial a la música del siglo XX, lo cual es muy de agradecer. Pons dirigirá programas de carácter popular como el que inicia la temporada, con obras de Haendel, Bach, Mozart, Beethoven, Falla, etc. otras escasamente escuchadas como el *Concierto para violín* de Barber (con Freya Kirbi como solista), la infrecuente pieza orquestal *Crisantemi* de Puccini, la *Kammermusik n.º 3* de Hindemith, la *Suite op. 14* de Bartók, *Nueva York en un poeta* de J.L. Vidal, un monográfico Weill, que incluye la suite de *Mabagomny*, una selección de canciones y también la suite de la celebri-

ma *Opera de tres peniques*, más *La vida breve* de Falla con María Bayo, Antonio Ordóñez, Mabel Perelstein, Baquerizo y Virginia Parramón en los papeles principales. Ros Marbà hace frente a un arriesgado programa con obras de Purcell, Aracil (Próspero), y Casablancas (Siete escenas de Hamlet) y otro con la *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartók más la *Gran Partita* de Mozart. Otros directores invitados son el finés Tuomas Ollila, que dejó un gran recuerdo en Madrid hace unas temporadas, con un programa aún por determinar, James Ross, con un programa Haydn y Mozart de carácter divulgativo; Salvador Más que dirigirá los cinco conciertos para piano de Beethoven con una solista de excepción: Elisabeth Leonskaia; Peter Rundel, que dirigirá *La canción de la tierra* de Mahler en el interesantísimo arreglo que sobre esta obra hizo Arnold Schoenberg; el húngaro britanizado Laszlo Heltay, con

El Mesías de Haendel, una obra que presentó hace ya muchos años en Madrid con el Coro y la Orquesta de la Radio Televisión Española; José Luis Novo con un programa de música barroca, al igual que Jean-Claude Malgoire; Jan Caeyers (versión de concierto de *Las bodas de Figaro*), Carl Davis, con la música de la película de Buster Keaton *El maquinista de la General*, uno de los clásicos del cine mudo, Alain Paris, que dirigirá bandas sonoras de Herrmann, Rózsa, Stein, Rota y Morricone; el iraní afincado en Austria Alexander Rahbari (Piazzolla, Ginastera, Villalobos); y Gay van Wass que tendrá a su cargo un programa especialmente importante, con *Festina Lente* de Arvo Pärt y *Eternal Memory*, concierto para violonchelo de John Tavener, que contará como solista con Jean Halsddorf.

SEVILLA

NUEVOS AIRES

La Real Orquesta Sinfónica de Sevilla estrena director: Klaus Weise, que sustituye de Vjekoslav Sutej. Weise iniciará su titularidad con un programa que incluye obras de Claudio Prieto (*Preludio a Don Manuel*), Manuel de Falla (*Homenajes*) y Beethoven (*Heroica*). Weise también tendrá a su cargo un programa especial de carácter popular, para el carnaval, que se inicia con la obertura *Leonora III* de Beethoven y después con obras de Johann Strauss, Smetana, Brahms, etc. Sin embargo será el antiguo titular quien inaugure el 11 de septiembre la temporada oficial de conciertos

con uno también de carácter popular que incluye obras de Chabrier (la inevitable *España*), Dvorák, Brahms, Falla, Johann Strauss, Turina, Granados, etc. Más tarde de nuevo Sutej dirigirá a la orquesta con un programa enteramente dedicado a Wagner —preludios y oberturas de sus óperas más conocidas más otra pieza inevitable: *La cabalgata de las walkirias*—. Christian Badea —un director que ha llamado la atención en sus actuaciones en nuestro país y que parece un valor en alza— dirigirá dos programas, uno con obras de Falla, Copland y Dvorák y otro la *Sinfonía Hoffner* de Mozart y la *Séptima* de Bruckner. Miguel Roa dirigirá un programa con obras de Giménez —el intermedio de *La torre del oro*—, Turina y Bizet. Cristóbal Halffter dirigirá obras de Falla, Beethoven —*Fantasia coral*, con Dimitri Bashkurov como solista— su *Tiento de primer tono* y *Batalla Imperial*. Matthew Best dirigirá la *Missa Solemnis* de Beethoven con los solistas Judith Howarth, Catherine Denley, Adrian Thompson y Gwynne Howell, más los Corydon Singers, Antoni Ros Marbà la obertura *Egmont* de Beethoven, el *Concierto para violín nº 1* de Bruch —solista Kantorow— y la *Segunda* de Brahms, Helmut Rilling *La Pasión según San Mateo*— con Quasthoff, Taylor, Korondi, Danz y Berg —y el excelente Ion Marin tendrá a su cargo dos programas— uno con el *Concierto para chelo* de Dvorák con Natalia Gutman y otro con el *Emperador* de Beethoven con un solista joven y muy prometedor: Daniel Ligorio. Entre las otras batutas invitadas hay que destacar las de Temes, Juan Luis Pérez y Howard Shore.



Valeri Gergiev dirigirá *Boris Godunov* en versión de concierto dentro del nuevo ciclo sinfónico de la Maestranza

RAFA MARTÍN

Nueva serie sinfónica

También la Maestranza será escenario de una serie de conciertos de Promúsica —que amplía a Sevilla y Mallorca su campo de actividades— bajo el título de *El Mundo Sinfónico* con la presencia de Szwed y la Orquesta de París —un mo-

noográfico Beethoven—, una versión de concierto del *Boris Godunov* de Musorgski con la Orquesta, Coro y Solistas de la Opera del Kirov dirigidos por Valeri Gergiev, Leonhardt con la Orchestra of the Age of Enlightenment —monográfico Mozart—, la Orquesta Nacional de Francia y Dutoit —Berlioz, Debussy y Stravinski—, y la Sinfónica de la RAI con Jeffrey Tate —*Novena* de Bruckner—. Además del apartado sinfónico, la Maestranza continuará con el ciclo de piano, que inició la pasada temporada, con tres nombres de excepción: Grigori Sokolov (noviembre), Ivo Pogorelich (enero) y Krystian Zimerman (febrero). Un mini ciclo de orquestas de cámara —Il Giardino Armonico, Kremerata Musica (con Gidon Kremer) y el Ensam-

ble Wien-Berlin—, completan una temporada de gran atractivo, que devuelve a Sevilla el protagonismo musical que nunca debió perder después de los grandes fastos de la Expo-92.

J.A.

MÁLAGA

SIGUE LA RENOVACIÓN

La Orquesta Sinfónica de Málaga inicia una nueva temporada con Odón Alonso como titular. En los últimos años esta orquesta se ha renovado notablemente, ha aumentado el interés de sus programas y también se ha elevado notablemente la calidad de las batutas invitadas. Se abre la temporada con un monográfico Beethoven, con Joaquín Achúcarro interpretando el *Concierto nº 4* para piano y orquesta, con Alonso en el podio. Uno de los programas más interesantes de la temporada es el que también dirigirá el maestro leonés y que incluye una obra maestra no muy escuchada: *La infancia de Cristo* de Berlioz. Otro de los programas de Alonso está dedicado al *Alexander Nevski* de Sergei Prokofiev y también montará *Un requiem alemán* de Brahms y un programa Mendelssohn, Bartók y Haendel. En los directores invitados hay que destacar a Sergiu Comissiona, que dirigirá la *Segunda Sinfonía* de Mahler, con Inma Egido y Linda Finnie. Repite con la orquesta Aldo Ceccato, con *La con-*

sagración de la primavera de Stravinski. José Ramón Encinar conducirá uno de los programas de mayor interés: *Paráfrasis* de Cassuto/Brahms, la *Sonata nº 1* de la *Opus 120* de Brahms/Berio (solista: Adolfo Garcés), más obras de Ravel y Stravinski: Urs Schneider —con Igor Oistrakh como solista en el *Concierto para violín* de Brahms—, Gómez Martínez —con un programa Mendelssohn, Chopin, Schumann—, Yuri Simonov —que programa la interesantísima *Sinfonía nº 15* de Shostakovich—, Tamás Vasary, —con un programa Albéniz—, el *Concierto para violonchelo y orquesta* de Dvorák con Gary Hoffman como solista y la *Quinta Sinfonía* de Prokofiev—, Michel Stern, el actual director titular de la Orquesta Sinfónica de Castilla-León, Max Bragado-Darman, y Philippe Entremont, actual titular a su vez de la Orquesta de Cámara de Viena, que hará el doblete como director y solista en el *Concierto para piano nº 23* de Mozart.

J.A.

INSTRUMENTOS MUY AFINADOS

Como es normal las temporadas de Ibercámara y Palau 100 ofrecen algunas cosas de un interés superlativo —desde el punto de vista del repertorio tradicional, al que siempre, por supuesto, hay que mirar— y otras que no lo poseen en tan alto grado. Fijémonos en primer lugar en aquella serie, que propone el seguimiento de unos cuantos instrumentistas y conjuntos de indudable relevancia. Hay que anotar la actuación de la fenomenal chelista rusa Natalia Gutman, que aborda ese monumento que es la integral de las *Suites* de Bach en dos conciertos. El acontecimiento será el 2 y 3 de marzo. En segundo término, y continuando con sesiones instrumentales, la intervención, tras 13 años de ausencia de Barcelona, de Alfred Brendel, con un programa que alterna Haydn y Mozart junto a Schumann, una excelente base para que el pianista pueda hacer una vez más gala de su arte austero, sobrio y profundo. Otra pianista de época, la sutil Maria João Pires, a la que cortejan la Orquesta Filarmónica de Montpellier y Friedemann Layer, se adentrará en el poético e inefable mundo del *Concierto n.º 9* de Mozart. Sin perder de vista el teclado, divisamos a nuestra Alicia de Larrocha, que, con el apoyo y colaboración del Cuarteto Keller, promete lo mejor a la hora de recrear el generoso *Quinteto de Brahms*. Este concierto, en el que iba a participar en principio el Cuarteto de Tokio, está previsto asimismo en Madrid tres días más tarde (4 de diciembre) dentro del ciclo de Grandes intérpretes de SCHERZO. Y otros tres pianistas: dos húngaros, el refinado Zoltan Kocsis, que combina a Schubert y a Ravel, y el menos afamado pero sólido Dezső Ránki, que programa Mompou entre Haydn, Schubert, Debussy y Bartók; y el joven Alexander Melnikov, un alumno de Richter, que combina Mozart, Prokofiev, Scriabin y Chopin. Un nuevo punto cimero está colocado en el recital que anuncia la violinista Anne-Sophie Mutter, que, acompañada por Lambert Orkis, se ventilará en una sola sesión las cinco primeras *Sonatas* de Beethoven. En el mundo de la mejor música de cámara se mueven también el fabuloso Cuarteto Alban Berg, que prepara, junto al viola Hariolf Schlichtig, el *Quinteto op. 111* de Brahms, y

el Trío Beaux Arts que, a pesar de haber perdido gran parte de su gran potencial de hace lustros, todavía mantiene un buen nivel. Beethoven, Ravel y Mendelssohn en sus atriles.

Hay, por supuesto, sustanciosas ofertas sinfónicas. A la cabeza de ellas la que lleva el nombre del siempre activo Georg Solti, que todavía podrá ejercer su magia a la hora de contar-nos la *Sinfonía Renana* de Schumann. Será la recia Orquesta Tonhalle de Zürich la que se ponga a sus órdenes. La formidable de la Radio de Baviera estará bajo el mando del eficaz, minucioso y enérgico Riccardo Muti. Mozart (39) y Schubert (9) serán los compositores a interpretar. Y Stravinski (*El ruiseñor*, *Pájaro de fuego*) habrá de ser el único y valioso argumento de los robustos Coro y Orquesta del Kirov gobernado por su titular, el vigoroso Valeri Gergiev.

Noventa aniversario

Hace 90 años que se fundó el Palau de la Música Catalana. Con tal motivo se ha preparado una programación en la habitual serie Palau 100 que posee un nivel ciertamente alto y que no ofrece, esa es la verdad, novedades dignas de mención. Todos los conciertos son de un notable conservadurismo. Pero tampoco vamos a pedir peras

estar lógicamente puesta en otras propuestas, fundamentalmente de carácter sinfónico, algunas de ellas anunciadas también en el ciclo madrileño de Ibermúsica: Filarmónica de Berlín/Abbado, en este caso con las *Sinfonías n.º 3* de Brahms y *n.º 9* de Schubert; Filarmónica de Viena/Mehta (como en la capital del reino, *Sinfonía n.º 1* de Mahler; Sinfónica de Indianápolis/Leppard, con un programa como el madrileño). Junto a estas formaciones se ubican la de Cadagués con Marriner (*Haffner* y *Requiem* de Mozart), la de Tenerife con Pérez con un programa curioso y didáctico: *Canciones y danzas de la muerte* de Musorgski/Shostakovich (Lloyd) y *El canto de los bosques* de Shostakovich (Orfeo Catalá). Los conjuntos de cámara son la Orquesta Liszt de Budapest a las órdenes de su concertino Janos Rolla, que interviene en un programa Mozart junto a Ranki, y la Bachakademie de Hamburgo con Rilling que, como en Madrid, explicarán la *Misa en si menor* de Bach. Por su parte Europa Galante con Biondi recreará algunos de los siempre gratos *Quintetos* de Boccherini.

Se ha procurado este año realizar una buena selección de voces. Ahí tenemos a Aragall y a Pons que deleitarán al respetable con dúos y arias de Verdi, Puccini, Giordano y Massenet. Cuentan con el apoyo de la Sinfónica de Baleares atendida por Galduf. Otra voz de la tierra, la de Carreras, seguirá sin embargo un programa de muy distinto signo en unión de la Orquesta de la Opera de Budapest dirigida por David Giménez: Chaikovski, Verdi, Falla. Y más voces, éstas ya no hispanas, si bien pertenecientes asimismo a artistas ya no en sus mejores años: Margaret Price, que canta lieder de Schubert, Mendelssohn y Brahms (Dewey al piano); Kathleen Battle, que servirá partituras de Haendel, Wolf, Liszt, Donizetti, Strauss (Vignoles en el teclado).

Completan la serie del nonagenario el Coro de Niños Cantores de Praga y dos estupendos instrumentistas: el pianista Andrés Schiff (como en Madrid, obras de Scarlatti, Haydn y Schumann) y el violinista Frank Peter Zimmermann, en una atractiva exhibición a solo: *Sonata BWV 1005* y *Partita BWV 1004* de Bach y *Caprichos* de Paganini.

Arturo Reverter



Claudio Abbado dirigirá la Filarmónica de Berlín

al olmo. Como programa realmente singular, aunque verse en torno a un autor muy tocado, podríamos destacar el previsto por el dúo de pianos Josep Colom/Carmen Deleito: *Variaciones sobre un tema de Schumann* (a cuatro manos), *Variaciones sobre un tema de Haydn* (2 pianos) y *Sonata en fa menor* (2 pianos). La pareja tiene ya grabadas, muy solventemente, estas obras. Qué duda cabe que la atención va a

PHILIPS CLASSICS PRESENTA

LOS MUSICOS DEL GLOBE

CON PHILIP PICKETT

LA MÚSICA DE SHAKESPEARE

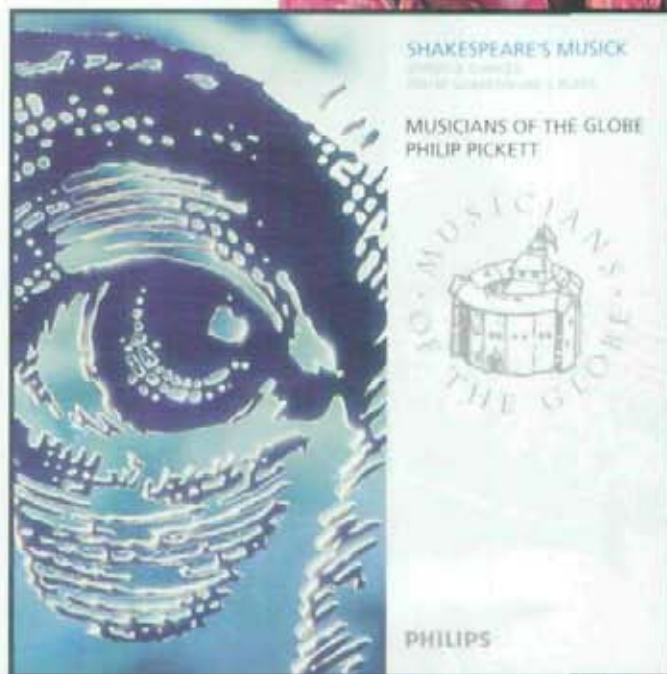
SHAKESPEARE'S MUSICK

Todas las canciones recuperadas de las obras de Shakespeare, música y danzas interpretadas para el público del Teatro del Globe durante aquella época.

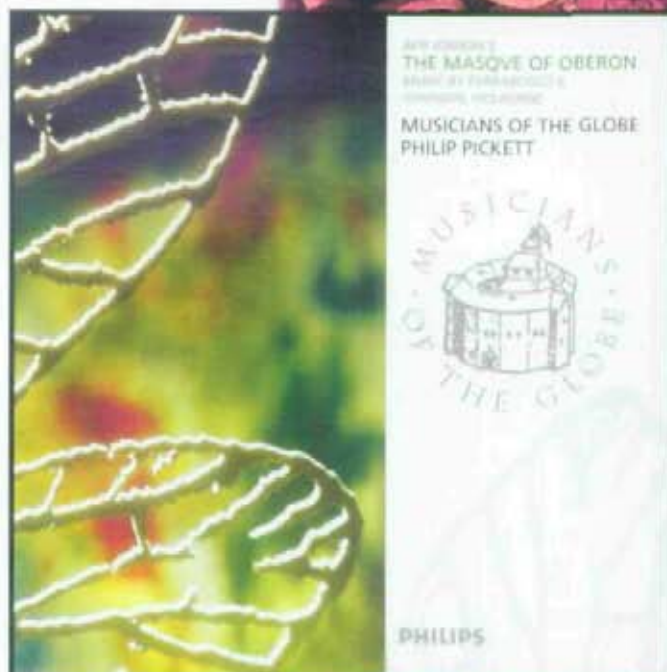


THE MASQVE OF OBERON

Reconstrucción de danzas y canciones concebidas para la obra de Ben Jonson. La primera grabación de música para varias voces e instrumentos, compuesta para esta obra estrenada en 1611.



CD 446 687-2



CD 446 217-2

<http://www.philclas.polygram.nl>

PHILIPS

BUENAS SENSACIONES

Si en duda la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña ha sabido amoldarse a los tiempos y ha venido abriendo paulatinamente su programación introduciendo nuevas propuestas y manejando con cierta soltura estilos y etapas. Para la temporada que empieza se proyectan cuatro estrenos absolutos, lo que en una serie de conciertos de corte tradicional no es tan común: *No-res* de Balada, *Preludi i danses del Penedès* de Soler y sendas *Sinfonías* de Guinjoan y de Israel David Martínez (alumno de Soler). Además se dan a conocer, en primeras audiciones por parte de la Orquesta: *Postludio* de Casablanca, *Concierto para clave, cuerdas y percusión* de Gerhard y *Concierto para violonchelo* de Cassadó. Entre las novedades foráneas señalemos la reveladora *Sinfonía n.º 7* de Henze, *Old Polish Suite* de Panufnik, *Concierto para violín n.º 2* de Penderecki (dos composiciones que dirigirá esta autor), *Fantasia romántica para violín y viola* de Arthur Benjamin y las *Variaciones para piano y orquesta* de Gershwin. Y si tornamos la mirada hacia atrás encontramos el poema sinfónico *Orpheus* de Liszt, *Rapsodia para clarinete* de Debussy o *Pacific 231* de Honegger.

Cierto es que no se divisa ni una línea conductora central —que no tiene por qué existir— y que la mayoría de los programas adolecen de una construcción desigual, con generales problemas de equilibrio; lo que no impide la inclusión en ellos, como hemos visto, de partituras nuevas o de interés. Entre las selecciones más singulares podemos señalar las del siempre sólido y malhumorado Franz Paul Decker, un artesano que siempre ha extraído lo mejor del conjunto; como la de su primer concierto: *Poema concertante para violín* de Montsalvatge, *Concierto para piano n.º 1* de Mendelssohn, *Sexteto* de Capriccio, *suite* de *La mujer sin sombra* y *Danza de Salomé* de Strauss. En su última aparición interpretará la *Sinfonía n.º 9* de Bruckner. El titular de la formación, el norteamericano Lawrence Foster, que no es un director exquisito ni un programador sublime, pero que es al menos un músico competente y con bastante sentido común, se reserva 12 de los 28 programas, lo que parece plausible. Uno de los más destacados

por su coherencia es el que agrupa la *Sinfonía n.º 1* de Bizet (no queda claro de si es la conocida en do mayor o la menos divulgada denominada *Roma* en la misma tonalidad), *Variaciones sinfónicas* de Franck, *Gymnopédies 1 y 3* de Satie y *Gloria* de Poulenc. El ciclo concluye, bajo la batuta del titular, con una rocosa sesión con páginas de Wagner y la *Sinfonietta* de Janáček.

Además de las batutas mencionadas, aparecen las de Inbal (con dos *Sinfonías* de Mahler, autor al que recrea con fortuna con su estilo algo exterior pero de notable eficacia: la n.º 3 y la n.º 5), Hirokami, Pons, Caetani (el hijo de Markevich), Comissiona y Colomer. No es mala selección para los tiempos que corren.



Eliahu Inbal dirigirá Mahler

RAFA MARTÍN

Para finalizar, y sin que nos quede ya espacio para hablar de los solistas, unas líneas sobre el llamado Festival Mozart (que se desarrolla en este mes de septiembre, antes de que se inicie el curso oficial de la Orquesta), que junta algunas de las obras más conocidas del compositor salzburgués, incluidos el *Requiem* y las tres últimas *Sinfonías* y tres de los mejores *Conciertos para piano*, a lo largo de cuatro sesiones gobernadas por Christopher Hogwood. Habrá que ver cómo se desenvuelve sin tener delante a su magnífica Academy of Ancient Music.

Arturo Reverter

GRAN NEGOCIO

El concierto de los tres tenores celebrado el pasado 13 de julio en Barcelona ha permitido conocer los pormenores de un monumental negocio cuya rotunda evidencia desacredita el hipotético mensaje divulgador alentado demagógicamente por sus inconfundibles protagonistas.

Por ejemplo, ya sabemos que los ademanos de Mathias Hoffmann, implacable productor del espectáculo, obedecen a un olfato comercial capaz de avasallar algunas normas éticas elementales: los patrocinadores del concierto se confiesan humillados, 1.500 espectadores fueron desposeídos de sus butacas a pesar de haber pagado 15.000 pesetas y el espectáculo del trío se padeció en unas condiciones técnicas inaceptables.

Es más, los aficionados —llamémoslos así— que llegaron a desembolsar 75.000 pesetas por las entradas VIP todavía no entienden por qué la prometida cena con los tres tenores se limitó a diez minutos de presencia testimonial. Naturalmente, Carreras, Domingo y Pavarotti se ausentaron porque tenían que ultimar con Hoffmann las circunstancias específicas del concierto: que si habían asistido 40.000 personas menos de las previstas, que si los honorarios debían ajustarse por debajo del millón de dólares...

Sí, el espectáculo de los tres tenores, más allá de las inevitables discusiones sociológicas, tiene su verdadera explicación en el interés de un mayúsculo negocio, hasta el extremo de que la gira mundial organizada por Mathias Hoffmann le ha deparado a José Carreras, Plácido Domingo y Luciano Pavarotti más de 3.000 millones de pesetas por cabeza.

El contrato que suscribieron en 1996 con el productor alemán establecía que cada uno de ellos iba a cobrar por los seis primeros conciertos 10 millones de dólares (1.450 millones), pero como el triunfal tour ha incorporado otras seis nuevas escalas —excluyendo el concierto benéfico de Módena— y se ha enriquecido con los derechos de imagen correspondientes, sucede que los honorarios del trío se disparan ahora por encima del doble.

3.000 millones de pesetas. No se trata de discutir que Carreras, Domingo y Pavarotti merezcan semejante cantidad —el espectáculo se organiza desde la iniciativa privada y por un productor que pone en juego su dinero—, ni tampoco de plantear un debate sobre las distintas connotaciones éticas, artísticas y musicales del espectáculo. Pero sí debe quedar claro que el mensaje divulgativo al que recurren para justificar los conciertos multitudinarios tiene que matizarse con la envergadura de estas elocuentes tarifas y las que acumulan después de haber vendido más de 20 millones de discos.

La sensación que ha deparado el espectáculo de Barcelona es que los tres tenores han venido a *llevarse*lo. ¿No es cierto que los espectadores han dejado en la caja del Camp Nou cerca de 1.000 millones de pesetas?

Rubén Amón

TENERIFE

UNA LÍNEA COHERENTE

La Orquesta Sinfónica de Tenerife afronta la temporada 1997-98 con varias novedades en su programación. En primer lugar se reduce el número de conciertos de abono de 20 a 18, mientras que la cantidad de obras que se interpretan por primera vez se limita a 18, un tercio del total. Entre éstas figuran dos estrenos mundiales, uno compuesto por Javier Darías, que servirá como clausura, y el otro por Guimerá.

El titular de la formación tinerfeña, Víctor Pablo Pérez, aprovechará sus siete programas para revisar obras que le son particularmente queridas, o bien supusieron grandes logros en sus primeras interpretaciones, como es el caso de la *Séptima Sinfonía* de Bruckner, la *Segunda* de Sibelius, la *Cuarta* de Mahler, esta vez con Olatz Saitua-Iribar como solista en lugar de Edith Mathis, y la *Quinta Sinfonía* de Shostakovich. De esta forma, mantiene la línea de asentamiento del repertorio iniciada el pasado ejercicio con la reducción de partituras nuevas. La pieza más ambiciosa que afrontará este año será la *Sinfonía Lírica* de Zemlinsky, con María Orán y Kevin McMillan, mientras *El retablo de Maese Pedro*, de Falla, supondrá, con toda probabilidad, otro de los momentos álgidos.

Antoni Ros Marbà se convertirá en el maestro invitado que más participará, ya que tendrá a su cargo cuatro

programas divididos en dos bloques. De esta forma, la orquesta evitará la dispersión de directores que no han aportado nada nuevo estos últimos años. En su primera visita, a celebrar en marzo, conducirá el *Triple Concierto* de Beethoven y la *Primera Sinfonía* de Schumann por una parte, y piezas de Bonin, García Abril y la *Tercera Sinfonía* de Brahms por la otra. En mayo volverá para interpretar *La hija del Marxant*, de Toldrá, el *Concierto n.º 1 para violín* de Prokofiev, con Vadim Repin, y la *Tercera* de Beethoven, y un programa dedicado a Mozart con la *Sinfonía n.º 39* y la *Gran Misa en do menor*. Otros nombres destacados son Raymond Leppard, quien interpretará la *Obertura Egmont*, la *Sinfonía n.º 101* de Haydn y el *Cuarto Concierto para piano* de Beethoven acompañado por Bernard D'Ascoli; Krzysztof Penderecki, quien hará lo propio con la *Séptima* de Beethoven y su propio *Concierto para violín* y Jean-Jacques Kantorow en un monográfico Schubert que incluirá el *Rondó para violín y cuerdas*, la *Polonesa D. 580*, el *Konzerstück D. 345* y la *Sinfonía n.º 6*.

El capítulo de solistas con renombre vendrá encabezado por Grigori Sokolov, con el *Primero* de Brahms, Anto-



Víctor Pablo Pérez

RAFA MARTÍN

nio Meneses, con *Don Quijote* de Strauss, ambos junto a Víctor Pablo, y Christophe Coin, con el *Concierto para chelo* de C.P.E. Bach junto a Giovanni Antonini.

Carlos Vilchez Negrín

LAS PALMAS

PASOS HACIA ADELANTE

La Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, de la mano de su titular Adrian Leaper y de un nuevo gerente, afronta la temporada con el objetivo de revalidar la buena marcha reflejada durante los últimos años. La programación hasta diciembre, la única facilitada «a falta de confirmar varios programas de la segunda parte», incluye un total de ocho programas y el primero de los conciertos escolares.

Leaper dirigirá cuatro programas, entre los que se cuenta el inaugural que tendrá lugar el día 19 de septiembre con *Don Juan* de Strauss, las *Variaciones Rococó* de Chaikovski con Torleif Thedeen, *Le tombeau de Couperin* de Ravel, y *La mer* de Debussy. El día 25 del mismo mes afrontará la *Sinfonía n.º 29* de Mozart, la *Segunda Sinfonía* de Rodó y el *Concierto para arpa* de Ginastera con Catrin Mair Williams en el instrumento solista. A finales de octubre volverá para interpretar las *Danzas fantásticas* de Turina, la *Se-*



Adrian Leaper con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

renata para trompa y tenor de Britten, con Michael Thompson y Adrian Thompson como solistas, el poema sinfónico *La jungla* de Obradors, y la *Segunda Suite de Daphnis et Chloé*. El director británico finalizará su participación con el *Segundo Concierto para piano* de Rachmaninov, con Luganski, y la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz.

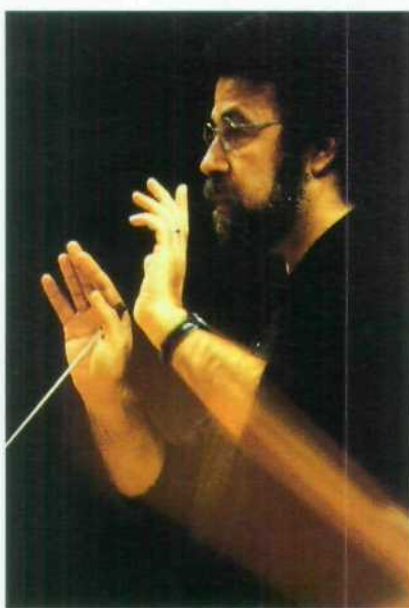
Entre los directores invitados figura Georg Hurst quien, junto a E. Kovacic, interpretará el *Concierto para violín* de Beethoven, además de las *Variaciones sobre un tema de Haydn*, de Brahms, y las *Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Weber*, de Hindemith. Victor Yampolski, hará lo propio con un programa dedicado a Gluck, Bottesini y Haydn, mientras que Robert Houlihan conducirá la *Obertura de «Russian y Ludmila»* de Glinka, la *Cuarta* de Beethoven y el *Concierto para violín n.º 1* de Prokofiev junto a Boris Belkin. El abono también incluye a una orquesta invitada, la Orquesta de Cámara de Sofia, que ejecutará, dirigida por Ame Johansson, un programa nórdico protagonizado por Grieg, Stenhammar, Sibelius, Lindberg y Larsson acompañada del Coro de la Iglesia de Sofia, la Coral Schola Cantorum de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y la soprano Charlotta Nilsson.

C.V.N.

UNA AMBICIOSA TEMPORADA EN LA CORUÑA

El Palacio de Congresos-Auditorio de La Coruña presenta para la Temporada 97-98 un ambicioso programa con 26 conciertos centrado, como viene siendo habitual en los últimos años, en dos ejes fundamentales: el ciclo de abono de la Orquesta Sinfónica de Galicia, y el ciclo Grandes conciertos de palacio.

En el primero, que incluye 18 conciertos, destaca la presencia de Gilbert Varga como principal director invitado; será los días 26 de marzo, y 2, 18 y 23 de abril, con los solistas Vadim Repin (violín), Christian Lindberg (trombón) y Josep Colom (piano). En los cuatro programas figuran páginas de diversos autores como Sibelius, Schoenberg, Nielsen, Franck o Kodály. Estarán también al frente de la OSG directores de la talla de Osmo Vänskä (Mozart y Bartók), Gianandrea Noseda, y Krzysztof Penderecki; este último dirigirá su propio *Concierto n.º 2 para violín y orquesta* con Alysia Park al violín, y la *Séptima Sinfonía* de Beethoven. La temporada se inicia el día 16 de octubre, en una velada con obras de Husa, Mahler, Ravel y Sibelius, en la que intervendrá la soprano Diana Montague y la OSG con su titular Víctor Pablo en el podio. Entre las distintas actuaciones de Víctor a lo largo del ciclo, resultan especialmente significativas cuatro: el 11 de diciembre (*Concierto para chelo y Octava Sinfonía* de Dvorák), con el extraordinario chelista David Geringas;



Giuseppe Sinopoli

RAFA MARTÍN

el 5 de marzo (una obra encargo de la orquesta, de Vara y *La canción de la tierra* de Mahler) con la contralto Jard van Nes y el tenor James Wagner; el 12 de marzo (*Tercero para piano* de Rachmaninov y *Sinfonía n.º 12* de Shostakovich) con Horacio Gutiérrez; y como fin de ciclo, el 2 de mayo se ofrecerá con el Orfeón Donostiarra y dos solistas a determinar, el *Requiem alemán* de Brahms.

En cuanto a los Grandes conciertos de palacio, todos de indudable calidad

e interés, podemos señalar también tres citas de singular relevancia: el 21 de noviembre visitará La Coruña una de las legendarias orquestas europeas, la Staatskapelle de Dresde, que bajo la batuta de Giuseppe Sinopoli ofrecerá un programa íntegramente dedicado a Richard Strauss; el 16 de diciembre, The Academy of Ancient Music con Christopher Hogwood interpreta el *Oratorio de Navidad* de Bach, y el 25 de mayo, como concierto de clausura de toda la temporada, actuará la Orquesta de los Campos Elíseos con la mezzosoprano Brigitte Balesy (Berlioz y Schumann).

En el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela y en el Centro Cultural de Caixavigo de Vigo todavía no se ha hecho pública la programación de la temporada 97-98 a la hora de elaborar esta crónica; lo que sí podemos adelantar es la fecha del concierto con el que la recién creada «Asociación Galega da Lírica, Teresa Berganza» iniciará sus actividades musicales; será el día 24 de septiembre en el Teatro Principal de Santiago de Compostela y actuará la soprano Teresa Novoa (una de las triunfadoras en el último Festival Mozart de Madrid) acompañada al piano por Francisco de Borja Mariño con un programa que incluirá diversos fragmentos de ópera y zarzuela.

Daniel Álvarez Vázquez

CONTINUIDAD EN LA FILHARMONÍA

Nueva temporada de una de las más recientemente fundada de las orquestas españolas, la Real Filharmonía de Galicia, que tiene su sede en el Auditorio de Santiago de Compostela. Sigue como director principal su fundador, el alemán Helmut Rilling, y como principal director invitado el santiagués Maximino Zumalave.

En la programación de la temporada 1997-98, predominio del barroco, del clasicismo y el romanticismo, con alguna incursión a la música de nuestro siglo. Rilling dirige cuatro programas, el primero e inaugural con obras de Mendelssohn (*Obertura de Las Hébridias*, *Sinfonía Italiana* y el *Concierto para flauta y orquesta* de Mozart, con Laurent Blaiteau como solista, después con *Las estaciones* de Haydn y los Gächinger Kantorei de Stuttgart, un pro-

grama Schubert y Mozart, y finalmente otro Bach —*Concierto de Brandemburgo n.º 3*—, Mozart y Schumann —*Cuarta Sinfonía*. Zumalave tendrá a cargo nueve conciertos, entre ellos uno con el grupo Milladoiro, de programa sin determinar todavía, y el del final de la temporada, con la *Novena Sinfonía* de Beethoven, con los solistas Christiane Oelze, María José Suárez, Steve Davislim y Jaco Huipjen, acompañados por el Cor de Cambra Palau de la Música Catalana. En los programas del director gallego, predominio del clasicismo —Haydn, Mozart—, de Beethoven, pero también música del siglo XX —Richard Strauss— *Metamorfosis* —Ginastera— *Variaciones concertantes*—, Ravel, Fauré y Andrés Gaos —*Impresión nocturna*. Entre los solistas que acompañará hay que destacar a Rosa Torres Pardo

—*Concierto n.º 3* de Beethoven—, y Frank Peter Zimmermann —*Concierto de violín n.º 4* de Mozart. Ros Marbà volverá con la orquesta con obras de Toldrá, Mendelssohn y Beethoven. Encinar hará el único programa decididamente moderno: Bach/Webern —*Fuga ricercata*— y Stravinski, *Pulcinella*. Otros directores invitados: Edmond Colomer con Achúcarro en el *Concierto n.º 4* de Beethoven, Maximiano Valdés, García Navarro, Jean-Claude Gérard —director y solista en el *Concierto para flauta y orquesta en sol* de Mozart—, Jeffrey Kahane y Kazimierz Kord. Una temporada, pues, bien equilibrada, con músicas que sin duda servirán a la orquesta para consolidar su formación, en especial en la sección de cuerdas.

J.A.

PALACIO DE CONGRESOS-AUDITORIO LA CORUÑA



TEMPORADA 97-98 • CICLO DE OTOÑO 1997 Orquesta Sinfónica de Galicia • Grandes Conciertos de Palacio

1

Diana Montague
Soprano
Víctor Pablo
Director

OCTUBRE 97
Jueves 16
APERTURA CURSO
ACADEMICO

Husa Celebración ***
Mahler Sinfonía Nº 10*
Ravel Schéhérezade*
Sibelius Sinfonía nº 3*

4

Osmo Vänskä
Director

NOVIEMBRE 97
Jueves 20
Patrocinada:



Ayuntamiento
Participación de
La Coruña

Mozart
Sinfonía nº 39
Bartok
Concierto para orquesta

7

David Geringas
Violonchelo
Víctor Pablo
Director

DICIEMBRE 97
Jueves 11
Patrocinada:



ALIAS HERMANOS

Dvorak
Concierto para violonchelo
y orquesta
Dvorak
Sinfonía nº 8

2

Laura Alonso *Soprano*
Mª José Suárez *Contralto*
Agustín Prunell *Tenor*
Felipe Bou *Bajo*
Víctor Pablo *Director*
Orfeón Terra a Nosa

OCTUBRE 97
Miérc. 29

Mozart
Sinfonía nº 36 "Linz"
Mozart
Requiem*

5

GRANDES CONCIERTOS DE PALACIO
Staatskapelle Dresden
Giuseppe Sinopoli
Director

NOVIEMBRE 97
Viernes 21

R. Strauss
Aus Italien
R. Strauss
Fantasia
R. Strauss
Also sprach Zarathustra

8

GRANDES CONCIERTOS DE PALACIO
**The Academy of
Ancient Music**
Christopher Hogwood
Director

DICIEMBRE 97
Martes 16

Bach
Oratorio de Navidad

3

GRANDES CONCIERTOS DE PALACIO
Edith Wiens *Soprano*
Andreas Schmidt *Baritono*
Rudolf Jansen *Piano*

NOVIEMBRE 97
Lunes 3

Schubert
Canciones
Mendelssohn
Cinco duetos
Brahms
Seis duetos

6

Leon Fleisher
Piano
Víctor Pablo
Director

DICIEMBRE 97
Jueves 4
Patrocinada:



FADESA

Mozart
La Clemenza de Tito (*obert.*)
Concierto nº 12 para piano
Ravel
Concierto mano izquierda
La Valse*

9

Edmon Colomer
Director

DICIEMBRE 97
Lunes 29

Familia Strauss
Valses y polkas

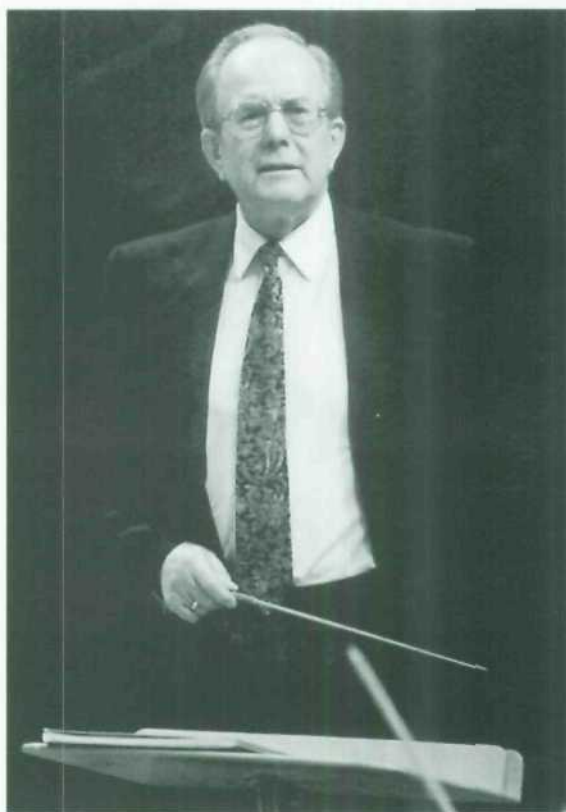
Consorcio para la Promoción de la Música • Glorieta de América s/n • 15004 La Coruña • Tel: 981-25 20 21 • Fax: 981-27 74 99 • e-Mail: osg@lccg.servicom.es

SENTIDO COMÚN

Se asienta el ciclo de Promúsica y propone una interesante segunda temporada, hecha más con sentido común que con afán de escaparate, dosificando con buen criterio lo garantizado y lo prometedor, y de la que destaca la presencia de las huestes del Teatro Mariinski de San Petersburgo, con el magnífico Valeri Gergiev a la cabeza, para ofrecernos un *Boris Godunov* que puede resultar antológico. Las mismas poderosas fuerzas rusas estarán al mando de uno de los organizadores del ciclo, Xavier Güell, que se las verá nada menos que con la *Segunda* de Mahler. Precioso programa el que propondrá Esa-Pekka Salonen con la Philharmonia: Ligeti *-Lontano y Apariciones*, Bartók *-Concierto n.º 3*, con Paul Crossley- y Scriabin *-Poema del éxtasis*. Igualmente hermoso el de Rozhdestvenski con la Filarmónica de Londres *-Variaciones Haydn* de Brahms, *Concierto para violonchelo* de Elgar, con la prometidora Natalie Clein, y una *Quinta* de Sibelius que ha de mostrar lo mucho que sabe el finés del genial ruso. Sawallisch *-solidez y musicalidad garantizadas-* encara un bastante original programa Beethoven *-Leonora I, Las criaturas de Prometeo y Octava-* con una Orquesta de París que espera tiempos mejores tras el fin anunciado de la nada boyante etapa Bichkov y el rumor que coloca a von Dohnányi a su cabeza. La Nacional Francesa con su titular, el brillante Charles Dutoit, negociará un bello programa Debussy *-Pequeña Suite-*, Stravinski *-Sinfonía en tres movimientos-* y

Berlioz *-Fantástica*. La Orquesta del Siglo de las Luces será dirigida por el sobrio Brüggén y ofrecerá la *Obertura y música de ballet de -Idomeneo-*, el *Concertone K. 190* y la *Sinfonía «Praga»* mozartianos. Entre lo que está por ver no carecen de interés las propuestas. La Yomiuri de Tokio, puede ser una sorpresa, pues su director, Tadaaki Otaka, es un músico muy serio y la solista Kyoko Tazekawa una violinista de primera; su programa: Takemitsu, Bruch y *Una vida de héroe* straussiana que será tremenda piedra de toque para los nipones. La Orquesta de la Beethovenhalle de Bonn viene con su titular, Marc Soustrot, que ha sucedido en el puesto al inquieto Dennis Russell-Davies. En programa, la obertura *Manfred* de Schumann, las

Cuatro últimas canciones straussianas *-con la estupenda Charlotte Margiono-* y la *Quinta* de Beethoven. Cierra el ciclo la Orquesta Sinfónica Nacional de la RAI, resultado de la fusión de las orquestas radiofónicas de Milán, Turín y Nápoles. No se presenta con su titular, Eliahu Inbal, sino con el proyectado Jef-



Wolfgang Sawallisch

RAFA MARTÍN

frey Tate y un programa muy interesante: el *Concierto para orquesta* de Petrassi y una *Novena* de Bruckner que dará la medida de lo certero o no de las impresiones que hablan de la buena calidad de la formación italiana.

Luis Suñén

REQUIEM DE FIN DE TEMPORADA

Madrid. Auditorio Nacional. 3-VII-1997. Verdi: *Misa de Requiem*. Inés Salazar, Marta Senn, Achile Machado, Julian Konstantinov. Coro de Valencia. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: García Navarro.

La *Misa de Requiem* de Giuseppe Verdi es una obra siempre bien recibida. La última vez que ha tenido ocasión de escucharse en Madrid ha sido en el concierto de clausura del ciclo de música organizado por la Comunidad en el Auditorio Nacional con el significativo título de *Preudio al Real*, y en el que se reunían la agrupación que ocupará finalmente el foso de dicho coliseo, la Sinfónica de Madrid, y el nuevo director artístico del mismo, García Navarro, en la última aparición conjunta de ambos antes de la emblemática fecha del 11-X. El maestro valenciano posee un buen concepto de la obra, a medio camino entre la reflexión

espiritual y el escenario operístico, y manifestó sus buenas dotes de concertación y de dominio de las masas, aunque la versión adoleció de un exceso cuantitativo en los momentos más dramáticos, posiblemente por escasez de ensayos en la propia sala de conciertos. Esta misma falta de alguna prueba más en una obra de tal envergadura se tradujo también en ciertos desajustes entre los cantantes y una orquesta por lo general bien dispuesta, que lució una evidente calidad sonora. El Coro de Valencia se mostró, por lo general, más compacto que maleable, si bien con excelentes momentos como el comienzo de la obra en pianísimo o el

acompañamiento a la soprano en el *Libera me*.

El cuarteto solista, junto al sólido oficio de la mezzo colombiana Marta Senn y la insuficiencia del bajo búlgaro Julian Konstantinov, nos permitió descubrir dos voces de especial interés: el tenor venezolano Achile Machado, de bellissimo timbre que hizo evocar los gloriosos nombres del pasado, y la soprano de igual nacionalidad Inés Salazar (que acudió a salvar la obra *in extremis* tras la cancelación de Gabriela Benackova), un instrumento de redonda línea y grandes posibilidades verdianas que hace esperar mucho de su Amelia de *Un ballo in maschera* en la temporada del Real.

Rafel Banús Irueta

MIRANDO A RUSIA

Veinte sesiones componen la programación del VI Ciclo Liceo de Cámara, que se desarrollará entre el mes de octubre del presente año y finales de mayo de 1998. Esta edición presta especial atención a la música rusa, con fuerte protagonismo para Dímítri Shostakovich, de quien se ofrece el integral de su música de cámara. El Cuarteto Shostakovich, con Nikolai Luganski al piano, ofrecerá las *2 Piezas para Cuarteto (Elegía y Polka)* y el *Quinteto con piano*, más el *Cuarteto nº 2* de Chaikovski. Los geniales *Cuartetos* tienen un intérprete de lujo en el Cuarteto Borodin, colaborando en el penúltimo de los cinco conciertos los solistas de los Virtuosi de Moscú para las *Dos piezas para Octeto Op. 11*. El Trío Rubinstein se hace cargo de las dos obras para esta formación, más el *Op. 50* de Chaikovski, y las

Sonatas con acompañamiento pianístico serán ofrecidas por Maurizio Nadeo (violonchelo), Ernesto Braucher (viola), Fabio Biondi (violín) y Sergio Ciomei (piano). Siguiendo con los rusos, los *Cuartetos* de Alfred Schnittke se dividen entre el Arditti (*nºs 1, 2 y 4*) y el reformado –en su primer atril– Cuarteto Tokio (*nº 3*, junto al *Tercero* de Chaikovski y el *Segundo* de Mendelssohn). A la distinguida representación cuartetística se unen el ya habitual Lindsay (*Op. 132* de Beethoven y *Escenas de Niños* y el bellísimo *Quinteto con piano Op. 44* de Schumann, junto al pianista Bernard D'Ascoli), el Amati, con la colaboración de Sebastian Hamann, viola, y August Rivinius, violonchelo (Brahms, *Sextetos* y *Quinteto Op. 88*), el extraordinario Alban Berg, también con la colaboración de otro viola, Hariolf Schlichtig (*Op. 76, nº 6* de Haydn y *nº 2* de Bartók, *Quinteto Op. 111* de Brahms), el Melos, también habitual del ciclo (*Op. 76, nº 1* de Haydn, *Op. 131* de Beethoven y *Op. 32* de Hindemith), y el Keller, que cuenta con el excelente Zoltan Kocsis para el *Quinteto con piano Op. 81* de Dvorák, y completa su programa con un plato fuerte beethoveniano: *Op. 135* y *Gran fuga*. Aunque de Brahms repetimos los *Quintetos* (escuchados por el Sine Nómine con Enrique de Santiago en el último Festival Mozart), no ocurre otro



Dímítri Shostakovich

WEISS

tanto con el *Trío Op. 114*, a cargo por Claret, Lluna y Jan Gruithyuzen (con las *8 piezas Op. 83* de Bruch). Y si el presente año hemos tenido dos jóvenes virtuosos –uno sensiblemente más maduro que el otro– del violín como Zimerman y Garrett, el próximo nos aguarda otro: Joshua Bell, que acompañado por Paul Coker ofrecerá las *Sonatas* de Franck y Copland, más la *nº 4* de J.S. Bach, *3 Preludios* de Gershwin en arreglo de Jascha Heifetz y la *Fantasia sobre dos motivos de «Carmen»* de Sarasate. La más que prometedora Natalia Gutman afronta toda una piedra de toque con sus dos conciertos dedicados al integral de las *Suites para chelo* de J.S. Bach. Y la obra del Cantor nos sirva para apuntar el que puede ser único pero a la programación –aunque, claro, no se puede tener todo–: la limitada presencia de la música antigua y barroca. Eso sí, además de las *Suites* de Bach, a este período se dedica el concierto inaugural, con dos intérpretes de lujo: Jordi Savall y Ton Koopman. El repertorio (Marais, Sainte-Colombe, Dughly, Forqueray, Abel y J.S. Bach) no puede ser más atractivo, dada la maestría demostrada por ambos intérpretes en el mismo. Alto interés, por tanto, y seguro que buena acogida por los ya fieles de este interesante ciclo.

Rafael Ortega Basagoiti

ANIVERSARIO CON ESTRENO

Madrid. Auditorio Nacional. 23-V-97. X Aniversario de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Director: Miguel Groba. Obras de Boccherini, Schubert y Cruz de Castro.

No de otro modo debe calificarse el que lo haya hecho –además de recordando su primer concierto con *La música nocturna* de Boccherini, y el año Schubert con la *Quinta* del austriaco– con el estreno absoluto de *Progresiones para orquesta*, fruto del encargo hecho por la Comunidad al madrileño Carlos Cruz de Castro. Previsto el estreno para ofrecerlo dentro del ciclo comunitario subtítulo *Preludio al Real*, como así ha sucedido, ya la intención, la acertada intención, bastaba. Pero es que, además, el gran trabajo de Cruz de Castro vino a redondear brillantísimamente aquella voluntad conmemoradora.

Página de unos veinte minutos de duración, absolutamente obediencia en su desarrollo al título que lleva, se trata de un *crescendo* progresivo –con la fórmula misma, *mutatis mutandis*, del *Bolero* raveliano, que no sólo va aumentando dinámicas, sino también densidad–, se trata, decía, de un *crescendo* progresivo, iniciado por el contrabajo a solo, a cuyo voluntariamente desfigurado diseño melódico se van incorporando sucesivamente celos, violas, segundos violines, primeros violines, madera, metal y percusión, para desembocar en un intenso y voluptuoso *oleaje* sonoro que reclama hasta el límite las posibilidades de una orquesta del tipo de la comunitaria madrileña. Que, por cierto, respondió a la exigencia de forma magnífica.

Por supuesto que los múltiples acontecimientos armónicos, paramelódicos, tímbricos o rítmicos que ocurren en las seis secciones que se suceden en esa escalada sonora, enriquecen internamente el discurso de modo decisivo. Pero en absoluto privan a la espléndida nueva página de su fuerte sentido de *continuum* unitario.

Leopoldo Hontañón

IBERMÚSICA: POR TODO LO ALTO

Las circunstancias han obligado a Ibermúsica a ir variando paulatinamente sus planteamientos y a introducir recitales y traer más conjuntos de cámara. En todo caso el interés no decae; al menos si consideramos estas manifestaciones desde el plano no fundamentalmente didáctico y no lucrativo desde el que habría que observar las actividades dependientes de la administración. Dando esto por sabido hay que decir que esta temporada es más abierta y atractiva.

Sinfonismo de altura

Abren el fuego la Filarmónica de Berlín y Claudio Abbado con dos (abono A y B) de esos conciertos de repertorio que quitan el hipo. En uno la *Sinfonía n.º 2* de Mahler, con el Orfeón Donostiarra en una nueva presencia madrileña y dos solistas muy estimables, la ya famosa Charlotte Margiono y la menos conocida Anne Larsson. En otro el *Concierto para piano* de Schumann con Perahía y la *Sinfonía n.º 6* de Beethoven (que ya hiciera el director italiano en Madrid en una visita con la Filarmónica de Viena). La citada Filarmónica vienesa viaja dos veces a Madrid en el espacio de cuatro meses. La primera para actuar a las órdenes de Maazel, con un programa atractivo en el que aparecen la *Sinfonía n.º 25* de Mozart, la *Rapsodia española* y el *Boleto* de Ravel y la *Música para flauta y orquesta* (Wolfgang Schulz) del propio director, que es quizá lo único que podría sobrar. La segunda en compañía de otro habitual como Mehta, que no hace tampoco nada esencialmente nuevo; pero es muy defendible: *6 Piezas* de Webern, *Concierto para oboe* de Mozart (Martin Gabriel) y *Sinfonía n.º 1* de Mahler. El maestro indio realiza, como ya saben los madrileños, una espectacular recreación de esta última página.

En cuatro ocasiones va a ocupar en marzo el escenario del Auditorio Nacional la Sinfónica de Londres. Dos de ellas con Pierre Boulez, lo que es novedad entre nosotros: al músico francés le habíamos visto aquí sólo dirigiendo su obra. Anuncia dos programas realmente apetitosos, y hasta cargados de novedades: dos obras aquí desconocidas de un autor que Boulez

suele cultivar, el norteamericano Elliott Carter, *Una Sinfonía para tres orquestas* y *Tres ocasiones para orquesta*, que vienen acompañadas en un caso por *4 Piezas* de Bartók, *Concierto para piano* de Schönberg (Ax) y *El mar* de Debussy y en otro por *Valses nobles y sentimentales* de Ravel, *Concierto para violín* de Stravinski (Vengerov) y *Suite escita* de Prokofiev. ¡Muy bien! En sus obras dos apariciones, muy pocos días después, la formación actúa con Chailly, con unas combinaciones que tampoco están nada mal: el poema sinfónico *Totenfeier* de Mahler (muy oportuna inclusión: es el primer movimiento original de la *Sinfonía n.º 2* del autor) y Acto III de *El ocaso de los dioses* de Wagner (no se indican todavía solistas), por un lado, y la maciza *Sinfonía n.º 8* de Bruckner por otro.

La Filarmónica de San Petersburgo cierra con un solo concierto la serie. Aparece dirigida por una batuta insólita, la de Solti, que recrea obras muy rusas y muy queridas para él: las *Sinfonías n.º 1* de Shostakovich y *n.º 5* de Chaikovski. Aunque, en medio de todo este fragor de orquestas, quizá sea lo más destacado —con los programas de Boulez— la participación de la Orquesta del Concertgebouw para ofrecer, junto a Hamoncourt, la integral de las *Sinfonías* de Schubert, con selecciones de arias y duetos (Margiono/Holl). Ocasión espléndida para calibrar sobre el

en los últimos tiempos, que anuncian dos conciertos y algunas novedades norteamericanas: *Concierto para clarinete* de Copland (Sabine Meyer), *Fantasia sobre un himno de Morgan* de Canning y *Ensayo n.º 1* de Barber; o como la representada por la Sinfónica de Detroit y Järvi (una sola actuación), que brindan, al lado de obras de Mozart y Schumann, otra pieza del nuevo mundo: *Sinfonía Afroamericana* de Grant Still. No puede dejarse caer en saco roto tampoco a la Sinfónica de la Radio de Hamburgo con Blomstedt, que junto a Bruckner (*n.º 7*) y Sibelius (*n.º 2*), da ocasión de escuchar dos estupendos *Conciertos*: el de violín de Berg (Greutter) y el de viola de Schnittke (Kashkashian). Ni olvidarse de la Sinfónica de Viena, aunque la dirija el poco estimulante Fedoseiev (*Concierto n.º 2* de Rachmaninov con Buchbinder, *Sinfonía n.º 1* de Brahms). Ni, en fin, de la Joven Orquesta Nacional, que se presenta sorprendentemente con el gran Giuliani. Lástima que toquen dos obras incluidas en el mismo ciclo: *Sinfonía n.º 4* de Schubert y la mencionada *n.º 1* de Brahms.

Estuche pequeño

Hay muy interesantes propuestas en el ámbito de los conjuntos más reducidos. En primer lugar lo que puede ser una atractiva *Novena* beethoveniana con Brügggen dirigiendo la Orquesta y el Coro Gulbenkian. Luego un concierto de seguro entretenido con Marriner y la Orquesta de Cadaqués, con obras de Rossini, Mozart, de Pablo (*Rostro*) y Mendelssohn. El barroco estará bien atendido por la Bachakademie de Stuttgart con Rilling (*Misa en si menor*), los Virtuosi Saxonae con Güttler y en particular la Orquesta Tafelmusik —instrumentos de época— con Jeanne Lamon (Boccherini, Haydn y Mozart). Menos interés reviste la participación de los London Mozart Players con Bamert.

En el ámbito solista se han programado recitales de dos violinistas, Chang y Sviptakov, y dos pianistas, Schiff y Lupu.

Arturo Reverter



Carlo María Giulini dirigirá la JONDE

SCHAFFLER

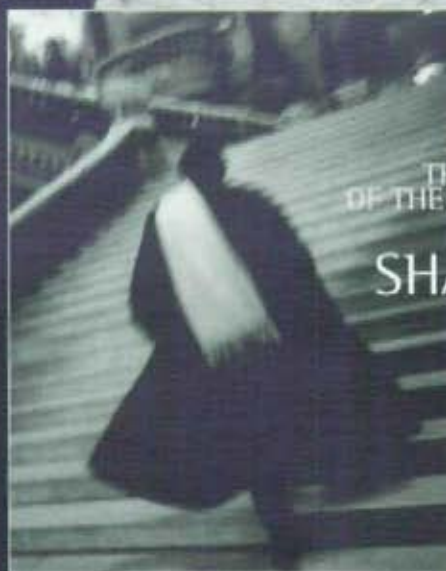
terreno —fuera ya del disco— estas versiones, muy discutibles para algunos.

Pese a estos brillos refulgentes —al menos a priori—, no son tampoco de despreciar otras ofertas en principio más modestas, como la personificada por la Sinfónica de Indianápolis y Leopold, un buen músico que inexplicablemente ha permanecido oscurecido



a PolyGram company

EL VIOLINISTA DE LA ÓPERA GIL SHAHAM



THE FIDDLER
OF THE ÓPERA
GIL
SHAHAM

Algunas de las más famosas melodías de ópera, de gran virtuosismo y gran complejidad técnica, transcritas para violín por grandes compositores como: Heifetz, Kreisler, Sarasate y Hubay.

*Gil Shaham, violín
Akira Eguchi, piano*

CD 447 640-2

LA TRANSICIÓN QUE NO ACABA

Después de los dimes y diretes del fin de la temporada pasada, la ONE abrirá sin director titular la 97-98. Mejor así que con uno inadecuado, mal en todo caso. Pero, en fin, ya nos vamos acostumbrando. Veamos lo más destacable. De toda la programación —que destila una inevitable sensación de que ni fu ni fa, de que aquí nadie coge el toro por los cuernos— destaca clamorosamente la presencia del anciano y lucidísimo Kurt Sanderling, que tendrá a cargo dos programas con obras de Brahms. El segundo de ellos puede marcar un hito en la historia de la Orquesta y el Coro Nacionales, pues se trata de *Un requiem alemán* en el que serán solistas Pamela Coburn —que hará también las *Cuatro últimas canciones* de Strauss con Klaus Weise— y Thomas Quasthoff. Ese es, sin duda, el mejor concierto de un ciclo que abrirá Ros Marbà con un precioso programa mozartiano —*Sinfonía n.º 33* y *Gran Misa en do menor*, y en el que se verá apoyado por un excelente cuarteto solista: Hagley, Montague, Garrigosa y Bquerizo. En el terreno del oratorio, Plason celebrará el Centenario del Orfeón Donostiarra con el *Requiem* de Verdi —Apollonio, Miltcheva, Ballo, Gong— en sesión extraordinaria. Y ya en el abono, Uwe Mund propondrá *La infancia de Cristo* de Berlioz y *Frühbeck* de Burgos nos introducirá en el túnel del tiempo



Kurt Sanderling

con *La Pasión según San Mateo*, culminando así tres programas seguidos con la ONE que comenzarán con una *Tercera* de Mahler —obra que domina y de la que diera en Madrid con la Sinfónica una traducción sobresaliente— en la que se anuncia como solista a Teresa Berganza. Muy interesante la presencia de Raymond Leppard —que tan buen sabor de boca dejara hace un par de años con la OSRTVE— en un precioso programa con obras de Haydn y Beethoven. Walter Weller tendrá a su cargo tres conciertos. De ellos destacan el dedicado a Brahms, Berg (*Concierto* con Frank Peter Zimmermann como solista) y Beethoven, y un *Stabat Mater* de Dvorák que cerrará la temporada. Una incógnita es George Pehlivanian, que

comienza a hacer carrera internacional y a quien se le confían dos programas —De Pablo, Crusel, Faure y Sorozábal, Rachmaninov, Stravinski. Regresa Maximiano Valdés, que nos recordará aquellos complicados y prometedores años de la época López Cobos en un programa *Revueltas*, Ginastera, Mahler —*Cuarto* con una Christiane Oelze a la que se podía haber sacado más partido. De Ahronovich sólo cabe esperar eficacia conductora. Mejor resultará Antoni Wit en programa que incluye los *Kindertotenlieder* mahlerianos con Jadwiga Rappé. Entre los solistas instrumentales el listón baja, como sucede con las batutas —lo que es más grave—, respecto a la temporada anterior. Destacan el citado Zimmermann, Marcovici —con Ros—, y Antje Weithaas y Michael Sanderling, que harán el *Doble Concierto* de Brahms con el gran Kurt. Vuelve Miriam Fried —Bruch con García Asensio— y Miguel Baselga se las verá con el *Concierto para piano* de Braga-Santos —dirigirá Alvaro Cassuto—, mientras para Lionel Morales queda el difícil pero agradecido *Tercero* de Rachmaninov y Rudolf Buchbinder hará el de Gershwin. Víctor Martín presentará el de Monasterio para violín y orquesta. Llegamos al final y es un poco lo de siempre: temporada de transición, sí, pero ¿hacia dónde?

L.S.

ALGO MÁS QUE RUTINA

Que la Orquesta de la Radio Televisión Española está en un buen momento es fácilmente constatable: el trabajo de ese excelente músico que es el rumano Sergiu Commissiona ha salvado lentamente el marasmo en que esta orquesta, como la ONE, parecía instalada casi definitivamente. Siete programas dirigirá Commissiona, en los que destacan el primero, con *La canción de la tierra* de Mahler —con Jard van Nes y Janos Baldin como solistas—, el número nueve, dedicado íntegramente a Ravel —un compositor especialmente querido por este director—, el 17 con *El poema del éxtasis* de Scriabin, el 14 con la *Burlesque* de Richard Strauss —Brigitte Engerer solista— y Cristóbal Halffter —*Tiento* y *batalla imperial*, la *Sinfonía n.º 3* de Górecki, con Doreen de Feis como solista. Su último programa consiste en una sorprendente *Pasión según San Mateo* de

Johann Sebastian Bach. El único director invitado con dos programas será el ya bien conocido —y excelente— David Shallon, que programa dos obras de Bernstein —*West Side Story* y la *Sinfonía Jeremías*—, y en su segundo programa el *Concierto para flauta y orquesta* de Reinecke, con Marika Järvi de solista, más la *Primera Sinfonía* de Mahler. Otros directores invitados son Ahronovich —con música exclusivamente rusa: Borodin y Musorgski—, García Asensio, —Blanquer, *Iridiscencias sinfónicas*—, Ceccato, que parece haberle tomado un cariño especial a esta orquesta —*Wessendonklieder*, con Doris Soffel como solista— y *Séptima* de Bruckner —Horia Andreescu, Gómez Martínez, Alexander Rahbari, García Navarro, Helmut Rilling— con la *Missa in angustias* de Haydn y el *Requiem* de Mozart, con Susanne Krumbiegel y Markus Marquardt como solistas. Mención es-

pecial merece Jesús López Cobos, que parece ir volviendo poco a poco a España, que dirigirá el *Concierto para violín y orquesta* de Brahms con Repin como solista y la *Quinta Sinfonía* de Shostakovich. Entre éstos, entre los solistas, hay que destacar, aparte de los ya citados, a Leonidas Kavakos —*Sinfonía española*, con García Asensio—, Louis Lortie —*Concierto en sol mayor para piano y orquesta* de Ravel, con Commissiona—, Nebolsin —*Rapsodia sobre un tema de Paganini*, con Commissiona—, Silvia Marcovici —*Concierto para violín* de Glazunov, de nuevo con Commissiona—, Bernard d'Ascoli —*Concierto para piano n.º 1* de Chopin con Rahbari—, Anne Gastinel —*Concierto para chelo de Saint-Saëns* con Andreescu—, Joshua Bell —*Concierto para violín* de Chaikovski con García Navarro—, etc.

J.A.

ESTRENOS EN SEGOVIA

El nutrido e interesante *Verano Musical* que organiza en la bellísima ciudad castellana la Fundación Don Juan de Borbón no se olvida ni de nuestra música ni de nuestros compositores de hoy. Dos conciertos lo acreditan. Tuvo lugar el primero (6-VII) en el escenario montado al efecto en el *enlasedo* de la Catedral –en pugna con una acústica nada buena–, y se saldó con claro éxito general: para el autor que estrenaba y para todos los intérpretes. Aquél, el madrileño Jorge Fernández Guerra, presentaba su *Dulzainea*, para dulzaina y orquesta, título sumamente ingenioso con el que el autor participaba en el homenaje a Cervantes que era la sesión entera. Hay acierto también en este segundo paso –el primero lo dio el año pasado José Luis Turina– en pos de la reivindicación del popular instrumento. No era tarea fácil, y la ha coronado con éxito global Fernández Guerra, ensamblar en la sonoridad de una orquesta convencional el timbre personalísimo de la dulzaina. Le ha faltado, quizás, valentía para acometer el intento sin dulcificar la rusticidad de ese timbre; pero, en cualquier caso, los resultados formales y expresivos –rítmico caminar hacia el amanecer– de esa suerte de concierto para orquesta con dulzaina obligada que es *Dulzainea*, son tan convincentes como atractivos.

Nos lo trasladaron con buen tino el dulzainero Francisco Javier Barrio y la superpolivalente Sinfónica de Madrid, muy eficazmente dirigidos por José Ramón Encinar. Quien antes había llevado a buen puerto la *suite Don Quijote*, de Telemann, y las canciones *à Dulcinée*, de Ravel –excelentemente entendidas por el barítono Enrique Baquerizo, por más que el más perjudicado por la mala acústica–, y luego salvó con gran profesionalidad e inteligencia el montaje de Mariscal y Valdés de *El retablo* fallecco.

El segundo de los conciertos a los que aquí quiero referirme reunía *a priori* tanto interés como riesgo. Pretender diseñar, a través de obras todavía no estrenadas, el *retrato estético* de un compositor vivo y joven, con lo movilizadas, inseguras, provisionales que se muestran en estos momentos las posiciones que cada uno decide adoptar ante el hecho creador, cabría considerarlo, cuando menos, de peligroso. Pues bien, el ensayo que en la noche del 11 de julio se hizo en la iglesia románica de San Juan de los Caballeros con el quehacer del también madrileño Mauricio Sotelo, presentado por Juan Ángel Vela del Campo, se me antoja plenamente logrado. Y eso que una de

Jorge
Fernández
Guerra y
Mauricio
Sotelo



las obras estrenadas –*Argos*, para saxofón solo, me pareció radicalmente fallida. Ni hay secuenciación lógica alguna en la larga media hora, ni tampoco ideas puntuales ni hallazgos emisores de interés. ¿Por qué, entonces? Pues porque en *Su un oceano si scampanelli*, para piano, no estreno ésta, hay un pianismo de excelente ley, aunque con indudables tintes neoimpresionistas; sonoridades de original belleza en *Nadie*, para saxo, piano, percusión y voz; y acierto máximo en el subyugante *Epitafio*, para voz y percusión, con su apunte genial de acción en la incorporación final de pianista y saxo. Además, confirmación evidente y permanente del expreso principio del autor de identificarse siempre con quienes le interpretan –en esta oportunidad el magnífico Trio Accanto, de Stuttgart (Weiss, Sugawara y Dierstein) y la personalísima *cantaora* Esperanza Fernández–, unida al sugestivo y nada excéntrico propósito de co-honestar lo flamenco con lo culto.

L.H.

MANIFIESTO

Otros muchos acontecimientos tuvieron lugar en estos días segovianos, con frecuencia llenos de enfebrecida actividad y de promesas no siempre cumplidas. Pero por encima de todo, y aquí hemos de reseñarlo por la importancia que reviste para el ejercicio de nuestra actividad, se produjo la emisión de un manifiesto o tabla de intenciones que recogía las conclusiones establecidas tras un encuentro entre distintos profesionales de la crítica del país. En el documento se plasman una serie de puntos que resumen las principales preocupaciones de los estudiosos y comentaristas en relación con el desempeño de su labor y de la situación general de la música en nuestro suelo. Se señalan las deficiencias que aquejan al medio, el bajo nivel de la enseñanza y de la educación, la falta de un plan y de una infraestructura culturales, la inexistencia de una política clara y seria para solucionar (o intentarlo al menos) estos problemas, la marginación de nuestro patrimonio, la inadecuación constante entre medios y objetivos en las contrataciones. Tras un amplio re-

paso a las cuestiones más espinosas se acuerda recomendar a los poderes públicos que presten una mayor atención a la música olvidada o de nuevo cuño y se pide la creación de instrumentos que faciliten todo tipo de iniciativas. Se pone especial énfasis en evitar lo anecdótico y en resaltar lo esencial del hecho musical. No faltan en el texto directas autocríticas a la labor de los propios profesionales de la comunicación, que se considera deben seguir una serie de principios que han de llevar al cumplimiento de un determinado código ético que pueda reconducir la actividad con el fin de impulsarla más allá de la simple crónica y de insertarla, dentro de lo posible, en el marco del ensayo, de la musicología crítica o del análisis divulgativo. Después de todo, se concluye, la importancia documental de la crítica como portadora, dentro de su talante subjetivo, de datos y de valores objetivos, es incuestionable. Un manifiesto lleno de buenas intenciones; quizá demasiado genérico, pero válido.

A.R.



SANZKONZERT S.L.

*Presenta su Temporada de conjuntos y artistas
de Octubre 1997 a Junio 1998*

Ural Philharmonic Orchestra

Directores: Dimitri Liss - Yuri Nikolajevsky
Fechas: Del 13 al 31 de Octubre de 1997

Orquesta Filarmónica Eslovaca

Director: Ondrej Lenard
Solista: Tatiana Fraňova, piano
Fechas: Del 12 al 21 de Octubre de 1997

Dúo Moravia (J. Hanousek, Violoncelo - P. Kaspar, Piano)

Fechas: Del 3 al 15 de Noviembre de 1997

Orquesta de Cámara "Música Vitae" (Suecia)

Director-Solista: Peter CSABA
Fechas: Del 16 al 30 de Noviembre de 1997

Miquel Farré, Piano

Fechas: Del 1 al 4 y del 9 al 17 de Diciembre de 1997

"The Bill Moss Singers", Negro Spiritual y Gospel

Fechas: Del 11 al 20 de Diciembre de 1997

Virtuosi di Praga (Orquesta de Cámara)

Director-Solista: Ondrej Vlcek
Solistas: Zdenek Sedivy, Trompeta
Stepanka Kutmanova, Violoncelo
Fechas: Del 15 al 24 de Enero de 1998

Old Timers Jazz Band de Praga (Jazz Tradicional)

Fechas: Del 1 al 15 de Febrero de 1998

Wiener Instrumentalsolisten (Orquesta de Cámara)

Director-Solista: Lui-Chan
Fechas: Del 8 al 22 de Febrero de 1998

New Budapest String Quartet

Fechas: Del 2 al 13 de Marzo de 1998

Cuarteto Melos

Fechas: Del 8 al 15 de Marzo de 1998

Deutsches Kammerorchester

Coro de Cámara de Moscú

Director: Fritz Weisse
Fechas: Del 26 de Marzo al 4 de Abril de 1998

Coro Cámara de Moscú

Director: Vladimir Minin
Fechas: Del 5 al 8 de Abril de 1998

Ballet y Orquesta del Teatro Nacional de Brno

"El Lago de los Cisnes" y "Romeo y Julieta"
Fechas: Del 14 al 30 de Abril de 1998

Orquesta de Cámara Talich (Praga)

Director-Solista: Jan Talich
Fechas: Del 12 al 26 de Abril de 1998

Orquesta Filarmónica de Budapest

Director: Janos Kovacs
Solista: Antal Szalai, violín
Fechas: Del 10 al 22 de Mayo de 1998

Orquesta Filarmónica Checa

Director: Libor Pesek
Fechas: Del 18 al 27 de Mayo de 1998

Ópera de Cámara de Varsovia

"Un rapto en el Serrallo", "La Flauta Mágica"
"La Italiana en Argel"
Fechas: Del 20 de Mayo al 6 de Junio de 1998

SANZKONZERT S.L.

Pau Claris, 113, 1º 2ª. 08009 Barcelona. Tel. 93.4873833 Fax. 93.4877892

NUEVAS CARAS

Después de la dimisión o el cese de Javier Casal como director musical del Auditorio, la presidenta del Palau Mayren Beneyto ha mantenido vacante aquel cargo. Cuando ya se comentaba que no se renovarían el contrato a Galduf, que finalizaba este verano, se citaron como posibles a Gianandrea Noseda y después a Badea que dirigió un magnífico concierto en el pasado ciclo de primavera. Pero desde hace un año ya había conversaciones con Miguel Ángel Gómez Martínez. El director granadino que va a ser el nuevo titular aporta su experiencia operística y su intención, ya declarada de trabajar el clasicismo y especialmente a Mozart. Como partida está bien, pues se trata precisamente del repertorio que menos domina la orquesta, como ya se ha dicho varias veces en estas páginas y ha reconocido el propio Galduf como una de las carencias de la orquesta, por falta de tradición en ese repertorio. El contrato de Miguel Ángel Gómez Martínez está previsto que sea por cuatro años, aunque en la primera temporada su presencia será muy limitada por los contratos ya contraídos con otras formaciones. Su titularidad al frente de la Orquesta de Valencia pretende ejercerla sin dejar sus compromisos con la Orquesta Sinfónica de Hamburgo (hasta el año 2000). En el siguiente adelanto de la programación 1997-98, todavía sin completar en algunos aspectos, se observa la presencia de numerosos directores invitados; en los conciertos en los que no se detalla programa ni director, es previsible la dirección de Gómez Navarro en los programas líricos y ópera en concierto y, en otros casos, su anunciada insistencia en el clasicismo, con obras de Mozart, Haydn y Beethoven.

La programación prevista para los tres ciclos trimestrales, no merece al lado de la anterior que tuvo especial relieve por el décimo aniversario del Palau. Vuelven algunas grandes figuras que tuvieron enorme éxito en sus anteriores visitas, algunas recientes, en el Auditorio. El abono de Otoño se abre el próximo 13 de octubre con la Filarmónica de Berlín y Claudio Abbado. Le siguen I Solisti Veneti, vuelve Esa-Pekka Salonen con la Philharmonia, Gergiev con la Orquesta del Kirov en *Boris Godunov*, y la orquesta y coro Bayerischer Rundfunk dirigidos por Haitink. Además de un recital de Teresa Berganza, la Orquesta de Valencia da seis concier-

tos en los dos primeros meses, de los que ya se confirma un recital con Aragall y Pons, la interesante *El Martirio de San Sebastián*, con el Coro de Valencia, y otros conciertos dirigidos por Fedoseiev, Christian Lindberg y García Asensio. Para diciembre vuelve Rostropovich, Sawallisch con la Orquesta de París, T. Pinnock que, con English Concert, se ocupa este año del tradicional *El Mesías* que el Palau programa todos los años a finales de diciembre, y la orquesta de Radio Finlandia con Pekka Saraste. La Orquesta de Valencia da dos conciertos, dirigida por López Cobos y Gil Shaham, y una versión en concierto de *La viuda alegre*, previsiblemente dirigida por Gómez Martínez.

El trimestre de Invierno comienza el día 11 con un concierto de Maria João Pires con la Orquesta Filarmónica de Montpellier. Actúan la Orquesta Sinfónica Nacional de Irlanda y la Nacional de Francia, todavía sin confirmar director y programa, y la N.D.R. de Hamburgo, con Blomstedt. La Orquesta de Valencia será dirigida en sus dos primeros conciertos por Moshe Atzmon y Carlo Rizzi, y en los siguientes meses por García



Miguel Ángel Gómez-Martínez

Collado, Antoni Wit, Temirkanov, C. Halffter y Adrian Leaper, además de otro concierto sin director confirmado. Destaca la vuelta de Anne Sophie Mutter después de su memorable presentación en Valencia, en 1995, con el *Concierto* de Beethoven. Marriner dirige la Orquesta de Cadaqués, vuelve también Rozhdestvenski, con la London Philharmonic, Solti con la Tonhalle Zurich, y la

Orquesta Der Beethovenhalle Bonn con Charlotte Margiono. René Jacobs y María Bayo estarán presentes en una versión de *Julio César*. El último ciclo, el de marzo, abril y mayo, destaca por la presencia de la London Symphony con Riccardo Chailly, The Sixteen en *Las Vísperas* de Monteverdi, Zukerman con la English Chamber, Muti con la Bayerischer Rundfunk, Neeme Järvi con la Filarmónica de Detroit, Jeffrey Tate con la Sinfónica Nazionale de la RAI, Libor Pesek con la Filarmónica Checa, la J.O.N.D.E. con la esperada vuelta de Giulini, y cerrando el ciclo un concierto de la O. des Champs Elysées con Philippe Herreweghe. Al cierre de esta edición nos es imposible precisar los programas. Este trimestre resulta muy interesante y evidencia un especial esfuerzo por deslumbrar en la programación del último ciclo. En este aspecto el Palau demuestra sin discusión que es capaz de mantener la línea prestigiosa de los últimos años, y en definitiva es lo que interesa en el «aquí y ahora» (por encima de otros aspectos y circunstancias, también políticas y económicas) al público habitual del Palau. En este último trimestre, en

Primavera de 1998, la Orquesta de Valencia ofrece cinco conciertos, de los cuales se puede adelantar la dirección de Albrecht, C. Badea, con el solista Sokolov, y García Navarro con André Watts. Hay que añadir una versión en concierto de *Macbeth*, con la Orquesta de Valencia y con Renato Bruson como protagonista, y una *Pasión según San Mateo* por el Collegium Vocale, en la que repite P. Herreweghe. A falta de considerar los programas todavía no confirmados y de conocer los habituales ciclos de cámara, destaca una brillante presencia de orquestas y directores, una notoria actividad de la Orquesta de Valencia con numerosos directores invitados, lo que confirma las declaraciones del titular Gómez Martínez advirtiendo que durante el primer año, debido a su calendario muy lleno, su actividad con la Orquesta estará muy limitada (este punto débil del contrato habrá que considerarlo en una próxima ocasión); y, por último, debe señalarse que se mantiene afortunadamente la programación de óperas, además de una *Carmen* que dirigirá Galduf en el Teatro Principal en octubre, que seguirá de paso paliando la penosa ausencia de una temporada teatral operística en Valencia.

Grabaciones esenciales de Schubert



El homenaje más original del bicentenario

La guerra doméstica
Isokoski - Georg - Lika y otros

Chorus Musicus Köln
DAS NEUE ORCHESTER
Christoph Spring, Director

Novedad!



Una espectacular Sinfonía inacabada en la nueva edición Bärenreiter 1996/1997

Sinfonía Num. 5
y la Sinfonía inacabada
DAS NEUE ORCHESTER
Christoph Spring, Director

Novedad!



Schubert sublime ¡como Schubert lo hubiera interpretado!

Sonatas D 664 y D 566
2 Impromptus Op. 90
Olga Tverskaya
Brodmann Fortepiano

Para más información, escriba a
OPUS 111, 37, rue Blomet, 75015 Paris, France
Distributor: Harmonia Mundi Iberica, Avda,
Pla del Vent, 24, 08970 San Joan Despí, Barcelona

ESTRATEGIA GRADUAL

En septiembre de 1994 no había nada, pero teníamos que inaugurar el 11 de octubre», recuerda Miguel Ángel Tapia, Director Técnico y Artístico del Auditorio de Zaragoza. «Aunque ha habido suerte, la puesta en marcha de proyectos pensados con ilusión y realizados con profesionalidad, y la franca acogida del público, han logrado en poco tiempo hacer realidad unas temporadas que se siguen con extraordinaria atención. El Auditorio ha supuesto —resume— un decisivo impulso cultural para la ciudad de Zaragoza.

Único auditorio creado sin subvención estatal, fue íntegramente sufragado por el Ayuntamiento zaragozano, que mediante una sociedad anónima municipal responde totalmente de su financiación y mantenimiento, contando con algunos patrocinadores (Ibercaja y Opel los más señalados) e ingresos por taquilla y actividades complementarias (congresos, exposiciones...). Aunque el presupuesto real asciende a un tercio de lo inicialmente previsto, la buena acogida del público ha hecho que, con un presupuesto congelado desde hace tres años, el balance económico sea aceptable, permitiendo incluso emprender producciones propias.

El Auditorio no es ni ha querido ser reducto de los exquisitos; ni ha pretendido lo máximo en las primeras campañas. Se ha adoptado una estrategia gradual: crear público, proponer una oferta variada y popular —que no banal—, entreverar los grandes nombres con propuestas de mayor exigencia y dificultad, y trabajar sin prisa pero sin pausa para que lo que importe finalmente sea la Música y no los nombres de relumbrón.

El curso que viene se basa de nuevo en dos grandes ciclos. La Temporada de Grandes Conciertos del Auditorio sin duda repetirá éxitos anteriores (venta inmediata de los 1.700 abonos disponibles) cuando se confirme la presencia de dos pesos pesados de la dirección actual. Marriner y la Orquesta de Cadaqués romperán fuego en un *Requiem* mozartiano con subrayable participación del Coro Amici Musicae del Auditorio de Zaragoza. Seguirán la Orquesta de Cámara de Berlín y Coro Filarmónico de Moscú con un monográfico Bach, la Filarmónica de Budapest, Herreweghe y la Orquesta de los Campos Elíseos, la

OSRTVE en un precioso programa con los dos conciertos de Ravel, los cuartetos Melos y Tokio, y la voz de Hendricks.

El *Ciclo de Otoño* quiere aproximarse a la temporada grande por calidad y estrellato. Pogorelich, Maazel con la Deutsche Junge Philharmonie, Accardo, la Filarmónica Eslovaca, jalarán este ciclo que culminará con el Orfeón Donostiarra cerrando aquí su centenario en compañía de la Sinfónica de Euskadi.

Otros ciclos se irán desgranando a lo largo de la temporada: el del Grupo Enigma-Orquesta de Cámara del Auditorio, producción propia dedicada exclusivamente a la difusión de la música del siglo XX; la *Semana de Música*



Sir Neville Marriner y la Orquesta de Cadaqués inaugurarán la temporada

Contemporánea, los *Conciertos de las Fiestas del Pilar*, un *Ciclo de Introducción a la Música* en las matinales dominicales del invierno; acaso un ciclo de música inglesa; sesiones para niños; sesiones de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza y Juventudes Musicales, algunas en colaboración con el Auditorio; hasta ciclos de jazz y de nuevas músicas. Y todos los extras que sean posibles. Hace tres años, cualquier zaragozano se hubiera dado por satisfecho con mucho menos.

Antonio Lasiera



OTOÑO
Lírico
 JEREZANO
 Festival de Teatro Lírico Español

OTOÑO LÍRICO JEREZANO

I Festival de Teatro Lírico Español

Teatro Villamarta

19 de septiembre a 11 de octubre de 1997

<p>LOS AMANTES DE TERUEL (Tomás Breton)</p> <p>Viernes, 19 y domingo, 21 de septiembre Coproducción del Teatro Villamarta con otros catorce teatros de la Red Española de Teatros y Auditorios. Orquesta del Ampurdán - Rosellón. Coros y Escolanía del Teatro Villamarta. Carlos Coll, director musical. Francisco López, director de escena.</p>	<p>LA TABERNA DEL PUERTO (Pablo Sorozábal)</p> <p>Viernes, 26 y sábado, 27 de septiembre Producción del Teatro de Madrid Madrid Género Lírico. Orquesta y Coro del Teatro de Madrid. Pilar de la Vega, directora musical. Gustavo Tambascio, director de escena.</p>	<p>LA REVOLTOSA (Ruperto Chapí)</p> <p>Viernes, 3 y sábado, 4 de octubre Producción escénica de Ópera Cómica de Madrid. Producción musical del Teatro Villamarta. Orquesta del Otoño Lírico Jerezano. Coro del Teatro Villamarta. Juan Luis Pérez, director musical. Francisco Matilla, director de escena.</p>	<p>EL BATEO (Federico Chueca)</p> <p>Viernes, 10 y sábado, 11 de octubre Producción del Teatro de Madrid / Madrid Género Lírico. Orquesta y Coro del Teatro de Madrid. Pilar de la Vega, directora musical. Gustavo Tambascio, director de escena.</p>	<p>LA ROSA DEL AZAFRÁN (Jaime Guerrero)</p> <p>Viernes, 10 y sábado, 11 de octubre Producción del Teatro de Madrid / Madrid Género Lírico. Orquesta y Coro del Teatro de Madrid. Pilar de la Vega, directora musical. Gustavo Tambascio, director de escena.</p>
---	---	--	---	---



ADIÓS A KARL RIDDERBUSCH

Aunque hacía tiempo que su nombre no sonaba fuera de Alemania, al mundo de la ópera le ha sorprendido la noticia del fallecimiento de Karl Ridderbusch. El día 29 de mayo había cumplido 65 años.

Para el común de los operófilos, Ridderbusch será siempre el bajo wagneriano de Herbert von Karajan porque grabó para él *Fafner*, *Hagen*, el *Rey Heinrich*, el *Landgrave*, el *Rey Marke* y *Pogner*, personajes a los que hay que añadir *Rocco*. Sin embargo, su territorio propio fue Bayreuth, donde cantó desde 1967 a 1977 todos los grandes papeles de su cuerda menos *Gurnemanz* y el *Landgrave*. Favorito del público del Festival, no tuvo suerte en cuanto a la época artística que allí le tocó vivir; además, se grabó poco en el Festspielhaus: así, de Ridderbusch se conserva sólo el *Titul* con Boulez (1970), el *Daland* con Böhm (1971) y su aventura vocal más atrevida, *Sachs*, que dirigió Varviso (1974) con escasa fortuna.

Ridderbusch reinó en Bayreuth en parte porque Martti Talvela, más joven que él pero activo allí desde 1962, decidió desvincularse del Festival a partir de 1971 y porque Kurt Moll, también más joven, dividió pronto sus amores entre Munich, Salzburgo y otros teatros más interesantes para su bolsillo. Lo que Ridderbusch no imaginaba es que la salida «oficial» de la crisis iba a obligarle a abdicar en Fritz Hübner, muy inferior a él, y en Matti Salminen, éste sí otro bajo con formato y sustancia. Ridderbusch fue *Hagen* (*Ocaso de los dioses*), en 1976 y 1977, en la producción de Chéreau y Boulez del *Anillo del siglo*. El primer año hubo ya serios problemas musicales y escénicos, aparte de la bronca en la sala, realzada por la magnífica acústica. Pero el siguiente, Boulez se perdió durante el segundo acto, y el considerable tambaleo afectó de lleno a Ridderbusch. Boulez se disculpó por escrito, dicho sea en su honor, mas el bajo declaró que en lo sucesivo iba a cantar en ese *Anillo* el padre de Domingo Ortega. Claro que Ridderbusch no sabía con quiénes estaba jugando. A partir de entonces comenzó a correr la especie de que su ideología no era «políticamente correcta», pues él coleccionaba insignias y armas blancas militares y paramilitares de la época nazi. ¿Verdad o mentira? Quién sabe. Lo cierto es que su carrera comenzó a

oscurecerse y que Bayreuth quedó cerrado para él.

Ridderbusch no fue un bajo de la talla de Andrén o Kipnis ni poseyó el color vocal de Frick o del citado Moll. Aun así, la belleza del timbre, cálido y homogéneo, la musicalidad y el buen hacer escénico entusiasmaron a los públicos de su tiempo. Naturalmente, no se limitó al repertorio wagneriano: Boris, Ochs, La Roche, Caspar o el van Bett de *Zar y Carpintero* (Lortzing) acreditaron su versatilidad; mas en Wagner halló la razón de su profesión, que ejerció con calidad y honradez. Un defecto físico, el acusado estrabismo de su ojo derecho, añadía un punto de singularidad a sus inteligentes caracterizaciones, fueran éstas cómicas o dra-



Karl Ridderbusch caracterizado como Rey Marke

máticas. Ahora sus ojos ya no miran con astucia o bondad. A cambio, el «regisseur» eterno disfrutará escuchándole en persona aquello de «Sabéis que mañana celebramos la bella fiesta, el día de San Juan», mientras que nosotros tendremos que conformarnos con recordarle acudiendo al pálido testimonio de los discos.

Ángel Fernando Mayo

DEMASIADA FUERZA



Ariadne auf Naxos en el teatro de la Moneda

JOHAN JACOBS

Bruselas. La Monnaie. Richard Strauss, *Ariadne auf Naxos*.

Para la primera nueva producción de *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss después de veinticinco años, la Monnaie ha reclamado la presencia del director de escena alemán Uwe Eric Laufenberg y el decorador Tobias Hoheisel. Este propone como decorado único un vestíbulo de mármol, lujoso, estilo Jugendstil. Allí se desarrolla la acción del prólogo y de la representación de la ópera seria *Ariadne auf Naxos*. Uno se pregunta por qué «el hombre más rico de Viena» se molesta por una isla desierta como decorado para la representación que ofrece a sus invitados. A la vista de estos invitados no es más que un trepador. Su Haushofmeister (Mayordomo) no es de los habituales y es mucho menos altanero con los artistas. La acción del prólogo es vivaz, con mucho va y viene y numerosos figurantes, pero lo esencial se pierde. El compositor (una excelente y expresiva Susan Chilcott) tiene problemas para manifestarse como personaje central. El Maestro de Música, a pesar de ser interpretado por Dale Duesing, siempre con tanta presencia, carece de perfil. Apenas se nota a la prima donna, con su rivalidad con el tenor y su desprecio por Zerbinetta. ¡Los personajes menores de la ópera seria y de la commedia dell'arte confraternizan ya al final del prólogo!

La ópera seria se encadena sin entreacto después de un hermoso momento en el que el compositor, con la muerte en el alma, hace señas al director de orquesta de cuándo debe comenzar con Ariadne. Pero a partir de ese momento las cosas se estropean y

el director de escena no respeta en absoluto la ética y la simbología de Hofmannsthal, expresada mediante los personajes mitológicos, los de la commedia dell'arte y su enfrentamiento, lo cual no tiene nada que ver con la transposición de la acción a un tiempo o un lugar, sino con la significación de los personajes y su interpretación. Si Hofmannsthal y Strauss terminan la ópera con una transfiguración de Ariadna y Baco, ¿por qué el director de escena tiene que negarlo?

Felizmente la música encuentra buenos defensores en los cantantes, que forman la mejor baza de la representación. En primer lugar Katarina Dalayman como Ariadne. Hace oír su voz de soprano rica y carnosa de timbre cálido y sabe cómo cantar una frase straussiana. Elzbieta Szmytka es una Zerbinetta llena de encanto y arranque, pero con algunos problemas en el sobreañudo. Con su luminosa voz de tenor Richard Margisson resplandece vocalmente en el papel de Baco. Que no tenga el aspecto de un joven dios es culpa de la puesta en escena. El resto del reparto es homogéneo. *Ariadne auf Naxos* exige una interpretación orquestal transparente, como de música de cámara. Antonio Pappano desencadena fuerzas sinfónicas en el prólogo en detrimento del estilo hablado y ahoga al pobre compositor en las olas de la orquesta. En una adecuada ópera seria hay que hacer escuchar más matices y una dinámica más variada.

Erna Metdepenninghen

AMANTES FINGIDOS

¿En dónde es la despedida de dos amantes más desgarradora? En un hotel en algún lugar del mediodía en el que se acaba un idilio en vacaciones, dice Guy Joosten, el director de escena de *Così fan tutte* de Mozart en la Ópera de Flandes. En consecuencia sitúa la acción en un hotel de lujo un poco deteriorado de decorado pompeyano, desde las vidrieras del cual se ve el Vesubio. Fiordiligi y Dorabella, dos muchachas de Ferrara se alojan allí sin duda porque sus novios, Guglielmo y Ferrando, oficiales de la marina, han hecho escala en Nápoles con su navío. Desafiados por su amigo don Alfonso quieren poner a prueba la fidelidad de las muchachas. Para hacerlo toman los trajes y gafas de sol de dos machos con aire de mafiosos. Una vez vencida la primera resistencia de las jóvenes, éstas no quieren dejar todas las iniciativas a los hombres. La segunda parte de la ópera es, pues, como la imagen reflejada de la primera, incluido en lo que concierne al espléndido decorado de Johannes Leiacker. Esta puesta en escena puede resultar decepcionante en una primera impresión, pero la inventiva de Joosten y su notable dirección de actores, termina por despertar la adhesión, arrastrando al espectador en una vorágine en la que prima el humor. Joosten se beneficia para ello de un notable equipo de cantantes-actores que proponen personajes prototípicos de forma individual y viva, resultado de una minuciosa observación de los seres humanos. Véronique Gens es una Fiordiligi reservada y púdica y canta admirablemente con un gran refinamiento en las coloraturas. Por contraste Graciela Araya es una Dorabella impulsiva y juguetona de timbre sombrío y canto expresivo. Gabriele Rossmanith interpreta a una Despina plena de arranque, simpática y un tantito vulgar. Iain Paton da encanto vocal a Ferrando y se muestra buen actor, mientras que Urban Malmberg (Guglielmo) corta el aliento por su movilidad, naturalidad y capacidad de improvisación. Únicamente el personaje de don Alfonso queda un tanto borroso en la interpretación de Knut Skram.

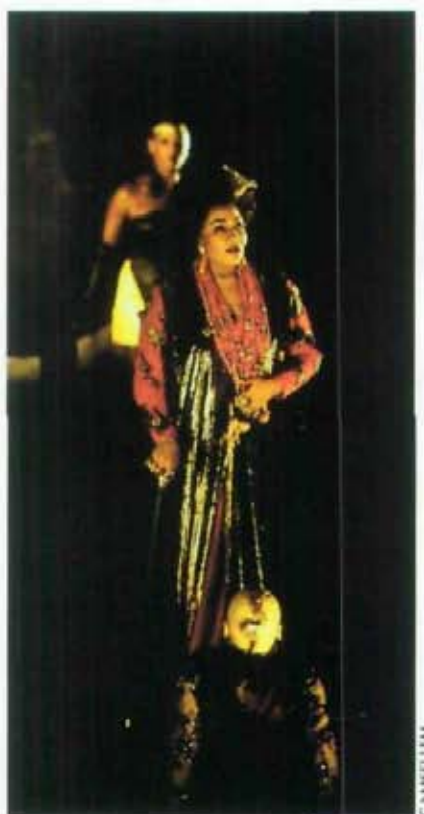
La Orquesta Sinfónica de la Ópera de Flandes demostró un hermoso espíritu mozartiano bajo la batuta del joven director holandés Lawrence Renes. A veces se deja arrastrar por su propio impulso pero su dirección fue vivaz, detallada y llena de matices.

E.M.

ADIÓS A LA ESCENA DE GRACE BUMBRY

Lyon. Teatro Antiguo de Fourvière. 14-VI-97. Strauss: *Elektra*. Eva Marton (Elektra), Grace Bumbry (Klytaemnestra), Jeannine Altmeyer (Chrysothemis), Jean Dupuy (Aegisth), Jean-Philippe Lafont (Orest). Orquesta de la Opera Nacional de Lyon. Orquesta del Conservatorio Nacional Superior de Música de Lyon. Director musical: Kent Nagano. Director de escena: Yannis Kokkos.

Legada a la escena en el 458 a. C., la dinastía de los Atridas se ha hecho mito antes de que sus principales miembros se convirtieran en arquetipos psicológico-psicoanalíticos del monstruo moderno, convirtiendo la femineidad patológica de Elektra en el equivalente al complejo de Edipo. Como recordaba Stefan Zweig en 1929, es a Hugo von Hofmannsthal a quien se debe en 1903 el retorno de Elektra, heroína de la pieza epónima de Sófocles creada en el 415 antes de nuestra era y que, olvidada en provecho de su hermano (Orestes) y su hermana (Ifigenia) «yacía hasta entonces enterrada en los escombros de la filología». Es, pues, en el siglo XX, época de la barbarie y de las crisis políticas, económicas y sociales, en el que renace Elektra de sus cenizas. Sin duda próxima - en la época en la que los romanos han hecho de Lugdunum (colina de los Cuervos) la capital de las Galias - a los paisajes esculpidos del monte San Elías en la Argólida (Peloponeso) dominando Micenas, la colina de Fourvière, cuya catedral del mismo nombre recubre el foro de Trajano (*Forum vetus*, de ahí Fourvière), reencontraba en la primavera pasada a alguno de los héroes que, ahí van 20 siglos, han hecho quizás las grandes veladas de su teatro al aire libre. Centro monumental de la antigua Lugdunum, Fourvière, además del circo donde santa Blandina alcanzó el martirio, está agraciada con dos emplazamientos arqueológicos dedicados a espectáculos, el Odeón y el Teatro. Este último, probablemente construido por Augusto quince años antes de nuestra era, puede acoger hasta 11.000 espectadores. En el cincuentenario de su recuperación, que, al contrario a su equivalente de Orange, ha perdido su muro escénico, los organizadores de las Cuartas Noches de Fourvière habían confiado a la Opera Nacional de Lyon el cuidado de escenificar *Elektra* de Strauss en un montaje del griego Yannis Kokkos, quien, más escenógrafo que director de actores, ha sacado provecho de las luces naturales del aire libre para desarrollar la acción conforme a los deseos de Hofmannsthal, que debía seguir el curso «de una lenta caída del día», cayendo la noche con la entrada de Orestes en el palacio de Micenas. Después de 30 años



Grace Bumbry como Klytaemnestra

de ausencia de la escena lionesa, *Elektra* servía de motivo a los adioses al teatro lírico de una de las más grandes divas de esta segunda mitad del siglo, la cantante negra norteamericana Grace Bumbry. Sin embargo, fue ella quien majestuosa Klytaemnestra se ha mostrado la más sólida intérprete, voz firme, excepcional actriz, aplastando con su porte altivo a una distribución aparentemente fatigada. Eva Marton gritando más que de costumbre y Jeannine Altmeyer compensando con su presencia una voz algo deslustrada - el segundo encuentro entre Elektra-Chrysothemis fue por una vez oportunamente cortado - Jean-Philippe Lafont, que debutaba el papel de Orestes, se mostró poco de acuerdo con él. Que la dirección de Kent Nagano, que extrañamente se reveló menos convincente que en las otras dos óperas de Strauss dirigidas en la Opera de Lyon, *Salomé* en la versión francesa realizada por el mismo Strauss (2 CD en Virgin Classics) y la versión original de *Ariadne auf Naxos* (que aparecerá en otoño en Teldec/Warner Classics). Quizás tuviera miedo de tapar las voces, a menos que no se debiera a la presencia de jóvenes músicos llegados para reforzar los efectivos de la Opera Nacional de Lyon, pese a su debida selección entre los del Conservatorio Nacional Superior de Lyon.

Bruno Serrou

UNA GRAN ELISABETH

Paris. Sala Pléyél. 5-VI-97. Wagner: *Tannhäuser*. Françoise Pollet (Elisabeth), Jane Henschel (Venus), Wolfgang Schmidt (Tannhäuser), Fabrice Mallet (Heinrich), Benedik Kobel (Walther), Andreas Schmidt (Wolfram), Alfred Muff (Hermann). Orquesta Nacional de Francia. Coro de Radio Francia. Director: Jeffrey Tate.

Diez años después del *Anillo del Nibelungo* en el Teatro Châtelet, Jeffrey Tate se volvía a encontrar con la Orquesta Nacional de Francia en una obra de Richard Wagner. Esta vez se trataba de *Tannhäuser*, que París no había oído desde hacía una decena de años. Fue la versión llamada de París cantada en alemán la que Radio Francia ha retomado. Considerando la dirección átona del británico, que no ha sabido despertar la más mínima parcela de emoción, y a pesar de una orquesta en forma, la atención del público se ha principalmente centrado sobre la distribución vocal. Especialmente sobre Françoise Pollet, que cantaba la

tercera Elisabeth de su carrera, «personaje muy emocionante de vestal redentora», cuya tesitura vocal le «conviene justamente». Con el timbre claro, la voz cálida pero friable, la cantante francesa ha propuesto una Elisabeth frágil y atractiva. A su lado, el sólido Tannhäuser de Wolfgang Schmidt se medía con la Venus sin problemas de Jane Henschel. Pero como gran triunfador de la velada quedará el impresionante Hermann de Alfred Muff, noble y de gran humanidad, más aún que el Wolfgang, aunque de mucha clase, de Andreas Schmidt.

B. S.

EMI
CLASSICS

JOAQUIN RODRIGO INTERPRETA A RODRIGO *Obras para piano* UNICA GRABACION MUNDIAL



5564382 (CD)

TAMBIEN DISPONIBLES



5699882 (6CD)



5664172 (CD)

EMI-Odeón, S. A., C/tra. Boadilla, Km. 2.200, Ciudad de la Imagen, 28223 Pozuelo de Alarcón (MADRID)

EMI
1897-1997
100 YEARS OF

LA PRIMERA MANON DE RENÉE FLEMING

París. Opéra-Bastille. 21-VI-97. Massenet, *Manon*. Renée Fleming (Manon), Richard Leech (Des Grieux), Jean-Luc Chaignaud (Lescaut), Laurent Naouri (Conde des Grieux), Michel Sénéchal (Guillot de Morfontaine). Orquesta y Coro de la Opera Nacional de París. Director musical: Gary Bertini. Director de escena: Gilbert Deflo.

Después de haber inaugurado la temporada pasada el renovado Palais Garnier bajo la dirección de Georg Solti -ella canta como un ángel-, se entusiasmó gustoso el director húngaro. Renée Fleming volvía a la Bastilla, en la que hizo su primera aparición en 1990 como la Condesa de *Las bodas de Fígaro*, antes de ser la última temporada Marguerite de *Faust* de Gounod. Esta vez se trataba de un debut: la *Manon* de Jules Massenet, antiguo pilar del repertorio de la Opéra-Comique, y algunos meses antes de su primera Mariscala del *Caballero de la rosa* parisiense. La cantante norteamericana confesaba su asombro ante la condescendencia de los franceses hacia Massenet -un compositor muy popular en los Estados Unidos-. Acostumbrada a los papeles de víctima, como Desdémona o Marguerite, mujeres moralmente ejemplares, me he sumergido totalmente en el personaje de Manon, una muchacha verdaderamente moderna. Ella lo quiere todo, amor, fortuna, gloria. Aún joven, le hace falta tiempo para convertirse en responsable, comprender que el amor es lo único que cuenta. Me gusta Manon

porque es un poco peligrosa y hace elecciones difíciles. Como Lulu, Manon es inocente, víctima de la mirada de los hombres. Antes de abordar el papel, Fleming se ha impregnado plenamente leyendo la novela de Prevost, escuchando las grabaciones existentes, consultando los antepasados familiares del personaje: Beverly Sills, Victoria de los Angeles, Catherine Malfitano.

Al contrario que la Mariscala que desea poder cantar hasta el fin de su carrera, juzga a Manon tan difícil que le parece imposible «ir con ella más allá de apenas una decena de años». Fleming ha sabido asimilar el persona-



Renée Fleming y Richard Leech en *Manon*. MORATTI-MAHOUDAU

je hasta el punto de hacerlo plenamente suyo, dándole la gracia, la inocencia, la pureza de su voz apoyada en una técnica irreprochable, un timbre luminoso. A su lado, Richard Leech fue un caballero des Grieux de una insolente solidez vocal pero no siempre sutil en un papel con el que se presentaba, Jean-Luc Chaignaud un Lescaut voluble pero a veces poco refinado de estilo y Laurent Naouri un conde des Grieux noble pero con fallos. Veterano de la escena lírica francesa, pareciendo aquí como dando el relevo a la joven generación, Michel Sénéchal hizo un Morfontaine demasiado caricaturesco. Gary Bertini, al frente de una orquesta de la Opera flexible, ha atendido evidentemente más a sostener a los cantantes, en un recinto demasiado grande para esta obra, que en dar a la partitura todo su impulso dramático. Si el trabajo escénico de Gilbert Deflo apenas se impuso por la cualidad de su dirección de actores, tuvo al menos el mérito de animar con provecho las dos escenas de comedia, la del Cours-la-Reine y la del Hotel de Transilvania, en un escenario evidentemente demasiado grande para *Manon*, haciendo pensar la correspondiente a la célèbre *petite table* en un desván sin alma decorado sin verdadero gusto.

B. S.

DECEPCIONANTES BODAS DE FÍGARO

París. Teatro des Champs-Élysées. 11-VI-97. Mozart: *Las bodas de Fígaro*. William Shimell (Conde Almaviva), Rosa Mannion (Condesa Almaviva), Lillian Watson (Susanna), Gilles Cachemalle (Fígaro), Fírian James (Cherubino). Les Arts Florissants. Director musical: William Christie. Director de escena: Robert Carsen.

Producción para Alain Lombard de febrero de 1993 en el Gran Teatro de Burdeos, donde fue repuesta en 1995 y 1996, *Las bodas de Fígaro* de Robert Carsen resisten mal el paso del tiempo. A menos que no se trate de un desfase entre la lectura escenográfica moderna y una interpretación de la partitura a la antigua lo que logró esta sensación de obsolescencia. Si las alusiones al terruño bordelés y a su mejor producto, el vino, eran en el contexto de la capital aquitana susceptibles de ser captados por todos, no era forzosamente lo mismo en París. Trasladar la acción de la ópera mozartiana al seno de la alta burguesía vinícola bordelesa

actual no tiene nada de nuevo, sobre todo cuando la dirección de actores no tiene la fuerza ni la naturalidad de la de un Peter Sellars. Sin embargo, los gags se encadenan con fortuna y el equilibrio de los propósitos nace del contraste entre el vodevil endiabrado de los dos actos centrales y la atmósfera fantástica de los dos extremos, cerrando el último la obra de forma surrealista, acabando la *loca jornada* en medio de un bosque de maniqués. Pero donde las cosas fallan sobre todo es en el plano musical. ¿Cuándo dejará William Christie de explotar un conjunto musical adaptado, por supuesto, a la música barroca de los siglos XVII y XVIII, pero

nada al clasicismo vienés de Haydn, Mozart además de Beethoven?...Las sonoridades ácidas de Les Arts Florissants, la justeza a menudo aleatoria de las cuerdas solistas y de los instrumentos de viento, la utilización de un fortepiano se añaden al frío distanciamiento de la dirección, que da a esta *loca jornada* un perfume de aburrimiento pesado y ampuloso. Queda el reparto que, aunque amortizado por la lectura intelectualizante de Christie, ha sabido dar algo de vida al espectáculo, en especial William Shimell, Lillian Watson y Rosa Mannion, tres voces jóvenes y prometedoras. Sin embargo, apenas se percibe algo de emoción detrás de la febril agitación general del escenario. Si Beaumarchais está bien servido, ¿qué ha pasado con Mozart?

Bruno Serrou

COVENT GARDEN: PUNTO Y APARTE

Londres. The Royal Opera. 10-VII-1997. Verdi, *Simon Boccanegra* (Versión 1857). Sergei Leiferkus (Simon), Kallen Esperian (Amelia), Plácido Domingo (Gabriele Adorno), Jaako Ryhänen (Fiesco), Peter Sidhom (Paolo). Vestuario: Deirdre Clancy. Iluminación: Nigel Leavings. Decorados: John Gunter. Director musical: Mark Elder. Director de escena: Ian Judge. 12-VII-1997. Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*. Gösta Winbergh (Walther), Nancy Gustafson (Eva), John Tomlinson (Hans Sachs), Thomas Allen (Beckmesser), Herbert Lippert (David), Gwynne Howell (Pogner), Catheryn Wyn-Rogers (Magdalene). Director musical: Bernard Haitink. Director de escena: Graham Vick.

El doce de julio, como otros muchos teatros europeos en la última década, el primer coliseo de ópera británico, comenzó un período de remodelación que lo mantendrá cerrado las dos próximas temporadas. La programación de las temporadas de tránsito se podrá ver y escuchar en teatros alternativos como son el Barbican y el Shaftesbury. En la jornada de la clausura Jeremy Isaacs (actual director general) expuso en una breve intervención que el teatro intentará superar el nivel artístico adquirido, y que sobrevivirá independientemente de factores políticos y financieros.

Simon Boccanegra (Versión de 1857) cerraba el Festival Verdi de este año. Esta obra difiere mucho de la segunda versión (1881), se acerca más al universo sonoro de *Traviata* o *Rigoletto*, quedando cabaletas con bastante coloratura, la obertura con los principales motivos musicales de la partitura y escenas cerradas. En contraposición con la segunda versión, una ópera más compacta (que se nutre de la estética de *Otello*) y que incorpora la maravillosa escena del Consejo. La producción de Ian Judge presentaba una escena muy oscura con volúmenes descolocados. Plácido Domingo, Kallen Esperian y Sergei Leiferkus, son tres cantantes muy vinculados a la casa en los últimos años. El cantante español tiene una relación de más de veinte años con la entidad y aquí ha interpretado sus principales papeles. Así, no quiso perderse la posibilidad de despedirse del viejo edificio. Domingo cosechó los mayores aplausos en su encarnación de Gabriele Adorno, lo interpretó con ímpetu juvenil y dio una verdadera lección de canto verdiano en su aria *Sento avvampar nell'anima*, y en las escenas de conjunto. Leiferkus realizó un Simon notable aunque con esa falta de legato que tienen todos los cantantes no latinos, no obstante su visión del personaje del Doge está muy trabajada. Kallen Esperian se ha convertido en una de las sopranos verdianas de los noventa, voz no demasiado



ASHMORE



CLIVE BARDA

Kallen Esperian y Plácido Domingo en *Simon Boccanegra* (arriba). Thomas Allen y John Tomlinson en *Los maestros...* (abajo)

grande y de gran belleza, supo imprimir toda la temura que desprende el personaje de Maria Boccanegra. El bajo finlandés Raako Ryhänen realizó una verdadera recreación del aria de Fiesco *Il lacerato spirito* y emitió la última nota, con una rotundidad y oscuridad pocas veces escuchada.

La dirección de Mark Elder fue correcta y tuvo momentos de gran bri-

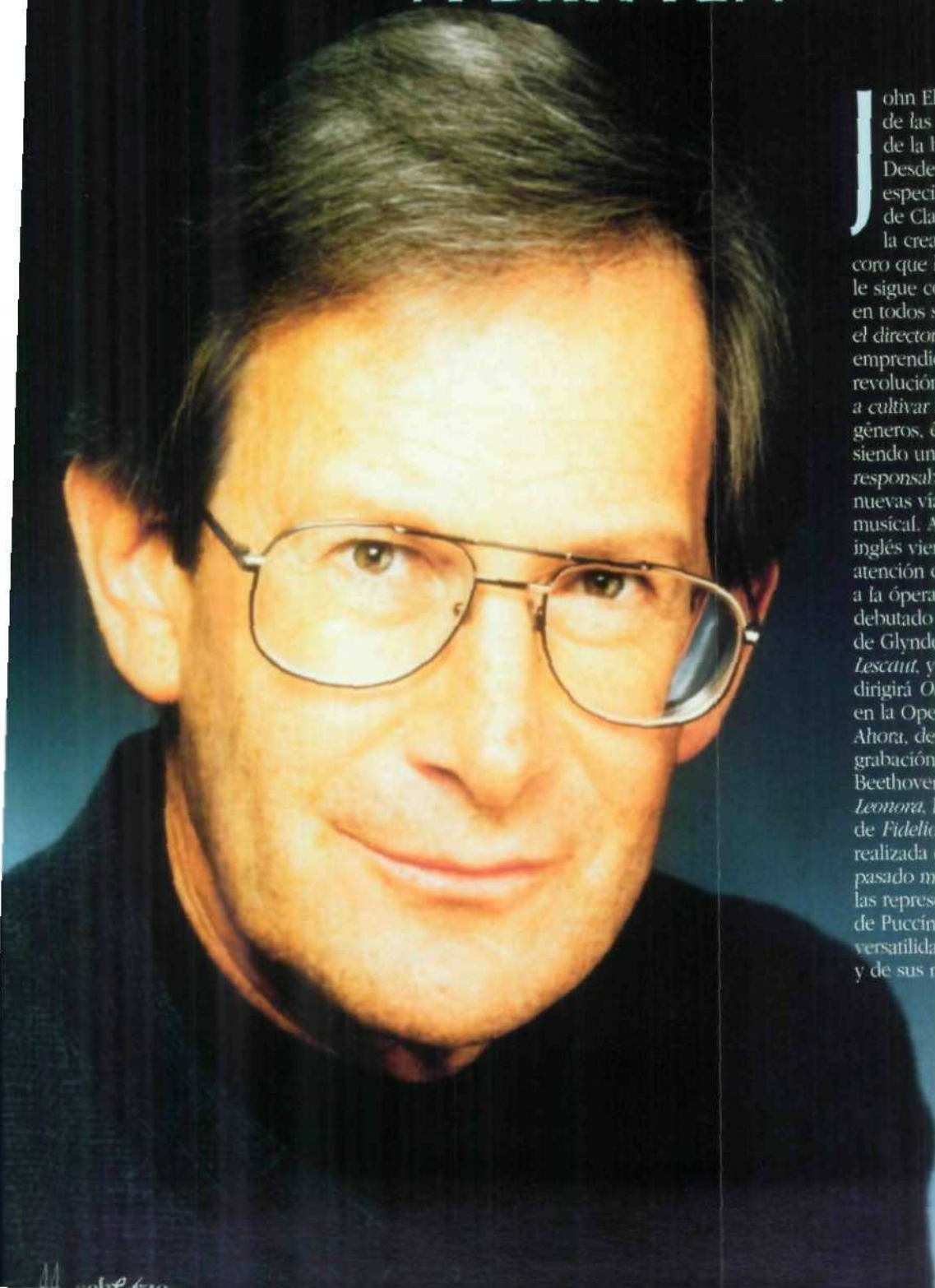
llantez, supo destacar toda la musicalidad en una partitura no especialmente afortunada en su primera versión, y con un conocido fracaso el día de su estreno en 1857.

La ópera fetiche de todo teatro de repertorio es *Los maestros*, mide como ninguna otra la capacidad y recursos de una organización musical. Mezcla sin ninguna muestra de protagonismo: coro, orquesta, solistas y cantantes de reparto. La producción de Graham Vick (actual director de producciones del festival de Glyndebourne) se caracterizó por su austeridad y sobriedad, con pocos elementos sobre la escena y dando toda la importancia necesaria a los cantantes, tuvo momentos magníficos como la pelea del segundo acto.

El Hans Sachs de John Tomlinson es de una gran fuerza y muy expresivo, logrando descifrar todos los registros de este complejo personaje. Thomas Allen ofreció un Beckmesser histriónico y muy musical, provocó las carcajadas del público en las escenas de los actos segundo y tercero. El Walther de Gösta Winbergh es un poco ligero y tiene momentos en los que es claramente superado por la orquesta, de todos modos es muy musical y ante la escasez de tenores wagnerianos, es una opción más que recomendable. Gwynne Howell mostró cierta fatiga vocal como Pogner y su participación no pasó de discreta, muy diferente fue la labor de Nancy Gustafson como Eva que le dio toda la dulzura a su personaje con una voz muy bella y manejada con musicalidad. No pasaron de correctos el David de Herbert Lippert (un poco mayor para este papel) y la Magdalene de Catheryn-Wyn Rogers.

En una partitura como esta el director tiene una importancia vital. Bernard Haitink (director musical desde 1987) fue el encargado de llevar a buen término esta increíble comedia humana que es *Die Meistersinger*. El director holandés goza del respeto del público londinense, como demuestra la gran ovación que se producía en cada una de sus salidas. Su dirección fue muy sobria y consiguió sacar el máximo partido de la orquesta y coro, manteniendo el mismo nivel a lo largo de una representación que se acercó a las seis horas de duración.

JOHN ELIOT GARDINER: DE MONTEVERDI A BRITTEN

A close-up portrait of John Eliot Gardiner, a middle-aged man with short, dark hair, wearing glasses and a dark jacket. He is looking directly at the camera with a slight smile. The background is dark and out of focus.

John Eliot Gardiner es una de las máximas estrellas de la batuta en la actualidad. Desde sus comienzos como especialista en la música de Claudio Monteverdi (con la creación del magnífico coro que lleva su nombre, y que le sigue con absoluta fidelidad en todos sus proyectos), el director británico ha emprendido una completa revolución que le ha llevado a cultivar los más diversos géneros, épocas y estilos, siendo uno de los principales responsables en haber abierto nuevas vías a la interpretación musical. Además, el maestro inglés viene prestando una atención cada vez mayor a la ópera (recientemente ha debutado en el Festival de Glyndebourne con *Manon Lescaut*, y la próxima temporada dirigirá *Oberon* de Weber en la Ópera de Zurich). Ahora, después de su celebrada grabación de las sinfonías de Beethoven, ha llevado al disco *Leonora*, la primera versión de *Fidelio*. Esta entrevista fue realizada en Londres, en el pasado mes de junio, entre las representaciones de la ópera de Puccini, otra prueba de la versatilidad de este director y de sus múltiples inquietudes.

SCHERZO.—¿Cuándo comenzó su interés por Leonora?

JOHN ELIOT GARDINER.—Cuando escuché *Fidelio* por primera vez, pensé que tenía que haber algo mejor. *Fidelio* me parece una obra muy extraña. Es en buena parte insatisfactoria como ópera, más bien resulta una cantata dramática, incluso una pieza de propaganda política, mientras *Leonora*, desde el momento mismo en que empecé a estudiarla, me pareció más real. Es como si en ella Beethoven conectase mucho mejor con el tema que trata. La encontré más dramática, más original, y mucho más como una parte de ese excitante período en la vida de Beethoven, en los años que van de 1804 a 1806, la época en que compuso las *Sinfonías Segunda* y *Tercera*, especialmente la *Heroica*. En aquel momento, Beethoven estaba muy preocupado como intelectual por lo que estaba ocurriendo en la escena europea, se sentía muy entusiasmado por todo lo que venía de Francia y estaba muy influido por la revolución francesa y sus compositores como Cherubini o Méhul. Por todo ello considero que *Leonora* es, en líneas generales, una obra más fascinante y más interesante y también más satisfactoria que *Fidelio*. Es muy difícil hablar de *Leonora* independientemente de *Fidelio*, porque Beethoven empezó a trabajar en ella en 1804 y cambió dos veces de libretista, y luego volvió a cambiar una tercera vez, cuando escribió *Fidelio* en 1814, así que puede decirse que es una obra en constante desarrollo. Posiblemente no haya una versión definitiva, de la que puedas decir: «Ah, esto es lo que quería Beethoven». Todo lo que puedo decir es que encuentro sus primeras ideas más convincentes y más simpáticas.

S.—Para esta grabación ha seguido el mismo procedimiento que en las óperas de Mozart, interpretando la obra en varios lugares como Salzburgo, Londres, Amsterdam, Ferrara... y luego llevándola al disco. Sin embargo, los diálogos hablados han sido sustituidos por poemas recitados por un actor.

J.E.G.—Efectivamente, la versión fue ofrecida en una versión representada, pero creo que la sustitución de los diálogos por un actor ha sido una buena solución. No sé lo que pensará usted, pero yo siempre he tenido muchas dificultades con los diálogos hablados. A menudo los cantantes encuentran muchos problemas, y aunque puedan cantar bien en alemán, si su lengua materna no lo es tienen problemas para recitar. Por otra parte, los diálogos a veces detienen la acción y resultan un tanto molestos. Aquí hemos tratado de utilizar la hermosa voz de un excelente actor como Christoph Bantzer, muy conocido en Alemania, introduciendo textos contemporáneos de poetas ingleses como Wordsworth o alema-

nes como Hölderlin, Goethe o el propio Beethoven, que hemos escogido entre los dos, simplemente para que actúen como momentos de reflexión, y también para enlazar los números musicales. Por otra parte, el disco compacto puede programarse y escuchar así únicamente los números musicales. Pero yo lo encuentro muy emocionante y muy útil para la imaginación.

S.—Creo que los papeles cantados son bastante diferentes en las dos obras.

J.E.G.—Sí, por ejemplo Marcelina es mucho más importante en *Leonora* que en *Fidelio*, a modo de contraste con la protagonista. Ésta no tiene la gran aria, pero a cambio cuenta con otra extraordinaria página con las trompas, de gran virtuosismo, escrita para tres trompas naturales. Rocco y Pizarro tienen una importancia parecida, pero el personaje de Florestán me parece más desarrollado en *Leonora*. En general, puede apreciarse que cada uno de los personajes experimenta una mayor evolución en *Leonora*, mientras en *Fidelio* son meros transmisores de las ideas de Beethoven.

Leonora es más fascinante y más interesante que Fielio

S.—Vocalmente, supongo que la escritura de la soprano y el tenor no tendrá tantas dificultades.

J.E.G.—Yo diría que ambas obras son igualmente difíciles de cantar. Por ejemplo, el personaje de Leonora es más virtuosístico y yo creo que tan dramático como en *Fidelio*, y además es más agudo.

S.—¿Puede decirse que Leonora es una obra algo más mozartiana, y Fielio más wagneriana?

J.E.G.—No, no lo creo. Yo creo que *Leonora* es una obra más puramente beethoveniana. Cuando Beethoven la escribió, era fiel a sus ideales políticos, que después cambiaría. En 1805 estaba lleno de fervor e ímpetu revolucionarios, mientras en 1814 estaba decepcionado, después de que Bonaparte se coronase a sí mismo emperador. Se convirtió en anti-francés, y acentuó su nacionalismo alemán, escribiendo por el mismo tiempo unas extrañas obras de carácter patriótico. Y este último aspecto, que es el de *Fidelio*, no resulta tan atractivo.

S.—En los últimos meses han aparecido en el mercado diversas grabaciones tuyas, aparte de esta Leonora, como *Agrippina de Handel* o la *Sinfonía de Primavera de Britten*, y ha grabado *El Paraíso* y la *Peri de Schumann*. Esto es una nueva demostración de sus



JIM FOUR

muchos y variados intereses. Nunca le ha gustado centrarse exclusivamente en un estilo.

J.E.G.—Me gusta la diversidad, cambiar de repertorio y buscar nuevas ideas, siguiendo siempre proyectos de largo alcance. El proyecto Berlioz y el proyecto Schumann son dos ramas que complementan mi interés por Beethoven, que, a su vez, enlaza con mi dedicación a Mozart. La gente, por lo general, piensa que Beethoven tiene que llevar a Brahms, pero para mí conduce a Berlioz y a Schumann, los sinfonistas francés y alemán que a mi juicio mejor comprendieron lo que Beethoven trató de hacer, elevando la música sinfónica a un nivel superior.

S.—*En esta línea, por ejemplo, es curioso que no haya mostrado el mismo interés por Schubert o por Mendelssohn.*

J.E.G.—Están a punto de salir dos grabaciones schubertianas, una de canciones con acompañamiento de piano y otros instrumentos con el Coro Monteverdi, y otra que hicimos en enero pasado con la bellísima *Misa en mi bemol*. Y en agosto grabaré la *Novena Sinfonía* con la Filarmónica de Viena.

S.—*En este ciclo berlioziano, ¿tiene previsto grabar también las óperas?*

J.E.G.—Sí, por supuesto. Por el momento he hecho la *Sinfonía fantástica*, *Harold en Italia* (con *Tristia*), la recientemente descubierta *Misa solemne*, y grabé las *Noches de estío* hace cuatro o cinco años, cuando estaba en Lyon, como también *La condenación de Fausto* y *La infancia de Cristo*. Ayer estuve escuchando *Romeo y Julieta*, que grabamos el año pasado y aparecerá próximamente. El ciclo se completará con *Los troyanos*, pero no antes del año 2003. Es muy difícil encontrar a los cantantes.

S.—*¿En qué reside la modernidad de Berlioz?*

J.E.G.—Berlioz es, a mi juicio, el más moderno de to-

dos los compositores del siglo XIX. Para él la música son los sentimientos que hay en su interior, por eso vibra con tanta fuerza como Beethoven, pero con mayor energía aún. Esto va unido a un increíble sentido poético, capacidad de percepción y sensibilidad y una riquísima imaginación, capaz de relatar sus sentimientos con una enorme fantasía, apoyado en una fenomenal técnica de comprensión de cada instrumento de la orquesta, y celebrando el poder de la orquesta romántica moderna de un modo que nadie alcanzaría hasta Gustav Mahler. Él es el compositor romántico-moderno por excelencia.

Berlioz es el más moderno de todos los compositores del siglo XX

S.—*Sin embargo, una y otra vez vuelve usted a Haendel.*

J.E.G.—Sí, adoro a Haendel. Es un compositor fantástico.

S.—*En una entrevista usted afirmaba que en los oratorios de Haendel había un poder dramático incluso mayor que en sus óperas. ¿Ha dirigido algún oratorio suyo en escena?*

J.E.G.—Sí, he hecho *Hércules*, *Acis y Galatea* y también *Jephtha*, en una versión semirrepresentada. Son obras muy poderosas. Creo que es una excelente solución.

S.—*Cada vez está más interesado por la ópera y por la escena. Esta temporada ha regresado al Covent Garden con Chérubin de Massenet. ¿Tiene algún proyecto de volver al Covent Garden?*

J.E.G.—Me han ofrecido varias cosas, pero el teatro se encuentra en una situación tan caótica con el tema de su reforma que no hemos llegado a nada concreto. Ustedes tienen problemas en Madrid, pero también aquí estamos atravesando por una situación difícil.

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

BACH: *Pasión según San Mateo*. Archiv 4276482. *Pasión según San Juan*. Archiv 4193242. *Misa en si menor*. Archiv 4155142. *Oratorio de Navidad*. Archiv 4232322. *Cantatas*. Archiv 4297822, 4318092 y 4373272. *Magnificat*. *Cantata 51*. Archiv 4114582.

BEETHOVEN: *Las nueve sinfonías*. Archiv 4399002. *Missa solemnis*. Archiv 4297792. *Misa en do mayor*. *Mar en calma*. Archiv 4353912. *Leonora*. Archiv 4534612. *Conciertos para piano n.ºs 1, 2 y 5*. *Fantasia coral*. Levin (piano). Archiv 4534382 y 4477712.

BERLIOZ: *La damnation de Faust*. Philips 4261992. *L'enfance du Christ*. Erato 75333. *Sinfonía fantástica*. Philips 4344022. *Harold en Italia*. *Tristia*. Philips 4466762. *Misa solemne*. Philips 4421372.

BRAHMS: *Requiem alemán*. Philips 4321402. *Obras corales*. Philips 4321522.

BRITTEN: *War Requiem*. DG 4378012. *Spring Symphony*. DG 4534332.

BUXTEHUDE: *Membra Jesu Nostri* (+ SCHÜTZ: *O bone Jesu*). Archiv 4472982.

CHABRIER: *Música orquestal*. DG 4477512.

FAURE: *Requiem*. *Obras corales*. Philips 4381492.

GLUCK: *Iphigénie en Tauride*. Philips 4161482. *Iphigénie en Aulide*. Erato 2450032. *Orphée et Eurydice* (ed. Berlioz). EMI 7498342. *Orfeo ed Euridice*. Philips 4340932.

GRAINGER: *Danny Boy* (Canciones y baladas). Philips 4466572.

HAENDEL: *El Mesías*. Philips 4342972. *Agrippina*. Philips 4380092. *Salomón*. Philips 4126122. *Jephtha*. Philips 4223512. *Dixit Domi-*

mus. Erato 2292451362. *Acis and Galatea*. Archiv 4234062. *L'allegro, il penseroso ed il moderato*. Erato 2292452772. *Hércules*. Archiv 4476892. *Israel en Egipto*. Philips 4321102. *Música acuática*. Philips 4341222.

HAYDN: *La Creación*. Archiv 4492172. *Las Estaciones*. Archiv 4318182.

HOLST: *The Planets*. DG 4458602.

LECLAIR: *Scylla et Glaucus*. Erato 2292-45277-2.

LEHAR: *La viuda alegre*. DG 4399112.

MONTEVERDI: *L'Orfeo*. Archiv 4192502. *L'incoronazione di Poppea*. Archiv 4470882. *Vespro della Beata Vergine*. Decca 4434822. Archiv 4295652.

MOZART: *Le nozze di Figaro*. Archiv 4398712. *Don Giovanni*. Archiv 4458702. *Così fan tutte*. Archiv 4378292. *La flauta mágica*. Archiv 4491662. *Idomeneo*. Archiv 4316742. *La clemenza di Tito*. Archiv 4318062. *El rapto en el serrallo*. Archiv 4358572. *Sinfonías n.ºs 29, 31-36 y 38-41*. Philips 4426042. *Conciertos para piano*. Bilson (piano). Archiv 4472952, 4472832, 4312112 y 4472912. *Requiem*. Philips 4201972.

OFFENBACH: *Les brigands*. EMI 7498302.

PURCELL: *Didò and Aeneas*. *Oda a Santa Cecilia*. Philips 4321142. *The Fairy Queen*. Archiv 4192212.

RACHMANINOV: *Danzas sinfónicas* (+ JANACEK: *Taras Bulba*). DG 4458382.

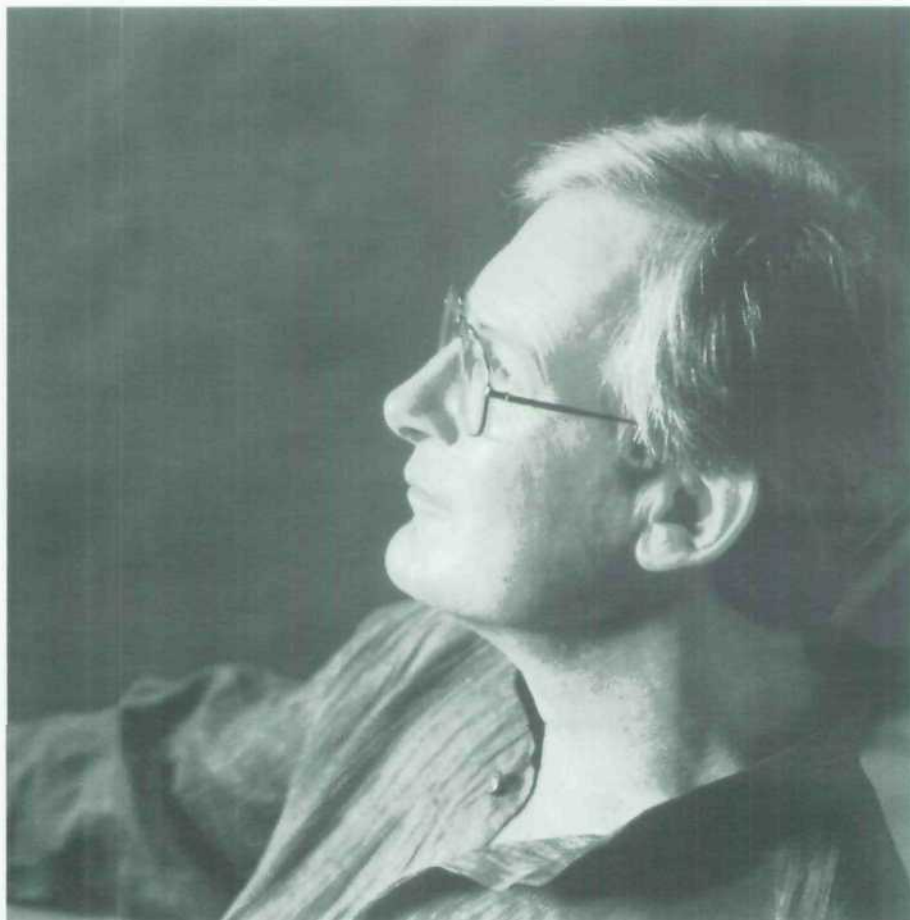
ROSSINI: *Le comte Ory*. Philips 4224062.

VERDI: *Requiem*. *Cuatro piezas sacras*. Philips 4421422.

WEILL: *Los siete pecados capitales*. *Speak low*. DG 4398942.

S.—En estos días ha debutado en el Festival de Glyndebourne con *Manon Lescaut*, que ha supuesto su primer Puccini.

J.E.G.—En efecto, y ha sido una experiencia muy satisfactoria. Yo siempre me había sentido preocupado por Puccini, y he de reconocer que mi concepto de este compositor ha cambiado por completo. Yo había pensado que Puccini era muy edulcorado para mi gusto, pero *Manon Lescaut* es una obra fantástica, y la orquestación es brillante y está llena de colorido. Es tanto el material melódico que Puccini te da que tienes que tener mucho cuidado para no tapar a los cantantes, porque la orquesta es muy grande. Y también pa-



SHEILA ROCK/DG

ra no caer en las trampas, como exagerar el rubato y ese tipo de cosas. El sistema de trabajo de Glyndebourne te permite trabajar durante un largo período con los cantantes y la orquesta. Es muy saludable, y francamente he disfrutado mucho.

S.—*Manon Lescaut*, además, contiene muchas referencias a la música del XVIII.

J.E.G.—Sí, particularmente en el segundo acto, donde hay una parodia del madrigal, el minueto, etc. Es muy interesante.

S.—Uno de sus próximos proyectos discográficos es la grabación, este mismo verano, de *The Rake's Progress* de Stravinski, otra obra que contiene muchos guiños a la historia de la música.

J.E.G.—Sí, pero no es un *pasticcio*. Es una obra llena de

ironía, cuya apariencia externa consiste en disfrazar, disimular una gran cantidad de ideas y de emociones, algunas de ellas bastante amargas, que se ocultan tras la elegancia del exterior. Es una obra fascinante.

S.—También es una novedad para usted.

J.E.G.—No, la dirigí por primera vez en 1970, pero siempre he tenido ganas de volver a hacerla. Hay que escoger minuciosamente el reparto. No tiene que sonar como a Strauss, tiene que sonar de una forma inmediata y fresca. La dicción tiene que ser extremadamente clara. La orquestación está realizada con mucha inteligencia. Es una obra extremadamente bien elaborada.

S.—Ha escogido para ello a la Sinfónica de Londres, y a algunos de sus cantantes habituales.

J.E.G.—Sí, la Sinfónica de Londres me parece la orquesta ideal para esta obra. Los cantantes incluyen a gente como Anne Sofie von Otter o Bryn Terfel, que trabajan habitualmente conmigo. También intervienen Ian Bostridge, con el que trabajo por primera vez, un joven tenor con mucho talento, o Deborah York como Anne. Creo que hemos conseguido un excelente equipo.

S.—Sin embargo, a pesar de emplear por lo general un mismo equipo, a veces ha utilizado a grandes nombres como Julia Vardy en *La clemencia de Tito*.

J.E.G.—Fue un gran riesgo, pero el resultado valió la pena.

S.—Estoy completamente de acuerdo. ¿Cómo fue su experiencia con la Filarmónica de Viena en *La viuda alegre*?

J.E.G.—Maravillosa. Fue un enorme placer. Tocaron la música como si la hubiesen interpretado siempre, aunque fue la primera vez, porque ellos suelen tocar en la Staatsoper y *La viuda alegre* se representa habitualmente en la Volksoper. Desde el primer momento me di cuenta de que sabían perfectamente lo que yo quería y les dejé tocar. Pasamos un tiempo maravilloso. Desde entonces hemos colaborado mucho juntos, y hay varios proyectos de grabaciones en común. En 1999 haremos una nueva producción de *La viuda alegre* en la Staatsoper.

S.—¿Y qué recuerdo guarda de la grabación del *Requiem* de Mozart en el Palau de la Música de Barcelona?

J.E.G.—Muy caluroso. Creo que es la sala de conciertos más calurosa que conozco [risas]. Adoro la sala, y también el público, pero hubo muchísimos problemas entre la gente de televisión, la radio y el equipo de grabación de Philips. En ese sentido no me sentí muy cómodo, pero a pesar de todo tengo un buen recuerdo. Y fue interesante unir las dos obras de Mozart, el *Requiem* y la *Misa en do menor*.



John Eliot Gardiner en el palacio Ducal de Ferrara

DG

S.—Volviendo a *La viuda alegre*, usted dirigió a la Filarmonía de Viena pero también introdujo instrumentos populares originales.

J.E.G.—Ah, se refiere al tamburizza. Creo que es divertido. Lo encontré en un café local, y me parece que funciona bien. Le da una especie de sabor croata. Me gustan este tipo de combinaciones.

S.—Pero siempre trabaja con el Coro Monteverdi.

J.E.G.—Sí, es como mi familia. A propósito, usted sabe que *La viuda alegre* transcurre en Pontevedro, y hace poco me enteré de que hay una ciudad con el mismo nombre cerca de Santiago de Compostela. Me divertí muchísimo.

S.—Bueno, en realidad se llama Pontevedra [risas]. Con su reinterpretación del repertorio, y con esa combinación de instrumentos originales y modernos, de alguna manera usted lucha contra la estandarización de la interpretación musical.

J.E.G.—Ese ha sido siempre mi punto de partida. Me parece apasionante tener diferentes interpretaciones y diferentes sonidos orquestales para cada parte del repertorio. Esto da una nueva perspectiva y una nueva energía, y también ayuda al público a entender cada tipo de música. La mayoría de las orquestas suena igual, y eso es muy aburrido.

S.—Sin embargo, usted ha afirmado en alguna ocasión que en otro de los autores que constituyen sus raíces como es Monteverdi no es tan partidario de añadir instrumentos ni nada que pueda ir en contra de la interpretación vocal.

J.E.G.—En aquella ocasión me refería a la *Poppea*. Lo más importante en Monteverdi es la palabra, y es muy importante que el texto se entienda perfectamente. Si se cuenta con los cantantes apropiados y el recitativo acompañado está bien ejecutado, entonces los instrumentos del bajo continuo son suficientes. Hay bastante color en chitarrone, órganos, claves y arpas para dar apoyo a la expresión de los cantantes sin necesidad de añadir otros instrumentos como hacen algunos de mis colegas. Yo no creo que sea necesario.

S.—Usted es un perfecto ejemplo de músico europeo con raíces británicas. Creo que su abuelo fue quien encargó a Gustav Holst la composición de *Los planetas*.

J.E.G.—No, fue su hermano, mi tío abuelo. Mi abuelo era egiptólogo, y fue quien descubrió la tumba de Tutankamón. Su hermano era compositor, Henri Balford Gardiner, quien pagó la primera audición de *Los planetas* de Holst. Y también dirigió muchos estrenos de gente como Percy Grainger, Vaughan Williams y otros. Él organizaba sus propios conciertos en el Queen's Hall en los años 1912-13, una fantástica serie antes de la primera guerra mundial.

S.—También he leído que su madre era cantante.

J.E.G.—Sí, aunque no era cantante profesional. Tenía una voz muy bella, y estaba dedicada a la dirección escénica de óperas, hacía trabajos de mimica con niños, etc. Hicimos muchas óperas juntos. Ella ejerció una enorme influencia sobre mí. La echo muchísimo de menos.

S.—Usted asistió a la creación del *War Requiem* en la ca-

tedral de Coventry, una obra que posteriormente registró en vivo en la ciudad alemana de Lübeck, y acaba de grabar la Spring Symphony. ¿Cuál cree que es la importancia de Benjamin Britten en el panorama de la música inglesa?

J.E.G.—Creo que ha tenido una influencia muy considerable. Ahora vamos a comprender realmente cuál fue su verdadera importancia, porque ya empieza a ser considerado un compositor europeo, no sólo un compositor inglés. Es lo mismo que ocurrió con Elgar, que por fin, y después de muchísimo tiempo, es considerado un compositor principalmente europeo y no un músico de provincias inglés. Britten fue un compositor muy hábil, con un gran talento. Su música está siendo interpretada por otros directores, y está llegando a países como España o Francia. Todo ello me parece muy positivo y enriquecedor.

S.—En las últimas Semanas Mozart de Salzburgo usted dirigió la obertura de Los esclavos felices de Arriaga con la Filarmónica de Viena.

J.E.G.—¡Oh, es una obra bellísima! Y adoro su *Sinfonía*, que dirigi hace muchos años. No la he grabado, pero me gustaría hacerlo. Es una música muy brillante.

S.—¿Cómo llegó a conocer estas obras?

J.E.G.—Conocía a Arriaga desde mis tiempos de estudiante en Cambridge, cuando toqué sus cuartetos de cuerda, y posteriormente he seguido el resto de su obra, que desgraciadamente no es muy amplia porque murió muy joven.

S.—En la actualidad usted está muy interesado por la música de Robert Schumann.

J.E.G.—Sí, creo que es el más incomprendido de los compositores románticos alemanes. La gente aún piensa que es básicamente un autor de música para piano y de lieder y olvida, tal vez a excepción del *Concierto para piano*, lo magníficas que son sus sinfonías. El problema es que se interpretan en ese modo homogéneo y aburrido que le ha dado la reputación de ser un mal orquestador, lo cual no es totalmente cierto. Él cometió algunos errores, pero si se toca su música con los instrumentos de su tiempo,

utilizando la colocación original que acostumbraba a usar Mendelssohn en la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, con los violines y las violas de pie, y que es como hemos grabado nosotros sus sinfonías, el resultado es fantástico.

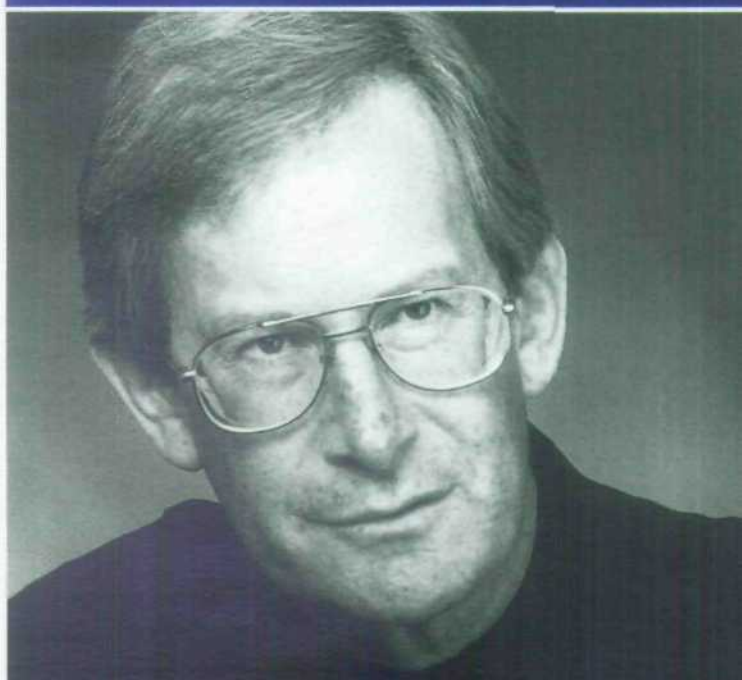
S.—Tal vez Schumann haya sido el más problemático de los románticos alemanes.

J.E.G.—Es problemático, pero su música es increíblemente hermosa cuando se toca adecuadamente. En marzo pasado grabamos también *El Paraíso y la Perí*, que es una obra absolutamente mágica, y que aparecerá el próximo año.

S.—¿Piensa registrar también los demás oratorios de Schumann?



GARDINER BEETHOVEN LEONORE



Continúa el exitoso ciclo Beethoven de John Eliot Gardiner con la grabación completa de *Leonore*, primera versión de *Fidelio*, única ópera de Beethoven.



2 CD 453 461-2

Hillevi Martinpelto · Christiane Oelze
Kim Begley · Michael Schade · Matthew Best
Alastair Miles · Franz Hawlata

Coro Monteverdi
Orquesta Revolucionaria y Romántica
John Eliot Gardiner

MUESTRA INTERNACIONAL DE PERCUSIÓN

III Convención Nacional Concurso de Jóvenes Intérpretes

Círculo de Bellas Artes
C/Alcalá, 42. 28014 Madrid.
Madrid, 27 y 28 de septiembre de 1997

Glen Vélez	(A)
Nana Vasconcelos	(A)
Ney Rosauero	(A)
Carlos Carli	(C)
Arturo Serra	(B)
Percusión Flamenca	(B)
Tambor Escocés	(B)
Elíseo Parra	(C)
Músicos de Perú, Africa, Venezuela, Siria, Brasil, India, Cuba	(C)
Leigh Howard Stevens	(A)
Percussions Barcelona	(B)
Amores	(B)
Solistas de Madrid	(B)
Kinnara	(B)
Tabir-Perkumania	(B)
Batería Internacional	(B)
Danza Neopercusión	(B)
Conciertos Pedagógicos	(H-C)
Master Class Timbales	(C)
Repertorio Orquesta	(C)

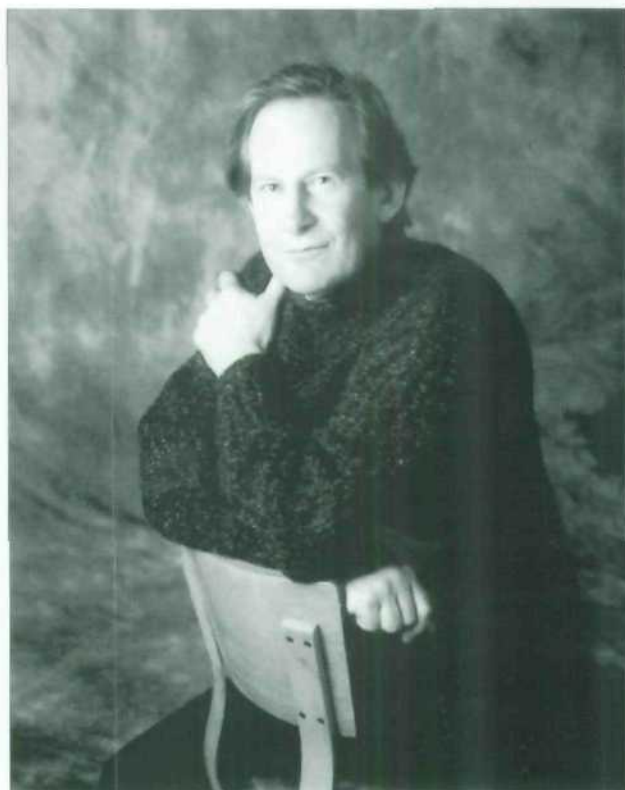
Una importante representación de percusionistas de todo el mundo desfilará durante estas dos intensas jornadas en las que se pretende sirvan de foro de discusión y encuentro entre todos los asistentes.

Más de 30 actividades en dos días

- *Concierto: «Músicos de diferentes culturas unidos por un mismo instrumento». Sábado 27, 23:30 h. 2.000 ptas.
- *Precios Bono para toda la Convención:
Socios: 6.000 ptas. No Socios: 10.000 ptas. (incluye todos los conciertos)
- *Entradas a cada actividad:
serie H: gratis serie B: 1.000 ptas.
serie A: 1.500 ptas. serie C: 500 ptas.
- *Concurso Jóvenes Intérpretes:
Envía tu solicitud a la AEP

Organiza:

Asociación Española de Percusionistas (AEP)
C/Tutor, 52. 28008 Madrid. Telf.: 91/544 75 87. Fax: 539 49 26



JAYNE WEXLER

J.E.G.—Me gustaría grabar algún día las *Escenas de Fausto*. Voy a dirigir la tercera parte de la obra, junto con el *Requiem por Mignon* y la *Canción nocturna*. Es una música bellísima.

S.—Creo que ha grabado todas las versiones de las sinfonías de Schumann.

J.E.G.—No, por el momento hemos grabado las dos versiones de la *Cuarta Sinfonía*, la *Sinfonía de primavera* y la *Obertura, scherzo y finale*. En otoño grabaremos la *Segunda*, la *Tercera*, la llamada *de Zwickau* y la *Pieza de concierto para cuatro trompas*.

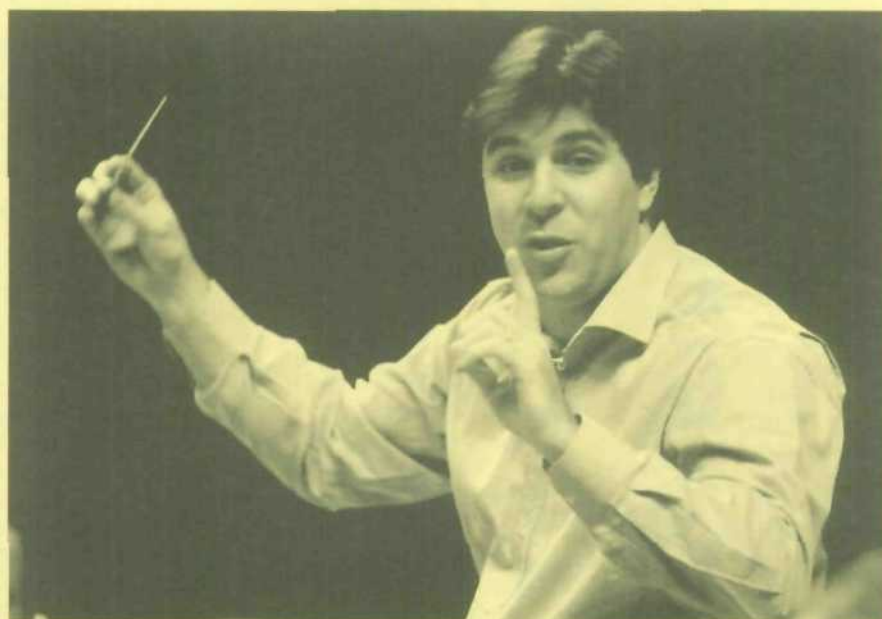
S.—Es un proyecto interesantísimo. ¿Tiene otros proyectos, o ya son suficientes?

J.E.G.—Oh, no, aún quedan más. Con la Filarmónica de Viena voy a grabar oberturas de Rossini y un programa de música vienesa de finales del siglo XIX que me agrada mucho. Con mis English Baroque Soloists quiero hacer todas las cantatas sacras de Bach hasta el año 2000, a modo de peregrinación musical por el Norte de Europa. También tengo el proyecto de hacer el *Falstaff* de Verdi, una obra que adoro y que dirigí muchas veces cuando estaba en Lyon y que ahora haré con la Orchestre Révolutionnaire et Romantique, en alternancia con el *Requiem* de Verdi. Esto será el verano que viene. También quiero interpretar las seis últimas misas de Haydn, las seis grandes misas que escribió al final de su vida. Ya he grabado *Las Estaciones* y *La Creación*, y ahora estoy muy interesado por las misas, que son espléndidas. He comenzado a grabar las misas de Bruckner, de las que ya hemos hecho la *nº 1 en re menor* con la Filarmónica de Viena y el Coro Monteverdi. Como ve, aún quedan muchos campos por descubrir.

Rafael Banús Irusta

scherzo DISCOS

Año XII - nº 117 - Septiembre 1997



RAFA MARTÍN

EL HOMBRE DEL DÍA

SUMARIO

ACTUALIDAD	51
ESTUDIOS:	
- Sinfonías de Shostakovich por Rostropovich, <i>J.L.P.A.</i> ...	54
- Pelléas et Mélisande de Debussy por Casadesu, <i>S.M.B.</i>	56
- Obras orquestales de Berlioz por Davis, <i>A.F.M.</i>	58
- Música para piano por Volodos y Pletnev, <i>R.O.B.</i>	60
REEDICIONES:	
- Sony Masterworks, <i>A.R.</i>	62
- Furtwängler en Tahrá, <i>E.P.A.</i>	63
- Seon, <i>R.O.B.</i>	64
- EMI Red Line, <i>L.S.</i>	64
- Operas en Arkadia, <i>A.V.</i>	65
- Deutsche Grammophon 2CD, <i>F.G.-R.</i>	66
- Harmonia Mundi Suite, <i>P.Q.L.O.</i>	67
- Ashkenazi en Decca, <i>R.O.B.</i>	67
- EMI Forte, <i>E.P.A.</i>	68
- Decca Classic Sound, <i>A.R.</i>	68
DISCOS DE LA A A LA Z	70
INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO..	100
LIBROS	102
LA GUIA	104

De apellido Gatti y de nombre Daniel, y por si ustedes no lo saben —que ya es difícil, porque está en las portadas de todas las revistas de música europeas y americanas, menos en ésta, aunque ya se andará...—, es el nuevo director musical de la veterana Royal Philharmonic de Londres. Puede que ustedes se enteraran —sucedió hace dos años— del litigio entre Wladimir Ashkenazi y la RPO: el músico ruso-islandés, que en 1990 firmó contrato con la Deutsche Symphonie Orchester de Berlín —la antigua orquesta RIAS—, aceptó prorrogar su titularidad al frente de la Royal Philharmonic, ostentada desde el 87, para ayudar a los músicos en su lucha contra Peter Palumbo, el responsable del British Council que había decidido dejar a la agrupación sin subsidios oficiales. La batalla se ganó —la ganó el incansable «Nova», o sea, Ashkenazi— en 1994, pero a finales de ese año el artista se enteró por otros colegas y amigos que la «Royal» andaba en busca de nuevo maestro a sus espaldas: comprensiblemente dolido y airado, Ashkenazi dejó plantada a la orquesta y centró su actividad en Berlín. La RPO pasó su purgatorio particular, por desagradecida, y el pasado año anunció que había encontrado titular, el entonces ignoto milanés Gatti, nacido el 6 de noviembre de 1961, y director de la Academia de Santa Cecilia de Roma desde 1992.

Hoy Gatti es menos ignoto —en este año ha tomado la sucesión de Riccardo Chailly en Bolonia, y ya ha debutado ante las Filarmónicas de Berlín y Nueva York. Además, ha firmado contrato con RCA/BMG, con un primer disco dedicado a Respighi al frente de su orquesta romana. Con la RPO está grabando Mahler (*Sinfonía n.º 5*), Bartók (*Concierto para orquesta, Divertimento, Danzas de Transilvania*) y Richard Strauss, y en Bolonia registrará su primera ópera (*Don Sebastián*, de Donizetti). En España —lo trajo Alfonso Aijón para Ibermúsica— lo vimos hace dos años, haciendo Bruckner con la Philharmonia, y no fue para tirar cohetes, pero ya lo dijo David Mamet, «las cosas cambian...»

GALDUF

Este artículo llega tarde, como tantas otras cosas en la vida. Debió haberse publicado en abril, muy poco después de otro texto de esta misma columna dedicado a Sergiu Comissiona (Cfr. nº 112, pg. 54). Allí se decía, que el más antiguo titular en activo de una orquesta española era Victor Pablo Pérez, con diez años de trabajo al frente de la Sinfónica de Tenerife. El caso es que tal aserto no era cierto entonces, pero resulta que sí lo es ahora. Traducción: quien esto firma, y en ello erraba, no había caído en la cuenta de que Manuel Galduf llevaba catorce años al frente de la Orquesta de Valencia, y era, entonces, el «decano» de las titularidades españolas. La rectificación, con el mismo título de esta columna —Galduf, el apellido del músico, tal cual el otro artículo se intitulaba «Comissiona», la tuvimos en cartera dos números, y el exceso de originales nos obligó a posponerla. Y hoy llega tarde, porque, ya estarán al tanto del tema, la Concejalía del Palau de la Música valenciano, de la que depende la agrupación levantina, ha firmado contrato a finales de junio con Miguel Angel Gómez Martínez para que, desde esta campaña 97-98, se haga cargo de los destinos musicales de la forma-



Manuel Galduf

tido solista—, Gian-Andrea Noseda, Maxim Shostakovich —responsable de otro estreno español, el de la *Sinfonía nº 13 «Babi-Yar»* de su progenitor—, o a recientes interpretaciones operísticas de quien ha sido hasta ayer titular de la orquesta, como las etapas del *Anillo wagneriano* o la imponente *Elektra* de la temporada previa. Basta la lectura del artículo dedicado a los 10 años de actividad del Palau valenciano, que en el número anterior de esta revista firmaba Blas Cortés, para resumir la calidad actual de la Orquesta en cuestión.

Esa calidad, como es lógico, se debe al hombre que, no sólo ha dirigido a la formación durante catorce campañas, sino que ha tenido la sensatez de avvicinar a su orquesta con maestros de categoría internacional, sin miedo a comparaciones o recelos artísticos. Galduf, que durante las últimas temporadas formó con Enrique García Asensio como Principal Director Invitado un equipo de inequívoca solidez técnica, lega un conjunto que, colofón de años de esforzado tesón, acaba de iniciar una sólida relación contractual con una de las grandes multinacionales del disco, la Sony, tarea que, como saben bien los lectores de estas «páginas amarillas», ya ha producido dos CDs, arranque el primero de una edición fonográfica de las obras de Joaquín Rodrigo, y acaso inicio el segundo de una paralela colección de las obras del alicantino Oscar Esplá. Galduf, por estricta sensatez, ni se debe marchar *per saecula* de Valencia ni, aún menos, debe salir de su orquesta por la puerta de servicio.

Lo cual llega a la «segunda cosa» digna de ser tenida en cuenta: que, amén de conciertos como invitado o colaboraciones cualesquiera con la Orquesta de Valencia, Galduf debe cerrar unas ediciones discográficas que él ha abierto, y no sólo por educación o condescendencia hacia quien tantos años ha laborado al frente de una institución —otra cosa es que, tras catorce años, fuera bueno un recambio, algo que, seguramente también ha pensado el hasta ahora titular—, sino por coherencia con los planteamientos «serios» de la industria del disco; y es que, un integral o serie, en torno a compositores concretos, que empieza un director y continúa otro, da una cierta imagen de frivolidad. Y eso es lo que menos puede interesar, en estos albores de romance fonográfico, a la formación de Valencia y a sus responsables.

José Luis Pérez de Arteaga

Vendo
Piano—Pianola
Pleyel

- ☛ Media cola. 1'80 x 1'50 m.
- ☛ Línea modernista de principios del siglo XX.
- ☛ Madera de caoba.
- ☛ Gran cantidad de rollos de pianola.
- ☛ Necesita restauración técnica.

Cristina:
91 - 519 35 60

ción, que compartirá con la Sinfónica de Hamburgo, a la que ha dirigido desde 1992.

No llegamos tarde, en cambio, para recordar algunas cosas no desaprovechables. La primera de ellas, la más obvia, es que la herencia tiene, en este caso, un «generador», ya que no sería exacto decir «testador». Gómez Martínez, que es un hombre inteligente y lo sabe de seguro, no recibe una orquesta cuarteada ni insegura ni depauperada: se hace cargo de un formidable conjunto sinfónico, uno de los mejores del país, como conocen quienes, sólo en esta campaña, han asistido a las actuaciones de la formación con maestros como Yuri Temirkanov —encariñado con el conjunto, ¡maravilloso diseño para los valencianos!—, Christian Badea, Jan Latham-Koenig —responsable del estreno en España del *Concierto para violín* de Ligeti, con Frank-Peter Zimmermann en el come-

KORNGOLD, AÑO DEL CENTENARIO

La penúltima ópera de Korngold —preste atención nuestro SMB—, *Die Katrin*, de 1936, llega finalmente al disco: Decca la incluye en su serie *Entartete Musik*, con Juanita Lascarro como protagonista. Pero no es eso todo: a la vuelta de la esquina, esto es, en octubre, una nueva edición discográfica de la ópera de Korngold que mejor ha sobrevivido al tiempo y a las «degeneraciones», *Die tote Stadt* (La ciudad muerta), o sea, Brujas para nosotros, Brujas para los francófonos —que nada tiene que ver con las meigas, dicho sea de paso—, o *Bruges la morte* según el título de la novela del belga Georges Rodenbach en la que se basa la obra de Korngold. La producción, grabada por Naxos, deriva de las interpretaciones brindadas en la Real Ópera Sueca de Estocolmo en septiembre del pasado 96, y se trata de una coproducción con la Radio de Suecia. Leif



Erich Wolfgang Korngold

Segerstam, primera colaboración con el sello de Hong-Kong, dirige a un elenco encabezado por Thomas Sunnegardh como Paul y Katarina Dalayman en el doble papel de Marietta y Marie.

RICHARD EL DESCONOCIDO



Richard Strauss

No nos hemos repuesto del descubrimiento, ocho CDs, de la obra de cámara de Richard Strauss editada por Arts, con dirección artística y actuación solista de Wolfgang Sawallisch, cuando otra nueva serie de

múltiples discos parece dispuesta a insistirnos en que del autor de *Salome* no sabemos realmente nada. Y es que ya se edita otra novedad straussiana, la comedia *Des Esels Schatten* (La sombra del asno), una pieza para recitador, coro y orquesta, que pertenece, aunque sin catalogar, a la etapa final del maestro muniqués. Recitados a cargo de Peter Ustinov, con el Coro y la

Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín, dirigidos por Karl Anton Rickenbacher para Koch, en el que será el primero de ocho (!) discos dedicados a obras inéditas o desconocidas de Richard Strauss.

REQUIEM DE GUERRA

Nuevas ediciones discográficas del *War Requiem* de Benjamin Britten. Para Teldec, Kurt Masur ha grabado la obra en Nueva York, a partir de las tomas efectuadas —como es norma en sus registros para la firma germana— en los conciertos de la Filarmónica, con la Choral Artists y los solistas Carol Vaness, Thomas Hampson y Jerry Hadley. Para Naxos, registro recién editado,

Martyn Brabbins ha grabado la obra britenniana en Glasgow, con la orquesta de la que es Director Asociado, la Sinfónica de la BBC de Escocia, con el Scottish Festival Chorus y los solistas Lynda Russell, Thomas Randle y Michael Volle. También en Glasgow, registro Naxos de publicación igualmente reciente, Tim Hugh grabó en 1994 las tres *suites para violonchelo solo* del compositor inglés.

Y ADEMÁS...

... Tras los pasos de Seiji Ozawa (Philips), una nueva *Carrera del libertino* (*Rake's Progress*) stravinskiana, con dirección de John Eliot Gardiner, para la misma compañía holandesa (!), que será así la única que tenga simultáneamente en su catálogo dos versiones de la ópera: en el papel protagonista (Rockwell), Ian Bostridge, que también intervenía en la grabación de Ozawa.

... «Infidelidad» a Sony, antes CBS: el (sempiterno) Cuarteto Juilliard acaba de grabar para la firma alemana Wergo el integral de los siete *Cuartetos* de Paul Hindemith, que se unirá así a la otra grabación reciente de estas obras, firmada por el Cuarteto Danés en 1995, y que CPO ha editado en un álbum de 3 CDs.

... Riccardo Chailly no abandona la ópera —nosotros se lo agradecemos—, y ha vuelto por sus fueros rossinianos con *El turco en Italia*, naturalmente para Decca, con la participación vocal de Cecilia Bartoli —se lo seguimos agradeciendo— y Ramón Vargas.

... Comienza un nuevo integral de las *Sinfonías* de Leonard Bernstein —sólo existía la doble versión, CBS/Sony y DG, del propio autor—, en este caso para Erato, a cargo de uno de sus últimos discípulos, el japonés Yutaka Sado, que acaba de grabar la *Sinfonía n.º 3 «Kaddish»* con la orquesta de Marek Janowski, la Filarmónica de Radio Francia, y la soprano finesa Karita Mattila.

... Nuevo integral brahmiano, firmado por Sir Charles Mackerras al frente de la Orquesta de Cámara Escocesa, en lo que ya es una veterana y fructífera asociación con la firma americana Telarc.

... Más música de Messiaen a cargo de Pierre Boulez —que no decaiga, por favor—, grabada en Cleveland por DG: los *Poèmes pour Mi*, con la soprano Françoise Pollet.

... Y un nuevo *Trittico* pucciniano, para EMI, con dirección del belga Antonio Pappano. Protagonistas: Maria Guleghina y Carlo Guelfi en *Il tabarro*, Cristina Gallardo-Domas en *Suor Angelica* y José van Dam en *Gianni Schicchi*.

... Naxos en Francia —la espectacular serie *Patrimoine*— va de integrales, y a las pruebas nos remitimos: integral de la obra pianística de Francis Poulenc con Alexandre Tharaud —centenario de Poulenc en 1999—; integral de piano de Fauré, con Pierre-Alain Volondat; integral de Vincent d'Indy con una orquesta alemana, la Filarmónica de Württemberg, dirigida por Gilles Nopre, en coproducción con la SWF. Quede íntegramente dicho.

EL BOSQUE SUPERA A LOS ÁRBOLES

Este es un extraño... ¿ciclo? Quizá esa es la primera pregunta: ¿se puede llamar ciclo a un integral de las *Sinfonías* de Shostakovich traducido por tres orquestas, a lo largo de 23 años (1), y para tres compañías discográficas diferentes? La respuesta, sorprendente, inesperada, pero indubitada, es que sí, que este es un ciclo unificado e identificado por una poderosa personalidad musical, la de este singular artista plural que es Mstislav Rostropovich, un ciclo que, pese a la dispersión de fechas, agrupaciones, firmas, y hasta continentes, posee una rara unidad interpretativa, una seriedad artística notable y un nivel de ejecución altísimo. Y es que, quede claro desde este párrafo inicial, el conjunto de estos 12 CDs –el bosque– es superior, drásticamente superior a sus logros individuales –los árboles–, en donde el *sprint* final de su *factotum* –*Sinfonías n.ºs 1, 5, 6, 9 y 12*– gestado entre 1993 y 1996, dispara la valía del empeño con lecturas formidables de las obras citadas.

Hay que reconocer que el *collage* bordea lo provocativo: nueve *Sinfonías* grabadas en Estados Unidos –en el Kennedy Center de Washington– entre 1988 y 1994, cinco registradas en Londres en dos sedes diferentes entre 1989 y 1995, y una interpretada en Rusia en 1973. Pero nada de esto parece afectar al resultado final de un producto que –Slava– Rostropovich ha perseguido desde que en 1974 abandonó la entonces Unión Soviética, con varios intentos de salida –(1983 para DG, 1988 para Erato), y que ha cuajado y cerrado años después de su regreso –en términos artísticos– a Rusia. Junto a la *Edición Rostropovich* en cinco volúmenes de EMI y al lado del extraordinario álbum de *Los años rusos*, igualmente EMI, que Alfredo Brotons comentó con entusiasmo en el n.º 115 de SCHERZO (Cfr. junio 1997, pg. 54: *Rostropovich en casa*), este nuevo ciclo (sí, ciclo, pese a todo) de las *Sinfonías* de Shostakovich, que el artista de Baku ha querido, casi misionariamente, grabar durante más de 20 años, se configura como otras de las grandes ediciones en torno a la conmemoración de los primeros 70 años del músico.

También tiene su humor que, casi al final del dilatado período de grabaciones –en 1993–, Rostropovich haya registrado la primera de las *Sinfonías*. Interpretación más que notable, casi al borde de esa excepcionalidad que –permítase la remisión al libro sobre el repertorio sinfónico que esta publicación editó en 1994 con coordinación de Enrique Pérez Adrián–, aún hoy, es patrimonio de Stokowski (Filadelfia, 1993; Pearl) o Sanderling (Berlín). Signos distintivos de este trabajo sobre el *Op. 10* maravillosa respuesta orquestal y, característica de toda la serie, atributo propio de su responsable, escrupulosidad radical hacia todas las acotaciones, dinámicas o indicaciones del pentagrama.

La grabación de 1993 de las dos *Sinfonías* corales juveniles, *Segunda* *A Octubre* y

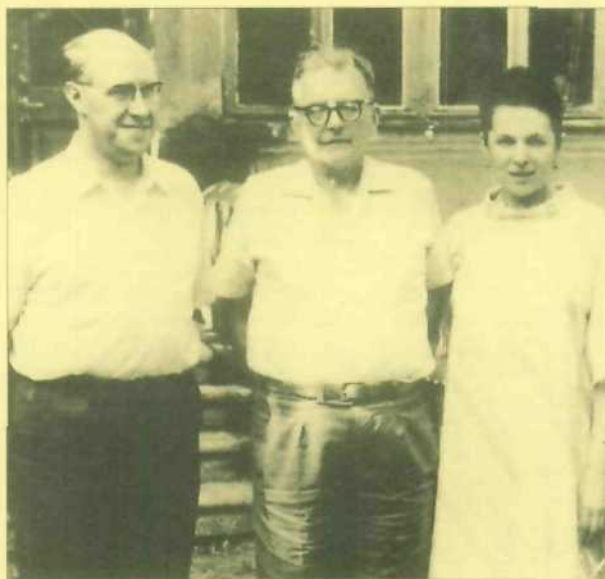
Tercera –*Primero de Mayo*–, fue comentada en estas páginas por Luis Suñén (Cfr. n.º 89, noviembre de 1994, pg. 82) sin especial énfasis. Soy bastante más partidario del trabajo de «Slava» en estas dos obras estrambóticas –pero con ribetes de genialidad el *Op. 14* y desbordantes en su inventiva desatada el *Op. 20*–, especialmente en la *Segunda*, donde, sin llegar al nivel del registro de Morton Gould para RCA en 1968 –todavía ausente del mundo del Compact-Disc–, Rostropovich se acerca al entusiasmo casi irracional (eficacísimo) de Ashkenazi (Decca, 1989). Por cierto, en este registro la entrada del coro se preludia con un verdadero silbato de fábrica, como Shostakovich ha pedido en su partitura. Tampoco es menor el entusiasmo en la *Tercera Sinfonía*, pero aquí Ladislav Slovák (Naxos) sigue capitaneando la discografía, aunque Rostropovich le rebase en un muy concreto aspecto: el virtuosismo de una London Symphony en estado de gracia, en la que es una de las mejores etapas de su larga historia, capaz de seguir a su timonel ruso a cualquier puerto, por alejado (disparatado) que pueda pareceremos. Acrecentemos todo lo dicho, valor añadido, con la remisión a una soberbia, diáfana toma de sonido.

Rostropovich siempre ha navegado a gusto por las aguas mahlerianas de la *Sinfonía n.º 4*, como ya se ha comentado en el citado libro de *Sinfonías* de SCHERZO. La situación no ha cambiado en demasía desde dicha publicación del 94, y tanto Rozhdestvenski y Kondrashin –en los integrales– como Ormandy, Ashkenazi y Järvi –versiones sueltas–, se unirán a Rostropovich a la hora

con ventaja la carta del sustrato mahleriano de la partitura y su ferviente deseo de sinfonista que busca rebasar las cotas que se ha fijado previamente.

Sin que los *tempi* sean especialmente divergentes, la nueva interpretación de la *Quinta Sinfonía* –con la misma orquesta, la Nacional de Washington, con la que en 1983 parecía iniciarse el ciclo para DG– marca una diferencia interpretativamente abisal con el trabajo previo. Aquí sí, y a diferencia de la postura planteada con la penúltima pieza de la serie, Rostropovich ha preferido rehacer su primera lectura de la que es la más conocida de las *Sinfonías* de Shostakovich. Coetánea en grabación, junio de 1994, es la *Sexta Sinfonía*, en traducción asimismo excelente; si bien no altera una discografía dominada por Stokowski (RCA), Sanderling (Berlín), Kondrashin, Rozhdestvenski y Mravinski/1972 (Melodia los tres). No es menor la seriedad en el acercamiento a la *Sinfonía «Leningrado»*, pero aquí la discografía está dominada por el trabajo, no *in situ*, pero sí «en tiempo», de Stokowski (NBC, 1942; Pearl), Neumann (Supraphon), Bernstein (DG) y el recentísimo registro de Mark Wigglesworth (BIS).

También es notabilísima la traducción de la *Octava Sinfonía* –de nuevo perfecto el ensamblaje de los tres, unificados, últimos movimientos–, aunque, una vez más, haya lecturas de referencia incontestable: Sanderling (Berlín) y, sobre todo, Mravinski/1982 (Philips). Sensacional, del primer al último compás, la reciente interpretación (1993) de la *Sinfonía n.º 9*, hasta el punto de que pueda ser considerada lectura de referencia, junto a las citadas en el mentado libro de *Sinfonías* de SCHERZO de 1994: Gennadi Rozhdestvenski (Melodia), Neeme Järvi (Chandos), David Oistrakh (Russian Disc), Kirill Kondrashin con el Concertgebouw (Philips) o Rudolf Barshai (CBC). Rostropovich iguala en sarcasmo a Rozhdestvenski y a Kondrashin, se empareja en pujanza rítmica con Järvi, y supera con creces a Oistrakh y a Barshai; su único contendiente, en situación que desde 1994 no ha cambiado, sigue siendo en LP el gran Alexander Gauk (Melodia, LP no transferido a CD), pero en conjunto «Slava», conjugador de todas las policromas desinencias de la partitura, se erige en referente de esta tan, en teoría sencilla, difícil obra. Para quienes, en esta pasada primavera, escucharan a Rostropovich y a la Sinfónica de Londres interpretar en Madrid (Ibermúsica, Auditorio Nacional) la *Sinfonía n.º 10*, poco tendré que explicar: la grabación de 1989, con



Rostropovich, Shostakovich y Galina Vishnevskaya

de configurar un excelente quinteto de referencia en esta página, con ese «subconsciente rapsodismo de la obra, ese deslavamiento aparente –que un Rostropovich alquitara hasta dar una visión panorámica del conjunto, su arquitectura y su entramado– de la partitura. La de «Slava», vuelvo a la cita de dicho texto, es «alternativa desde la perspectiva del «conocedor» profundo, en la que se juega

la misma orquesta y director, es una buena versión de la obra, sin más, pero estos artistas –sobre todo «Slava» Rostropovich– han madurado enormemente su visión de la partitura en estos ocho años intermedios. Además, la llegada, finalmente, de Ormandy (Filadelfia, 1968; Sony) al dominio del CD, la irrupción en la liza de Sanderling (Berlín) y la permanencia de Stokowski (Chicago, 1966;

edición de la orquesta americana, álbum del centenario), no dejaban muchas opciones en la cabeza de la discografía.

Entrando en la recta final del ciclo, Rostropovich consigue un «pleno» en las dos Sinfonías históricas, 1905 y 1912, con grabaciones efectuadas a uno y otro lado del Atlántico, en 1992 y 1995 respectivamente. La ya previamente conocida interpretación de la *Sinfonía n.º 11* era una de las mejores opciones de una discografía, todavía hoy dominada por el impar trabajo de Leopold Stokowski en 1958 (EMI), que sobre esta obra se ha vuelto copiosa, creciente, y en la que, paradójicamente, suelen estrellarse muchos directores: Rostropovich, como ya se comentó en 1994 en



el libro de *Sinfonías* editado por esta revista, se adhiere a los contornos estéticos establecidos en 1983 por Gennadi Rozhdzestvenski, esto es, una «clase singular de «testimoniabilidad» musical (...), donde su respeto a los metrónomos –y su disminución consecutiva de la velocidad– confiere a la página un contorno opresivo absoluto». Rostropovich, al igual que su amigo «Gennadi» Rozhdzestvenski, se decanta por *tempi* amplios –de hecho 69 minutos de duración global–, que, sobre todo, no trastoca a capricho en función de las alteraciones de intensidad –que en esta pieza son, acaso, las más extremas de toda la serie sinfónica de Shostakovich–, ejemplar es, en este sentido, su forma de enfocar el gran *crescendo* del segundo tiempo (II 9 de enero), con un control férreo de todo el imponente Allegro (qué escueta indicación para tan tremenda música) iniciado en el número 71 de la partitura, que no se acelera un ápice con la salvaje irrupción de la percusión al completo en el número 82 –vicio en el que caen directores del relieve de Kondrashin, Slovak, Järví o Jansons–, y que se mantiene hasta el paso a Adagio (n.º 91).

Señalemos, incluso, otro dato no baladí en el activo de «Slava»: la impresionante presencia sonora –y no es una cuestión sólo de toma de sonido– de las campanas en los últimos dos minutos de la *Sinfonía*, cuyo insistente tañido en mayor/menor no es, como algún despistado pudiera pensar, glorificación conclusiva, sino brutal elemento de indeterminación del modo, otro factor de «inseguridad» de los pentagramas: bien presente lo tiene Stokowski, como Rozhdzestvenski, y desde luego Ashkenazi, si bien el heredero del segundo en la Sinfónica Estatal Rusa, Polanski, apenas presta atención tímbrica al tema (lo mismo ocurre con Jansons, y aún más en Slovak, donde las campanas, más que escucharse, se intuyen). Por todo ello, la calificación dada en 1994, «incontestable grandeza», al quehacer de Rostropovich en este registro sigue siendo válida, y tras el gran Stokowski, y junto a Rozhdzestvenski, su alternativa es una de las primeras en juego.

Ignoro si Rostropovich ha tenido ocasión de oír la traducción de 1970 de la *Duodécima Sinfonía* debida a Ogan Durjan y a la Gewandhaus de Leipzig (Philips), pero en duraciones y *tempi* ambas interpretaciones

parecen hermanas. Con Durjan, «Slava» apuesta por tiempos ligeros, casi igualando en impulso los cuatro tiempos, y como aquél su convicción en pro de la obra es total, apostólica, como si no pudiera ver –ni Shostakovich estaba seguro de ello, consecuencia más lógica que este

Op. 112 tras la *Sinfonía n.º 11*. Soberana toma de sonido, en la que es la grabación más moderna del ciclo (enero de 1995), y de nuevo una Sinfónica de Londres en demostración de virtuosismo y poderío orquestales indubitados, hacen de Rostropovich, ya fabuloso en su tratamiento de la pieza, el dueño de la discografía.

Quizá la decisión más singular adoptada por Rostropovich sea la de no volver a grabar la *Sinfonía n.º 14* e incluir, recuperada la grabación original, el registro efectuado en 1973 en Moscú en presencia del compositor. Fue este trabajo, como varias veces he comentado, el último acto «testimonial» de Rostropovich antes de su exilio en Occidente, efectuado, petición de Shostakovich, con los mismos solistas del estreno de la obra, Vishnevskaya y Reshetin. El registro volvió a la circulación, ya en CD, en 1991, «recobrado» por Melodia a raíz del retorno de «Slava» a Rusia, si bien el compacto en cuestión no circuló por los comercios europeos hasta 1994. Esta edi-

ción lo devuelve, finalmente, a la discografía, y poco hay que decir: es «la» interpretación de la obra, un hito fonográfico, todavía hoy con excelente sonido, y, sobre todo, con una convicción mesánica en su lectura de la genial partitura. Más que una traducción de la obra, es una vivencia de la misma. Rozhdzestvenski, de nigerrima visión pesimista, y Järví, opción más lenitiva en su «inocencia», son los únicos músicos capaces de acompañar a Rostropovich en su desesperanzada, amarescente interpretación de la *Sinfonía*, en la que es una de las cimas de su extensa carrera.

Punto de llegada que la *Sinfonía n.º 15*, que en el disco domina Kurt Sanderling (1978, Sinfónica de Berlín; Berlín, y 1991, Cleveland; Erato, sobre todo esta última), quizás con esto queda ya dicho todo. Rostropovich estrenó la obra en España, con la London Symphony, en 1989, en un concierto que «la» historia ya se había producido una vez, como podemos ver –resultó ser superior a la grabación realizada cinco meses después. Ese «paraíso» irrecuperable de la partitura se materializaba en cuatro hermosos movimientos (en especial el último, de admirable factura), pero estructuralmente inconexas. Aun así, he de reconocer que ahora, tras tantas honduras y grandeas contenidas en este álbum, la audición de los últimos minutos de esta pieza extraordinaria «vía» Rostropovich vuelve a poner de relieve algo que ya era evidente desde los primeros compases de la *Sinfonía n.º 1*, que este hombre conoce como muy pocos la entraña (humana y musical, o sea, lo mismo) de quien, como «Slava» ha dicho mil veces, le deparó la suerte de considerarlo su amigo, Dimitri Shostakovich.

José Luis Pérez de Artega

SHOSTAKOVICH: *Sinfonías n.ºs 1-15*.

Galina Vishnevskaya, soprano; Marc Reshetin, bajo; (Sinfonía n.º 14). Nicola Ghiuselev, bajo. Voces Masculinas de la Choral Arts Society de Washington. (Sinfonía n.º 13). London Voices. (Sinfonías n.ºs 2 y 3). Orquesta Sinfónica Nacional de Washington (Sinfonías n.ºs 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11 y 15). Orquesta Sinfónica de Londres (Sinfonías n.ºs 2, 3, 10, 12 y 15). Miembros de la Orquesta Sinfónica Académica de Moscú («Filarmonía de Moscú») (Sinfonía n.º 14). Director: Mstislav Rostropovich. 12 CD TELDEC 0630-17046-2. 70503*. Grabaciones: Gran Sala del Conservatorio de Moscú, II/1973; Productor: Pavel Grünberg; Ingeniero: Vasili Antonenko (Sinfonía n.º 14). The John F. Kennedy Center, Washington, I/1988 (Sinfonía n.º 13), I/1989 (Sinfonía n.º 7), X/1991, (Sinfonía n.º 8), II/1992 (Sinfonía n.º 4), X-XI/1992 (Sinfonía n.º 11), I/1993 (Sinfonías n.ºs 1 y 9), VI/1994 (Sinfonías n.ºs 5 y 6); Productor: Michel Garcin (Sinfonías n.ºs 7 y 13), Wolfgang Mohr (Sinfonía n.º 8), Martin Fouqué (Sinfonías n.ºs 1, 4, 5, 6, 9 y 11); Ingenieros: Eberhard Sengpiel (Sinfonías n.ºs 1, 5, 6, 9 y 11), Ulrich Ruscher (Sinfonía n.º 4), Michael Brahman (Sinfonía n.º 8), Jean Chatauret (Sinfonías n.ºs 7 y 13). Estudio Abbey Road, Londres, VII-XI/1989 (Sinfonías n.ºs 10 y 15); Productor: Michel Garcin; Ingeniero: Jean Chatauret, St. Augustine's Church, Londres, II/1993 (Sinfonías n.ºs 2 y 3) I/1995 (Sinfonía n.º 12); Productores: Marianne Käch (Sinfonías n.º 2 y 3), Martin Fouqué (Sinfonía n.º 12); Ingeniero: Eberhard Sengpiel. Distribuidor: Warner.

1 Que señalaba como única opción en el trabajo sobre las obras orquestales de Shostakovich en el libro de *Sinfonías* de SCHERZO de 1994.

2 DG 3302 076, LP transferido a CD como 445 577-2GMA, en donde se llegaba a indicar, comentario de carpeta, la intención de la empresa de llevar al disco todas las *Sinfonías* de Shostakovich. Sólo dos años después, cuando la firma alemana comunicó a Rostropovich la «marcha atrás» en el proyecto, rompió el artista añadidas con la compañía.

3 El caso más reciente, casi incomprensible, es el de un excelente maestro en este repertorio, Maris Jansons, que ha firmado para EMI uno de los más desorientados y arbitrarios en la materia, lo que confirma la extrema complejidad de esta partitura aparentemente «obvia», y que es una de las más crípticas páginas del compositor.

4 De todas maneras, la clave de la «buena» lectura de esta obra no está en adoptar tiempos lentos. Vladimir Ashkenazi, en el que es uno de sus mejores trabajos en el tema (escasamente valorado entre nosotros), elige para este *Op. 103* *tempi* generalmente rápidos –la obra le dura algo más de 55 minutos, o sea, 7 minutos menos que a Stokowski, 8 menos que a Rozhdzestvenski, 14 minutos menos que a Rostropovich, y 19 minutos menos (!) que a Polanski, responsable del tratamiento más deliberado que el disco haya dado a la pieza–, pero los mantiene inexorablemente, por ejemplo, en la sección concertada, de magnífica construcción.

5 Por razones que desconozco, no se cita al producto e ingeniero –que he incluido en la ficha adjunta–, y se habla de una formación orquestal que no es sino la Filarmonía de Moscú, que por entonces aún dirigía Kirill Kondrashin.

ATENCIÓN A ESTE PELLÉAS

Este registro se basa en tomas en vivo corregidas de parásitos y ruidos escénicos por los milagros en estudio de la ingeniería moderna; es decir, el resultado sonoro de *Pelléas* le debe mucho, al margen de lo artístico, a Andrew Groves.

Las bazas vocales de cualquier *Pelléas* se dibujan contra un paisaje orquestal que es protagonista. La orquesta sinfónica ya está en el foso, desde Wagner; pero desde esta obra maestra que Debussy compuso entre 1894 y 1902, el significado de la orquesta sinfónica en el foso es totalmente ajeno al código, espíritu, mensaje y aliento del oficiante de Bayreuth. *Pelléas* podría plantearse como amplio poema sinfónico en el que es obligado el uso de voces, esto es, una obra de características *sinfónico-vocales*. No por eso se le habría de negar drama, planteamiento teatral, mas por esa vía se le puede negar su carácter de ópera, como más de uno pretende desde hace casi cien años, porque la convención o la normativa operística coinciden también en creer que el teatro lírico es otra cosa. Hay opciones así, como hemos advertido en el número extra de SCHERZO dedicado a la ópera en CD. Inghelbrecht (tomas en vivo, versiones de concierto) sería su representante más conspicuo; a la vez, esta opción tendería a un callejón sin salida por el que se colaría la vida palpitante de una obra maestra que no necesita la acción —y mucho menos la agitación— para ser puro teatro. Otras opciones tienden a acentuar lo francés por encima del significado universal de la obra, tradición que debió de comenzar antes del primer registro, el de Desormières en 1942, en plena ocupación. Debussy es Francia, sin duda, pero no es el suyo uno de esos discursos cerradamente hexagonales que sirven para uso interior; al contrario, Debussy es una de las bases esenciales de los lenguajes y las gramáticas del siglo XX. Un francés, Boulez; y un alemán, Karajan, perpetraron el rescate de *Pelléas* del área franco-francesa. Un suizo, Dutoit, y un italiano, Abbado, continuaron esa tradición, hasta el punto de que en los últimos años este título parecía ajeno a la creatividad francesa. Los suizos, por cierto, han aportado mucho arte y mucho conocimiento a la traducción fonográfica de *Pelléas*, al menos desde Ansermet.

De repente nos llega este registro totalmente francés, un producto muy bien hecho y espléndidamente preparado, de un sello del que no esperábamos tanto para con el título que nos ocupa. ¿Acaso Harmonia Mundi no se atrevió con un *Pelléas* de Jean-Claude Casadesus? Este director ha realizado incursiones cada vez más ambiciosas en la música france-

sa de este siglo, y era lógico que antes o después llegara a la grandiosa ópera de Debussy. Y si alguien ha vacilado ante la propuesta de Casadesus y su equipo de Lille, Naxos sí se ha atrevido; el resultado difícilmente podría ser mejor. La orquesta de Lille suena con esa sugerencia, ese matiz, ese sentido profundo que es el conjunto siempre cambiante en colores (y también en motivos) del mayor compositor francés. La cobertura orquestal, el abrigo cromático, el envolvente del conjunto rezuma una poesía llena de poder y también de sentidos que se descubren poco a poco en cada escucha (lo bueno no se escatima, sino que resiste a prodigarse de una sola vez). A partir de ahí pueden jugar las voces, las excelentes voces aquí reunidas.

Lo primero, *Mélisande*: una deliciosa voz medio infantil, medio mujer, la *femme-enfant*, tal vez, pero la de André Breton (que todavía no la ha teorizado, estamos en 1902), no la banalizada de la *nouvelle vague*. Una voz cristalina que no puede ser demasiado mujer porque hasta el propio Golaud dice que tanto ella como *Pelléas* se comportan como niños, pero que no puede ser niña porque hay demasiado erotismo por medio, y porque para niño ya está Yniold, y las voces podrían confundirse demasiado para cometidos tan distintos. Mireille Delunsch es esa voz que consigue el equilibrio del que surge *Mélisande*, la mujer que viene de un pasado ignoto (¿*Ariadne*?) para desembocar en Eros y, en seguida, en Thanatos, en muerte. Ese equilibrio no es milagroso, pero sí raro, cada vez más raro; no es la francesa una de las escuelas en que las voces se encuentran en peor momento (pese a que nuestros días son tan propicios a crisis

en este sentido), pero una voz como la Delunsch no es habitual. ¿Podremos pensar en ella cantando *Blanche* en unos hipotéticos *Diálogos de carmelitas* dirigidos por Casadesus?

Y, a continuación, *Pelléas*. La tradición quiere que el papel del protagonista masculino sea para un tipo de voz muy de la escuela francesa: eso que se llama barítono-Martin, esto es, un barítono con agudos, o acaso un tenor con graves; es decir, el tipo de voz *natural* que en principio tiene la mayor parte de los hombres, y que tan rara es en la lírica, que te sube o te baja, que te atenora o te abariona. Gérard Théruelet es el *Pelléas* ideal en cuanto a tésitura; yo diría que también en cuanto a timbre y envergadura, que en este cantante es lo que le diferencia y separa del mundo wagneriano: esta

voz parece a veces un tenor lírico (spinto, si se me permite), y ese lirismo le viene de una ligereza, de una agilidad que es rara en tales tésituras.

El verdadero barítono, en *Pelléas*, es Golaud: aquí tenemos la voz profunda y poderosa de Armand Arapián, un excelente cierre de triángulo, un magnífico pespunte para un reparto estelar que acaso haga historia. Está por ahí Gabriel Bacquier, gran conocedor de Golaud. El que tuvo retuvo, pero Bacquier es ahora sobre todo buen gusto y excelente tradición, no siempre grandes capacidades. El reparto se completa con las magníficas prestaciones de Françoise Golfier, un auténtico niño de timbre y de interpretación, pero con las capacidades de una verdadera soprano como esta joven cantante, Hélène Jossoud, la voz femenina más profunda, da vida a una conmovedora Geneviève.

La empresa adquiere pleno sentido no sólo con la participación de un coro regional emparentado con la Orquesta de Lille, sino con el patrocinio de la propia Región Nord/Pas-de-Calais. Un disco como éste no sólo consagra un proyecto orquestal como el de la Nacional de Lille y a una ópera como la de dicha ciudad. También consagra a este maestro, vinculado a ese conjunto desde hace diez o doce años. En efecto, para Jean-Claude Casadesus este triple CD supondrá una transición hacia un reconocimiento más amplio de su valía como excelente batuta.

Santiago Martín Bermúdez



DEBUSSY: *Pelléas et Mélisande*, ópera en cinco actos y 12 escenas. Mireille Delunsch (*Mélisande*), Gérard Théruelet (*Pelléas*), Armand Arapián (*Golaud*), Gabriel Bacquier (*Arkel*), Hélène Jossoud (*Geneviève*), Françoise Golfier (*Yniold*), Jean-Jacques Doumène (*Le médecin & Le berger*). Choeur Régional Nord/Pas-de-Calais. Orchestre National de Lille. Director: Jean-Claude Casadesus. 3CD NAXOS 8.660047-9. DDD. 157'. Grabación: Lille, III/1996. Productor: André Walton. Ingeniero: Andrew Groves. Distribuidor: Ferysa.



ORQUESTA
Y CORO
NACIONALES
DE ESPAÑA

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Bajo las batutas de Walter Weller, Kurt Sanderling, Rafael Frühbeck de Burgos, Antoni Ros Marbà, George Pehlivanian, Enrique García Asensio, Michel Plasson, Álvaro Cassuto, Raymond Leppard, Uwe Mund, Maximiano Valdés, Yuri Ahronovitch, Klaus Weise y Antoni Wit.

Y la participación de solistas como Barbara Moser, Miriam Fried, Frank Peter Zimmermann, Irina Dojenko, Leonel Morales, Miguel Baselga, Christiane Oelze, María Orán, José A. Tomás, José Rosell, Salvador Navarro, Rudolf Buchbinder, Michael Sanderling, Antje Weithaas, Silvia Marcovici y Pamela Coburn, entre otros.

Temporada 97/98

20 conciertos de abono en dos ciclos de 10 conciertos cada uno.

Avances de programación en el Auditorio Nacional de Música.

Todos los conciertos se celebran en la *Sala Sinfónica* del Auditorio Nacional de Música (Príncipe de Vergara, 146. Madrid) los viernes, sábados y domingos.

Venta libre de abonos

Hasta el 4 de octubre

En el Auditorio Nacional de Música y teatros dependientes del INAEM (Teatro de La Zarzuela, Teatro María Guerrero, Teatro de la Comedia y Sala Olimpia).

*Horario de taquillas del Auditorio Nacional
lunes de 17,00 a 19,00 horas
martes a viernes de 10,00 a 17,00 horas
sábado de 11,00 a 13,00 horas*



Príncipe de Vergara, 146
28002 Madrid

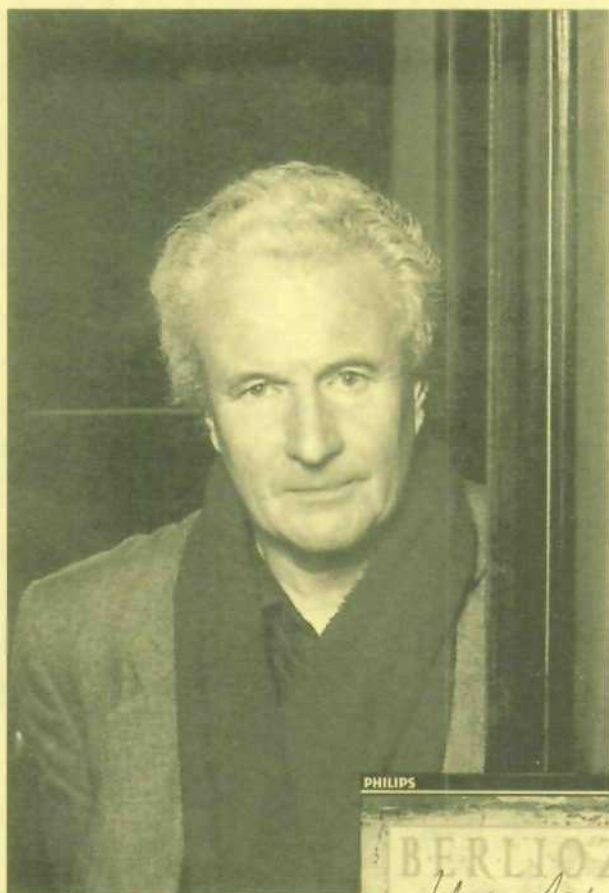
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
INAEM

Teléfono de información de abonos: (91) 337 02 64.
De lunes a viernes de 10,00 a 14,00 horas

EL AMIGO AMERICANO

El día 8 de marzo de 1969 apareció en el diario *ABC* una eskuela que fue muy comentada en el mundillo musical madrileño, sobre todo al hacerse eco de ella Antonio Fernández-Cid. En lo sustantivo la eskuela decía: «Hector Berlioz (1803-1869). Su amigo americano ruega una oración en el centenario de su muerte. Me impresionó mucho tanta devoción. Pocos días después vi expuesto, en uno de los dos quioscos de periódicos que había entonces al comienzo del Paseo del Prado, el número de marzo de la revista americana *High Fidelity*, dedicado a Berlioz. Me hice al punto con la joya, que tengo ahora delante manoseada, subrayada y ajada. Repaso por encima los artículos de Rolland Gelat, Pierre Boulez (al que considero mucho mejor ensayista que director), Roy McMullen, Bernard Jacobson y Colin Davis, el de este último un estudio sobre *Los troyanos*. Se hallaba entonces en pleno desarrollo el proyecto de Philips con el director inglés, llamado del «centenario», y descubrí, todavía un tanto incrédulo, la altísima calificación que se daba ya a la primera grabación de Davis de la *Fantástica*, con la Sinfónica de Londres, y la también elogiosísima crítica de su *Romeo y Julieta*, con la misma orquesta, recién salido del horno. Luego vinieron la adquisición fiel y puntual de todo el Berlioz de Davis (lo que me llevó incluso a un mal paso con la Aduana, que me pedía presentar «licencia de importación»: la cosa se resolvió mediante la gestión de un director general amigo y el desembolso adicional de algunos miles de pesetas), la plena familiarización con la obra berlioziana y mis escarceos —reseñas, críticas, comentarios, traducciones— propios, que ahora no interesan más allá de la mera alusión.

La *Fantástica* llegó a ser la obra más grabada del repertorio sinfónico y, por supuesto, ha habido numerosos directores que han hecho historia como berliozianos, en particular Monteux, Beecham y Munch, en este orden. Sin embargo, a sir Colin Davis no sólo se debe el *corpus* mayor en términos cuantitativos, pues son muy pocas las piezas con orquesta (la *Misa*, *Cantatas*, la *Marcha troyana*) que no ha registrado, sino también en los cualitativos, ya que puede presentar como insuperadas su segunda grabación de la *Fantástica*, la primera de *Romeo y Julieta*, la primera de *Harold en Italia* (con Menuhin), la segunda de *La infancia de Cristo*, la del *Requiem*, la del conjunto de *Tristia*, la de *La condenación de Fausto* y las portentosas de las tres óperas (*Beatriz*

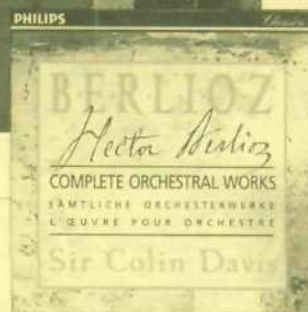


Sir Colin Davis

RICHARD HAUGHTON

BERLIOZ: *La obra orquestal completa. Sinfonía «Fantástica». Tristia 3: Marcha fúnebre para la última*

escena de Hamlet. La condenación de Fausto. Minueto de los duendes, Marcha búngara. Lello o el retorno a la vida. Gran sinfonía fúnebre y triunfal. Harold en Italia. Los troyanos: Caza real y tormenta, n.º 29, Marcha para la entrada de la reina, n.º 32, Ballets n.º 33 a, b, c. Preludio para Los troyanos en Cartago. Réverie et Caprice. Romeo y Julieta. Oberturas: Beatriz y Benedicto, Benvenuto Cellini, El rey Lear, Les Francs-juges, Waverley, El Corsario, El Carnaval romano. T. Allen, barítono; J. Carreras, tenor; P. Kern, mezzo; J. Shirley-Quirk, bajo; R. Tear, tenor. J. Constable, piano; A. Grumiaux, violín; N. Imai, viola; R. Jowitt, clarinete; R. Scheffel-Stein, arpa; D. Wick, trombón. Coro John Alldis, Coro de la Sinfónica de Londres. Orquestas de la BBC de Londres, Sinfónica de Londres, New Philharmonia, del Covent Garden, Royal Concertgebouw. Directores: sir Colin Davis, Edo de Waart (Réverie). Comentarios en cuatro idiomas, sin textos cantados. 6 CD PHILIPS 456 143-2. ADD. Grabaciones: 1965-1980.



y *Benedicto* también por partida doble). Pese a su fantasía y capacidad de ideación, Berlioz no es un creador de mundos sonoros autónomos entre sí como sí lo fuera Wagner. Su música es intercambiable; de hecho él acudió con frecuencia a la recuperación de materiales de obras que no habían tenido éxito o quedaron inacabadas. Prima en él, por tanto, el *estilo* general, un estilo nada fácil de llevar a la práctica porque nace del juego de los contrarios. Davis, que ha pasado casi inadvertido por los territorios de la «obra de arte total», halló por el contrario la fórmula que revela el secreto de Berlioz. Aquí he de acudir a la autócita: «Herederio de la tradición inglesa, pero dominador también del color francés, Davis ha conseguido realizar el sueño del equilibrio imposible: refinada elegancia y trazos granguñolescos, melancolía y exaltación, riguroso control musical y emotividad literaria,

el poso clásico y la aventura romántica, la limpia ejecución de todas las notas y el logro de la frase dramática». A lo que ha de añadirse, englobándolo todo, la extraordinaria brillantez que la hatuta supo obtener de las espléndidas orquestas inglesas.

De aquel hito prodigioso Philips ha reeditado ahora a precio económico

las llamadas *Obras orquestales completas*, que en realidad son las cuatro sinfonías y las oberturas más los números musicales de *Lello* y algunas piezas más, incluida la discreta interpolación de la *Réverie et Caprice* con Grumiaux y De Waart; faltan el *Ballet de los silfos* y la *Marcha troyana* (arreglo orquestal), pero a cambio se ofrece el raro preludio para *Los troyanos en Cartago*, compuesto en 1863 para el estreno parcial en el Teatro Lírico de París. Quienes conserven la «colección del centenario» con los textos y los excelentes álbumes, pueden sentirse atraídos ahora por el precio. Mas es a los neófitos o a los berliozianos platónicos a quienes ha de recomendarse el aprovechar esta oportunidad de hacerse con tales maravillas musicales y estilísticas. Hágase la prueba de escuchar, por ejemplo, la *Marcha fúnebre para la última escena de Hamlet*, la *Caza real y tormenta* o el *Cortejo fúnebre de Julieta*: después, a buen seguro muchos comprenderán el afecto del «amigo americano».

Angel Fernando Mayo

VI Ciclo

Liceo de Cámara

Avance de Programación

ABONOS

Se establecen dos tipos de abonos (A y B) a precio reducido con 10 conciertos cada uno. Estos abonos se podrán adquirir en las taquillas del Auditorio Nacional de Música y en la red de teatros del INAEM, dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala.

Teléfono de información: 337 01 00.

Abono A

1. T. Koopman/J. Savall (14-10-97)
3. Cuarteto Shostakovich (12-11-97)
5. Cuarteto Borodin (29-11-97)
8. Trio Rubinstein (21-1-98)
9. Cuarteto Amati (31-1-98)
11. Cuarteto Borodin (19-2-98)
13. Natalia Gutman (27-2-98)
15. Cuarteto Melos (10-3-98)
17. Cuarteto Keller/Kocsis (16-4-98)
20. Cuarteto Alban Berg (23-5-98)

Abono B

2. Cuarteto Lindsay/D'Ascoli (22-10-97)
4. Cuarteto Borodin (28-11-97)
6. Biondi/Braucher/Naddeo (18-12-97)
7. J. Bell/P. Coker (17-1-98)
10. Cuarteto Borodin (18-2-98)
12. Cuarteto Borodin (21-2-98)
14. Natalia Gutman (28-2-98)
16. Claret/Lluna/Gruithyuzen (21-3-98)
18. Cuarteto de Tokio (18-4-98)
19. Cuarteto Arditti (10-5-98)

PRECIOS Y VENTA DE ABONOS

ZONA A 22.000 Pts. ZONA B 18.000 Pts.

RENOVACIÓN DE ABONOS: Los actuales abonados al V Liceo de Cámara (temporada 1996-97) podrán renovar sus localidades de abono para la próxima temporada 1997-98 (VI edición) **del 11 al 20 de septiembre de 1997**. Para poder efectuar la renovación de las mismas butacas que los señores abonados tienen actualmente deberán presentar en taquilla la localidad correspondiente al último concierto de la presente temporada:

Abonados al ciclo A:
Concierto n.18 (Cuarteto Hagen).
Abonados al ciclo B:
Concierto n.17 (Andreas Staier)

VENTA DE NUEVOS ABONOS: Estos abonos se podrán adquirir **del 23 de septiembre al 2 de octubre de 1997** y serán renovables a partir de la siguiente temporada.

PRECIO Y VENTA DE LOCALIDADES

Las localidades sobrantes que hayan quedado sin vender por el sistema de abono se podrán adquirir igualmente en las taquillas del Auditorio Nacional de Música y en la red de teatros del INAEM, dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala. Teléfono de información: 337 01 00.

PRECIO DE LOCALIDADES

ZONA A 3.000 Pts. ZONA B 2.500 Pts.

VENTA ANTICIPADA: **Del 7 al 14 de octubre de 1997** para cualquiera de los conciertos programados en el VI Liceo de Cámara.

VENTA PARA CADA CONCIERTO: Con una semana de antelación a la fecha de la celebración del mismo, excepto para los conciertos que tengan lugar en sábado o domingo. En este caso, las localidades se pondrán a la venta el martes anterior al concierto. FORMA DE PAGO: Tanto los abonos como las localidades se podrán pagar en efectivo o mediante tarjeta de crédito Visa, Eurocard, Master Card, American Express, Servired y Dinners Club.

NOTA IMPORTANTE

Todos los programas, fechas e intérpretes de la sexta edición del Liceo de Cámara de la Fundación Caja de Madrid son susceptibles de modificación. En caso de suspensión de alguno de los conciertos programados, se devolverá a los abonados 1/10 del precio del abono adquirido y al público en general el importe de la localidad. La devolución se hará efectiva 7 días después de la cancelación del concierto en el lugar donde fue adquirida la localidad. **La suspensión de un concierto, no así su aplazamiento, será la única causa admitida para la devolución del importe de las localidades.** Se recomienda conservar con cuidado las entradas, pues no será posible su reposición en caso de pérdida, deterioro o destrucción. No se atenderá ninguna reclamación una vez retiradas las localidades de taquilla.

1 ABONO A
14 de octubre, martes
Ton Koopman, clavecín
Jordi Savall, viola de gamba
M. MARAIS Prelude. Muzettes. Le labymithe
M. SAINTÉ-COLOMBE Fantasia para viola sola
J. DUPHLY Piezas para clavecín
A. FORQUERAY Portraits Musicaux (clavecín y viola)
K.F. ABEL Sonata para viola sola
J.S. BACH Toccata para clavecín
Sonata en Re Mayor para clavecín y viola

2 ABONO B
22 de octubre, miércoles
Cuarteto Lindsay
Bernard D'Ascoli, piano
L.V. BEETHOVEN
Cuarteto n.15 en La menor, op. 132
R. SCHUMANN
Escenas de niños para piano, op. 15
Quinteto con piano en Mi bemol Mayor, op. 44

3 ABONO A
12 de noviembre, miércoles
Cuarteto Shostakovich
Nicolai Lugansky, piano
La música de cámara de D. Shostakovich (I)
P.I. TCHAIKOVSKI
Cuarteto n.2 en Fa Mayor, op. 22
D. SHOSTAKOVICH
2 Piezas para Cuarteto "Elegía y Polka"
Quinteto con piano en Sol menor, op. 57

4 ABONO B
28 de noviembre, viernes
Cuarteto Borodin
La música de cámara de D. Shostakovich (II)
D. SHOSTAKOVICH
Cuarteto n.2 en La Mayor, op. 68
Cuarteto n.1 en Do Mayor, op. 49
Cuarteto n.3 en Mayor, op. 73

5 ABONO A
29 de noviembre, sábado
Cuarteto Borodin
La música de cámara de D. Shostakovich (III)
D. SHOSTAKOVICH
Cuarteto n.4 en Re Mayor, op. 83
Cuarteto n.6 en Sol Mayor, op. 101
Cuarteto n.5 en Si bemol Mayor, op. 92

6 ABONO B
18 de diciembre, jueves
Fabio Biondi, violín
Ernesto Braucher, viola
Maurizio Naddeo, violonchelo
Sergio Ciomei, piano
La música de cámara de D. Shostakovich (IV)
D. SHOSTAKOVICH
Sonata para violonchelo y piano en Re menor, op. 40
Sonata para viola y piano, op. 147
Sonata para violín y piano, op. 134

7 ABONO B
17 de enero, sábado
Joshua Bell, violín
Paul Coker, piano
J.S. BACH Sonata n.4 en Do menor, BWV 1017
C. FRANCK Sonata en La Mayor
A. COPLAND Sonata
G. GERSHWIN/J. HEIFETZ 3 Preludios
P. SARASATE Fantasia sobre dos motivos de Carmen, op. 25

8 ABONO A
21 de enero, miércoles
Trio Rubinstein
La música de cámara de D. Shostakovich (V)
D. SHOSTAKOVICH
Trio n.1 en Do mayor, op. 8
Trio n.2 en Mi menor, op. 67
P.I. TCHAIKOVSKI Trio en La menor, op. 50

9 ABONO A
31 de enero, sábado
Cuarteto Amati
Sebastian Hamann, viola
August Rivinius, violonchelo
J. BRAHMS
Sexteto n.1 en Si bemol Mayor, op. 18
Quinteto n.1 en Fa Mayor, op. 88
Sexteto n.2 en Sol Mayor, op. 36

10 ABONO B
18 de febrero, miércoles
Cuarteto Borodin
Solistas de los Virtuosen de Moscú
La música de cámara de D. Shostakovich (VI)
D. SHOSTAKOVICH
Cuarteto n.7 en Fa sostenido menor, op. 108
Cuarteto n.8 en Do menor, op. 110
Cuarteto n.9 en Mi bemol Mayor, op. 117
Dos piezas para Octeto, op. 11

11 ABONO A
19 de febrero, jueves
Cuarteto Borodin
La música de cámara de D. Shostakovich (VII)
D. SHOSTAKOVICH
Cuarteto n.10 en La bemol Mayor, op. 118
Cuarteto n.11 en Fa menor, op. 122
Cuarteto n.12 en Re bemol Mayor, op. 133

12 ABONO B
21 de febrero, sábado
Cuarteto Borodin
La música de cámara de D. Shostakovich (VIII)
D. SHOSTAKOVICH
Cuarteto n.13 en Si bemol menor, op. 138
Cuarteto n.14 en Fa sostenido Mayor, op. 142
Cuarteto n.15 en Mi bemol menor, op. 144

13 ABONO A
27 de febrero, viernes
Natalia Gutman, violonchelo
J.S. BACH
Suite n.1 en Sol Mayor BWV 1007
Suite n.5 en Do menor BWV 1011
Suite n.4 en Mi bemol mayor BWV 1010

14 ABONO B
28 de febrero, sábado
Natalia Gutman, violonchelo
J.S. BACH
Suite n.3 en Do Mayor BWV 1009
Suite n.2 en Re menor BWV 1008
Suite n.6 en Re Mayor BWV 1012

15 ABONO A
10 de marzo, martes
Cuarteto Melos
F.J. HAYDN
Cuarteto en Sol Mayor, op. 76/1
P. HINDEMITH
Cuarteto n.4, op. 32
L.V. BEETHOVEN
Cuarteto n.14 en Do sostenido menor, op. 131

16 ABONO B
21 de marzo, sábado
Lluís Claret, violonchelo
Joan E. LLuna, clarinete
Jan Gruithyuzen, piano
J. BRAHMS
Sonata para clarinete y piano en Mi bemol mayor, op. 120,2
Sonata para violonchelo y piano n.1 en Mi menor, op. 38
Trio para clarinete, violonchelo y piano en La menor, op. 114

17 ABONO A
16 de abril, jueves
Cuarteto Keller
Zoltan Kocsis, piano
L.V. BEETHOVEN
Cuarteto n.16 en Fa Mayor, op. 135
Gran Fuga en Si bemol Mayor, op. 133
A. DVORAK
Quinteto con piano en La Mayor, op. 81

18 ABONO B
18 de abril, sábado
Cuarteto de Tokio
F. MENDELSSOHN
Cuarteto n.2 en Mi bemol Mayor, op. 12
A. SCHNITKE
Cuarteto n.3
P.I. TCHAIKOVSKI
Cuarteto n.3 en Si bemol menor, op. 30

19 ABONO B
10 de mayo, domingo
Cuarteto Arditti
A. SCHNITKE
Cuarteto n.1
Cuarteto n.2
Cuarteto n.4

20 ABONO A
23 de mayo, sábado
Cuarteto Alban Berg
Hariolf Schlichtig, viola
F.J. HAYDN
Cuarteto en Mi bemol Mayor, op. 76/6
B. BARTOK
Cuarteto n.2 en Do menor, op. 17
J. BRAHMS
Quinteto de cuerda n.2 en Sol Mayor, op. 111

NOTA: Todos los conciertos se celebrarán en la sala de cámara del Auditorio Nacional de Música y tendrán lugar a las 19.30 h.

Temporada 1997-98

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Sala de Cámara

Con la colaboración de:

MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música

EL IMPERIO PIANÍSTICO RUSO, BIEN, GRACIAS

La vieja generación de pianistas rusos (Richter, Gilels, Nikolaieva, etc.) ha tenido luego continuidad, desde los más veteranos Ugorski o Ashkenazi hasta los que se encuentran en plena madurez como Sokolov o Pletnev, y los más jóvenes, de los que el más conocido es Evgeni Kissin. Eso sí no queremos incluir a quienes, sin ser rusos, se han criado en su escuela, caso de Lupu o Pogorelich. Casi de la misma edad que Kissin, aunque su talento ha explotado con mucha menos precocidad, es Arcadi Volodos (San Petersburgo, 1972). Volodos estudió inicialmente canto, y aunque dio sus primeros pasos en el piano cuando contaba ocho años, no comenzó a estudiar con verdadera dedicación el instrumento hasta los dieciséis, continuando desde entonces sus estudios en el Conservatorio de Moscú bajo la tutela de Galina Eguizarova, posteriormente con Jacques Rouvier en el Conservatorio de París y desde hace unos años con su compatriota Dimitri Bashkurov en la Escuela Superior Reina Sofía de Madrid. El joven pianista debutó el pasado año en Londres con gran éxito, ha tocado —con parecido éxito, aunque su repercusión haya sido limitada— hace apenas un par de meses en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Madrid, y este mes de agosto lo habrá hecho —cuando estas líneas vean la luz— en los festivales de Santander y San Sebastián. En ambos ofrecerá el *Segundo Concierto* de Rachmaninov con la Orquesta del Concertgebouw y Riccardo Chailly, parte de una gira que incluye los Proms londinenses y el festival de Lucerna. Para 1997-98 se anuncian recitales en el Concertgebouw de Amsterdam y la Philharmonie de Berlín. Volodos ha firmado en exclusiva por Sony, y a juzgar por su disco de debut, el fichaje bien puede considerarse un acierto considerable por parte de la firma japonesa. El disco, es cierto, permite casi exclusivamente una valoración técnica —algo siempre sujeto a ciertos reparos, cuando se trata de una grabación en estudio—, dado que se centra en transcripciones pianísticas de evidente contenido pirotécnico. Pero es a todas luces evidente que el talento de este joven se sale de lo normal. Es ya en sí misma impropia la tarea de reconstruir, como él ha hecho, las versiones que Horowitz hizo de su *Fantasia* sobre temas de la *Carmen* de Bizet o de la *Rapsodia húngara n.º 2* de Liszt, música que su genial compatriota nunca editó, y que Volodos reproduce [de oído! Pero eso apenas probaría la existencia de un finísimo y discriminador oído musical, además de una retentiva formidable (total nada). Lo que asombra de este joven como pianista es —admirablemente captado por una grabación sensacional— su mecanismo fulgurante, de una nitidez casi inverosímil —ayudada por un habilísimo manejo del pedal— eviden-

ciada a lo largo y ancho del disco, aunque pongamos de ejemplo el arreglo del *Vuelo del moscardón* de Cziffra, página de nulo interés musical aunque sin duda demostrativa de un virtuosismo espectacular. Más, el sonido pianístico de Volodos es muy bello, de variado color, capaz de las más brillantes dimensiones orquestales, como en la transcripción del *Scherzo* de la *Patética* de Chaikovski por Feinberg (otra demostración apabullante) o de las mayores intimidades y delicadezas, como en la transcripción bachiana del mismo Feinberg. Y su capacidad cantable se anticipa más que buena, a juzgar por los *Lieder* de Schubert en transcripción de Liszt. Si esa técnica que se antoja prodigiosa —lo que habrá que confirmar en vivo— puede ofrecer al mismo nivel música menos espectacular pero de más enjundia es un interrogante que el tiempo despejará. Aguardemos, de momento, con el mayor interés, su disco, anunciado para el próximo año, del *Tercer Concierto* de Rachmaninov, porque los mimbres para hacer un cesto de lujo



parecen, de momento, más que sobrados. Más maduro y desde luego mucho más conocido, es el pianista-director Mikhail Pletnev, nacido en 1957 y vencedor del concurso Chaikovski en 1978, que con el recital dedicado a Chopin firma su primer disco como pianista exclusivo de DG, sello para el que ya grababa como director. Pletnev, como se ha apuntado desde estas páginas en anteriores ocasiones (sus registros de Mozart, Scarlatti o Beethoven para Virgin) es también un pianista de medios técnicos extraordinarios y con una mente musical de indudable interés, aunque su

muy peculiar personalidad imprime un sello no siempre convincente —al menos no para todos— a sus interpretaciones. Su recital Chopin permite apreciar varias cosas. La primera es que el cambio de firma le proporciona mejores grabaciones. La presente es, sin duda, extraordinaria, muy superior a cualquiera de las de Virgin, incluido el disco de Scriabin. La segunda es confirmar que Pletnev, sin el magnetismo de un Richter, ni logra convencernos siempre de su muy personal criterio interpretativo, aunque desde luego se encuentre en los antípodas del distanciamiento expresivo, luzca siempre una gran belleza tímbrica, una riquísima variedad de matices y una elegancia indudable. Así, las extremas y en muchas ocasiones bruscas oscilaciones de *tempo*, con un rubato escasamente fluido, llegan a entrecortar la consistencia del discurso en bastantes pasajes de la *Fantasia Op. 49* y en algunos de la *Sonata*. Al primer movimiento de ésta, y en alguna medida también al último, parecen faltarle como consecuencia el impulso y garra necesarios (Pollini, por ejemplo, en el mismo sello). Algo parecido sucede en los *Valses*, que tienen por lo demás una más que adecuada atmósfera de salón, y, en cambio, no en los tres *Estudios*, estupendos, a los que a las virtudes señaladas al principio se añade una coherencia que no encontramos en otros momentos. En conjunto, un disco algo irregular pero con indudable interés global, que permite buenas expectativas para la nueva andadura pianística del artista en el sello amarillo, que continuará con registros de Prokofiev (*Sonatas*), Liszt (*Sonata en si menor* y *Sonata Danté*), Beethoven (*Op. 111*) y C.P.E. Bach (*Sonatas*).

Como se ve, pues, dos pruebas de que el hegemónico imperio pianístico ruso goza de una salud envidiable.

Rafael Ortega Basagoiti

ARCADI VOLODOS. Pianista. Bizet-Horowitz: Variaciones sobre «Carmen» (versión de 1968). Rachmaninov-Volodos: Utró, Op. 4 n.º 2. Melodía Op. 21, n.º 9. Liszt: Rapsodia húngara n.º 2 S. 244 (versión de V. Horowitz). Schubert-Liszt: Letanía S. 562, n.º 1. Aufenthalt S. 560, n.º 3 (de Schwanengesang). Liebesbotschaft (de Schwanengesang). Rimski-Korsakov-Cziffra: El vuelo del moscardón. Prokofiev: Gavotte, Oriental y Vals de «La Cenicienta». Chaikovski-Feinberg: Scherzo de la Sinfonía n.º 6 «Patética». Bach-Feinberg: Largo (de la Sonata Trío BWV 529). Mozart-Volodos: Paráfrasis de concierto sobre la Marcha Turca de la Sonata K. 331. SONY SK 62691. DDD. 61'20". Grabación: Snape, R. Unido y Nueva York, IX, X y XII/1996. Productor: Thomas Frost. Ingeniero: Richard King.

CHOPIN: Fantasia en fa menor Op. 49. Valses Op. 34, n.ºs 1 y 2, en mi menor Op. post. 3. Ecosaisies Op. post. 72, n.º 3. Impromptu en la bemol mayor Op. 29. Estudios Op. 10, n.º 5, Op. 25 n.ºs 6 y 7. Sonata n.º 3 en si menor Op. 58. Mikhail Pletnev, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 453 456-2. 4D. 77'19". Grabación: Hamburgo, XI/1996. Productor: Christian Gansch. Ingeniero: Jürgen Bulgrin.



XLVI TEMPORADA DE OPERA 1997-1998

TEATRO COLISEO ALBIA

A.B.A.O.

ASOCIACION BILBAINA DE AMIGOS DE LA OPERA

Entidad de Utilidad Pública D. 247/89 • Gobierno Vasco

1997

13, 16 y 19 de Setiembre

Roméo et Juliette

Charles Gounod

Intérpretes:

- LEONTINE VADUVA, s. • FERNANDO de la MORA, t. • J. LUC CHAIGNAUD, b.
- J. PHILIP CURTIS, bj. • TATIANA DAVIDOVA, s. • EUGENIA ECHARREN, mz.
- PABLO PASCUAL, b. • ANTONIO COMAS, t. • FERNANDO LATORRE, b.
- MARIANO VINALES, bj. • J. LUIS ANASAGASTI, t.

Mtro. Concertador y Director de Orquesta: ROBERTO TOLOMELLI
Director de Escena: VINCENZO GRISOSTOMI
ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

Patrocina:

11, 14 y 17 de Octubre

Don Giovanni

W.A. Mozart

Intérpretes:

- FERRUCCIO FURLANETTO, bj. • IANO TAMAR, s. • LUCIA MAZZARIA, s.
- MAITE ARRUABARRENA, mz. • STANDFORD OLSEN, t. • ALFONSO ANTONIOZZI, b.
- SERGEI KOPITCHACK, bj. • INAKI FRESAN, b.

Mtro. Concertador y Director de Orquesta: PAOLO CARIGNANI
Director de Escena: WOLFGANG SCHRÖTER
BILBAO ORKESTRA SINFONIKOA

Patrocina:

7, 10 y 12 de Noviembre

El Matrimonio Secreto

Domenico Cimarosa

Intérpretes:

- EVA MEL, s. • JEANINE THAMES, s. • HELGA MÜLLER MOLINARI, mz.
- FERRUCCIO FURLANETTO, bj. • GREGORY KUNDE, t. • NATALE de CAROLIS, b.

Mtro. Concertador y Director de Orquesta: ALBERTO ZEDDA
Director de Escena: PATRIZIA GRACIS
ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

Patrocina:

5, 9 y 12 de Diciembre

Linda di Chamounix

Gaetano Donizetti

Intérpretes:

- EDITA GRUBEROVA, s. • KATIA LYTJING, mz. • PIETRO BALLO, t.
- MARCIN BRONIKOWSKY, b. • STEFANO PALATCHI, bj.
- NATALE de CAROLIS, bj. • MARINA RODRIGUEZ CUSI, mz.
- J. LUIS ANASAGASTI, t.

Mtro. Concertador y Director de Orquesta: FRIEDRICH HAIDER
Director de Escena: PIER FRANCESCO MAESTRINI
BILBAO ORKESTRA SINFONIKOA

Patrocina:



1998

24, 26 y 29 de Enero

Nabucco

Giuseppe Verdi

Intérpretes:

- KATHILEN Mc CALLA, s. • ALEXANDRU AGACHE, b.
- PAATA BRUCHULAZDE, bj. • N. VALERIANO GANGEBELLI, t.
- VIOLETA URMANA, mz. • PABLO PASCUAL, b.
- INMACULADA MARTINEZ, s. • J. LUIS ANASAGASTI, t.

Mtro. Concertador y Director de Orquesta: GIULIANO CARELLA
Director de Escena: PAUL SLTER
ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

Patrocina:

21, 24 y 27 de Febrero

Farmen

Georges Bizet

Intérpretes:

- ELENA ZAREMBA, mz. • FABIO ARMILIATO, t.
- LUCIA MAZZARIA, s. • DEAN PETERSON, b. • PABLO PASCUAL, b.
- MARINA RODRIGUEZ CUSI, mz. • TATIANA DAVIDOVA, s.
- FERNANDO LATORRE, b.

Mtro. Concertador y Director de Orquesta: ANTONELLO ALLEMANDI
Director de Escena: ANTOINE SELVA
BILBAO ORKESTRA SINFONIKOA

Patrocina:

10, 13 y 16 de Marzo

Roberto Devereux

Gaetano Donizetti

Intérpretes:

- DENIA MAZZOLA, s. • GLORIA SCALCHI, mz.
- ROBERTO ARONICA, t. • ROBERTO FRONTALLI, b.
- PABLO PASCUAL, b. • FERNANDO LATORRE, b.

Mtro. Concertador y Director de Orquesta: ANTONELLO ALLEMANDI
Director de Escena: LUIS LOPEZ
ORQUESTA SINFONICA DE EUSKADI

Patrocina:

Coro de la Ópera de Bilbao - Mtro. BORIS DUJIN

Reserva de localidades:

A.B.A.O. c/ Rodríguez Arias, 3 - 1º • 48008 BILBAO
Tfnos.: (94) 415 54 90 - 415 66 55 • Fax: (94) 415 22 00
FUNCIONES A LAS 20 h.



MASTERWORKS HERITAGE III

LOS GRANDES PROTAGONISTAS

Las compañías discográficas centran su actividad en la calidad y capacidad de convocatoria de compositores e intérpretes. Nombres que, aparte su real valía artística, suenan, entran por los ojos más que por los oídos. Pero siguiendo este criterio, que a veces puede conducir a innegables despropósitos, es posible construir un buen cuadro en el que autores, obras e intérpretes mantengan el conveniente y siempre delicado equilibrio. Esta línea es la que sigue cuidadosamente Sony en su lujoso sello Masterworks Heritage, un inteligente camino de recuperación de bien conservados tesoros del antiguo archivo Columbia (CBS). Esta es la tercera entrega que nos brinda de nuevo, con un nivel quizá más unitario en cuanto a la importancia y significación de cada disco y un sonido de notable calidad, una breve pero intensa aproximación a algunas obras maestras de la mano de artistas de excepción.

Por empezar de alguna forma haremos referencia en primer lugar a lo que sin duda es una joya que, pese al paso del tiempo, no ha perdido un ápice de su interés musical: el Beethoven del Cuarteto Húngaro. El grabado por este fabuloso grupo fundado en 1917 —que en ese momento estaba compuesto curiosamente por instrumentistas rusos— en los años cuarenta. Ocupaban los cuatro atriles Josef Roisman, Alexander Schneider (hasta 1945 en su primera etapa), Edgar Ortenberg (desde 1945), Boris Kroyt y Mischa Schneider. Auténticos virtuosos que otorgaron al conjunto por esos años una altura inmarcesible. Estas grabaciones no fueron ya igualadas por ellos, a despecho de la mejora de la calidad sonora, en sus interpretaciones posteriores. Aquí está el Beethoven desnudo, intenso, exacto de medida, proporcionado, de una rara homogeneidad tímbrica, de un colorido crudo, a veces casi violento, agresivo, lo que viene propiciado por la grabación. Virtuosismo, fluidez de arquitectura, virilidad rítmica omnipresente, de finen, como apunta Harris Goldsmith, estas versiones llenas de luz, de aristas, de brillo espectacular; recreaciones que se nos revelan de una sencillez y de una lógica apabullantes. Esa tensión permanente, esa transparencia despojada llevaron a establecer más de una vez comparaciones entre el estilo esencializado de los rusos-húngaros y el tan contundente y magro de Toscanini en el campo de la dirección orquestal. Aquí estaba la semilla que luego crecería en el seno de otros cuartetos: el más antiguo Juilliard (fundado en 1946), y los más modernos Tokio, Lindsay o Cherubini. En el de Budapest observamos cómo pueden darse la mano, dentro de una aparente sequedad, la elegancia en el dibujo y la acentuación concisa (Allegretto del *op.* 59/3), la pureza de ataque y de timbre en



las notas agudas del violín (trío de la misma obra). Por no hablar de la fuerte intensidad expresiva de tantos instantes (un ejemplo podría ser el Adagio del *op.* 127). La sensación que en ocasiones dan estos instrumentistas de aplicar un *tempo* demasiado apresurado queda contrarrestada por la belleza intrínseca de la realización y por la proporción de la arquitectura.

Si seguimos en el ámbito instrumental hemos de dedicar ahora nuestra atención al soberano violonchelo de Piatigorski. Sonido lleno, expresivo, cálido, excelentemente modulado, fraseo nítido. La pericia técnica es notabilísima (trinos esplendidos, consistente y segura zona aguda), pero no se descuida el lirismo, y la forma de cantar el segundo tema del Allegro en Dvorák es un buen ejemplo. No hay quizá en esta obra ese arrebató propio de otras versiones más idiomáticas, también más fantasiosas que la un tanto

adusta de Ormandy. Las partituras de Bruch y Saint-Saëns son expuestas de manera modélica.

Orden, limpieza, texturas bruñidas, acentos justos, *tempi* lógicos, fluidez expositiva y sentido de la proporción. Son algunas de las cualidades del magnífico Haydn de Szell, lleno de vivacidad, de verbo y de cantabilidad. Con el esplendoroso juego tímbrico de la Orquesta de Cleveland el director húngaro grabó en los años cincuenta y sesenta versiones de referencia de varias de las sinfonías Londres del compositor. Es un placer escuchar estas lecturas transparentes y vigorosas, a las que no les falta un cierto y conveniente carácter camerístico. La 97 y la 99 aparecen por primera vez en estéreo.

En el apartado vocal figura en cabeza

BEETHOVEN: Cuartetos *Op.* 18/1, 4 y 6, *op.* 59/3, *op.* 95. Quinteto *op.* 29. 2CD SONY MH2K 62870-10. ADD Mono. 75'59", 73'39". Grabaciones: 1940, 1941, 1945. Cuartetos *op.* 127, *op.* 131, *op.* 132, *op.* 135. Minueto del *op.* 18/5. 2CD MH2K 62873. ADD Mono. 75'14", 64'05". Grabaciones: 1940, 1941, 1942. Cuarteto de Budapest. Milton Katims, viola (*op.* 29).
DVORAK: *Concierto op.* 104. **BRUCH:** *Kol nidrei*. **SAINT-SAËNS:** *Concierto op.* 33. **Gregor Piatigorski,** violonchelo. Orquesta de Filadelfia, Orquesta Sinfónica de Chicago. Directores: Eugene Ormandy, Frederick Stock. MHK 62876. ADD Mono. 62'58". Grabaciones: 1940, 1946, 1947.
HAYDN: *Sinfonías n.ºs 97, 98 y 99.* Or-

questa de Cleveland. Director: George Szell. MHK 62979. ADD Estéreo. 77'11". Grabaciones: 1957, 1969 (n.º 98).

LJUBA WELITSCH. Soprano. Obras de R. y J. Strauss, Mozart, Puccini, Brahms, Schubert, Schumann, Dargomiskí, Musorgski, Marx y Mahler. Orquesta del Met. Directores: Fritz Reiner y Max Rudolf. Paul Ulanowsky, piano. 2CD MH2K 62866. ADD. 69'50", 73'49". Grabaciones: 1949, 1950, 1952, 1953.

WEILL: *Lady in the Dark.* Risé Stevens, Adolph Green, John Reardon, Danny Kaye. Orquesta y Coro innominados. Directores: Lehman Engel y Maurice Abravanel. MHK 62869. ADD. 63'51". Grabaciones: 1941, 1963.

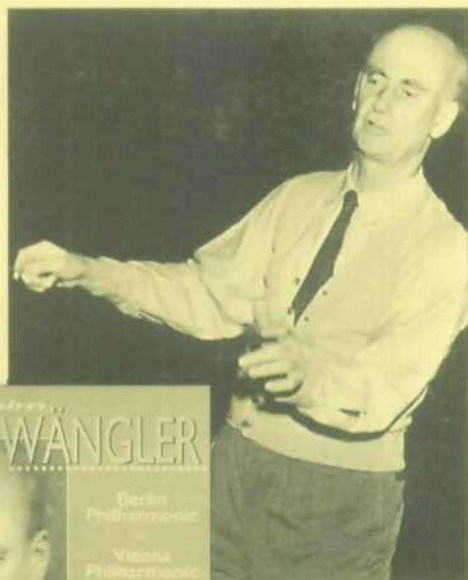
dentro de esta entrega la voz singular de la soprano búlgara Ijuba Welitsch, como se sabe desaparecida en noviembre de 1996. Sus años dorados duraron poco, pero cuando estaba en lo más alto—1944-1953—llegó a ser irresistible por las cualidades de su timbre, refulgente, luminoso, penetrante, levemente gutural, por la ortodoxia de la emisión, clara y con adecuada proyección, por la extensión y por la homogeneidad. Basada en estos atributos y un temple musical de refinada elegancia, construyó una Salomé sorprendente. La limpidez y pureza del instrumento, de reflejos infantiles, ayudaban a caracterizar a una princesa tan ingenua como perversa. Aunque su fraseo no fuera muy variado y aunque su temperamento dramático no fuera excepcional. La escena final de la ópera de Strauss es en su voz y en la elocuente batuta de Reiner un auténtico hito—la grabación se realizó a poco del debut de la cantante en el Met—, bien que ella aún esté mejor en el antiguo registro EMI (Seraphim) de 1944 con Von Maticic. Las limitaciones de la soprano se aprecian no en el terreno puramente vocal sino en el interpretativo. Su Tosca es pálida y queda corta. A su Doña Ana le falta delicadeza y en los 4 últimos *lieder* de Richard Strauss denota escasa fantasía e incapacidad para transportarse. Más plausible en las czardas de *El murciélago* de Johann Strauss, aunque poco sensual. Su Brahms es anodino, como su Schumann (a excepción de un bien delineado *Nogal*). Regular en los *Rückertlieder* de Mahler (falta el segundo y *Und Mitternacht* no está completo) y mejor en Schubert—no está mal su *Margarita en la rueda*, que podría ser más alucinado—y *Cécilie* de Strauss. El pianista Ulanowsky se muestra irregular y a veces fallón.

Se cierra el lanzamiento con el musical psicológico de Kurt Weill *Lady in the Dark* de 1941, del que se ofrecen una serie de fragmentos en una espléndida grabación de 1943 dirigida por Lehman Engel, participante como repetidor en el sonado estreno de Broadway. Risé Stevens está magnífica y casi consigue desimpostar su buena voz de mezzo para dar mayor verosimilitud a la interpretación de los cantables creados por la genial Gertrud Lawrence. Los demás solistas y la orquesta rayan a gran nivel y se identifican perfectamente con una música a la que el compositor alemán integraba sabiamente, con libreto de Moss Hart y letras de Ira Gershwin, distintos elementos danzables del viejo y del nuevo mundo. El disco se completa con una serie de números de la misma obra cantados por el actor Danny Kaye, que intervino en el estreno (en el que aparecían también, además de Lawrence, los luego famosos Macdonald Carey y Victor Mature). Kaye muestra su gracejo, sobre todo en el célebre *ritornello Chaikorski*, en el que se citan a velocidad de vértigo los nombres de 49 compositores rusos. Acompaña un joven Abravanel, director de la *première*.

Arturo Reverter

FURTWÄNGLER INÉDITO

Tahra nos trae otra vez grabaciones de Furtwängler con los cuidados técnicos habituales en este sello. De los dos álbumes que se publican, uno es novedad absoluta, con registros del director alemán inéditos hechos en septiembre de 1939 con la Filarmónica de Berlín (Händel, Beethoven) y en junio de 1944 con la Filarmónica de Viena (Schubert, Mozart); los cuatro proceden de la Radio del Reich. Los de Berlín tienen su origen en una orden de Goebbels para que se retransmitiesen los conciertos de la Filarmónica (*Meisterkonzerte des Grossdeutschen Rundfunks*) a toda Alemania a partir de 1939 con el célebre ingeniero de sonido Friedrich Schnapp; los de Viena son conciertos sin público que Furtwängler y otros directores (Krauss, Karajan, Böhm) hicieron en la Musikvereinsaal, también grabados por el doctor Schnapp. Las cuatro obras registradas en este álbum son novedad, lo mismo que los ensayos e interpretación de los *Valses nobles* y *sentimentales* de Ravel, grabados por la RIAS de Berlín en abril de 1953. Este es el contenido del primer álbum, más dos cortas entrevistas a Furtwängler de diez minutos cada una (preguntas en francés, contestación en alemán y transcripción de las respuestas en francés e inglés en el libreto). El segundo, con las sinfonías de Beethoven *Tercera*, *Quinta* y *Sexta*, ya fue comentado desde estas mismas páginas (SCHERZO 92, págs. 70 y 71) al ser publicado dentro del álbum



titulado *Homenaje a Wilhelm Furtwängler*, por lo que no vamos a repetir otra vez lo que allí se dijo; indiquemos

solamente que son tres magníficas grabaciones, de brillo y presencia encomiables, que nos permiten apreciar la increíble profusión sonora del arte excepcional de este director.

En el primer álbum, sin embargo, a pesar de los esfuerzos realizados, de la eliminación de frecuencias, corrección de la tonalidad, utilización de un corrector de curva analógico y de la minuciosa restauración de las cintas originales, el sonido resultante no es el colmo de la claridad, aunque se puede apreciar la suficiente información sonora como para poder disfrutar sin esfuerzos de la peculiar dinámica del maestro. La *Quinta* de Beethoven es un prodigio de energía y atractivo sonoro único; el entreacto de *Rosamunda* no ha sido llevado nunca al disco con tales lirismo y efusión, mientras que la *40* de Mozart, angustiada, dramática y apremiante, es una visión que golpeará de lleno a todos cuantos la oigan. Los *Valses* de Ravel, finalmente, nos muestran dos ensayos de Furtwängler en el que apenas para a la orquesta; y la obra tiene en sus manos la luminosidad, encanto y precisión del más consumado raveliano. Además de la transcripción de las entrevistas y de la nota técnica sobre los registros, hay una detallada narración (francés e inglés) sobre la historia de estas grabaciones.

En suma, imprescindible álbum Beethoven, como ya dijimos en su día, lo mismo que el Furtwängler inédito, aunque su menor calidad sonora nos impida el poder recomendarlo sin reservas. Apropiado para seguidores del maestro.

HAENDEL: *Concerto grosso Op. 6-5.* **BEETHOVEN:** *Sinfonía nº 5 en do menor, Op. 67.* **SCHUBERT:** *Rosamunda, entreacto nº 3.* **MOZART:** *Sinfonía nº 40 en sol menor, K. 440.* **RAVEL:** *Valses nobles y sentimentales (ensayos).* **Dos entrevistas (1953).** Orquesta Filarmónica de Berlín. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Wilhelm Furtwängler. 2CD TAHRA FURT 1014-1015. AAD. Mono. 68'04" y 65'55". Grabaciones: Radio del Reich, IX/1939 (Händel, Beethoven) y VI/1994 (Schubert, Mozart). RIAS-Berlín, IV/1953 (Ravel).

BEETHOVEN: *Sinfonías n.ºs. 3 en mi bemol mayor, Op. 55, -Heroica-; 5 en do menor, Op. 67 y 6 en fa mayor, Op. 68, -Pastoral-.* Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Wilhelm Furtwängler. 2CD TAHRA FURT 1008-1009. AAD. Mono. 54'36" y 79'01". Grabaciones: RIAS-Berlín, XII/1952 y V/1954.

Precio medio. Distribuidor: Diverdi.

Enrique Pérez Adrián

schetzo

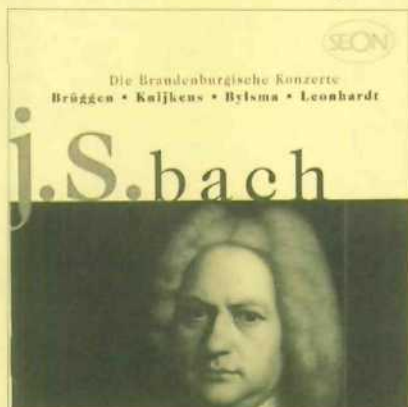
SEON, RECUPERADO POR SONY

El sello Seon plasmó algunas de las interpretaciones y repertorios más interesantes de los albores del movimiento historicista en los primeros años setenta. Su distribución pasó por las manos de Philips, y ya en el dominio del disco compacto, por las de RCA. Ahora, Sony parece decidida a recuperar estos documentos de inestimable valor, en una muy cuidada serie barata. Con la excepción de Nikolaus Harnoncourt, ya entonces ligado a Teldec, aquí están casi todos los nombres ilustres que protagonizaron el nacimiento del boom de los instrumentos originales. La iniciativa, de la que ahora nos llegan los diez primeros ejemplares, lleva el sello muy personal de Wolf Erichson, padre del sello Vivarte para la misma Sony. Gustav Leonhardt es en este primer lote protagonista muy especial. Suyos son dos magníficos ejemplares bachianos que no es difícil situar entre los más interesantes de la serie, las *Suites Inglesas* (2 CDs SB2K 62949), en un hermoso clave Skowronek sobre un original de Dulcken de 1745, y los *Conciertos de Brandemburgo* (SB2K 62946, 2 CDs), con un conjunto de instrumentistas extraordinario, en realidad una sabrosa mezcla de miembros de La Petite Bande con componentes de lo que hoy es la Orquesta del Siglo XVIII, con nombres como los de Kuijken, van Dael, Bylsma, Woodrow, Brügger y van Asperen. En ambos brilla el exquisito, refinado y elegante fraseo bachiano de Leonhardt, su magistral equilibrio, para conseguir lecturas de una tremenda solidez constructiva, alejada de revoluciones al estilo Goebel, pero que se encuentran, veintitantos años después,



en plena vigencia. En las *Suites*, además, Leonhardt hace las repeticiones, lo que otorga a esta versión una buena ventaja frente a la posterior para Virgin, hoy también en serie media, que las omite. Referencia obligada para estas obras, sin la menor duda. El maestro holandés acompaña al fortepiano a Sigiswald Kuijken en una muy interesante aproximación, que

por desgracia no tuvo continuidad, a las *Sonatas para violín y fortepiano K. 58, 304 y 481* de Mozart (SBK 62953). Versiones de una frescura y vitalidad contagiosas, muy ricas en contrastes y cantadas con envidiable gracia y elegancia. Por fin, también es Leonhardt el que rea-



liza el continuo en un atractivo álbum dedicado a la música de Jacques Hotteterre, con diversas obras para instrumentos de viento, fundamentalmente flautas y oboes. Brillan aquí el talento y la técnica excepcionales de Brügger, Haynes, los Kuijken, Ebbinge y Gruskin, con buena aportación de Kweksilber en las dos piezas vocales (SB2K 62942, 2 CDs). Los dos primeros, Brügger y Haynes, se lucen además en un espléndido disco que reúne los *Conciertos para flauta Op. 10* de Vivaldi, una verdadera lección en manos de Brügger, y los *Conciertos para oboe en re menor y sol mayor* de Marcello y Platti, respectivamente. De nuevo asistimos a una interpretación de excepción, ejecutada de forma sobresaliente y acompañada de manera irreprochable por una llamada Orquesta Barroca, en realidad el germen de la actual Orquesta del siglo XVIII (SBK 62945). El oboe Haynes, junto a su colega Dombrecht se une a los Kuijken y a Robert Kohlen, éste ejerciendo también de narrador con considerable acierto, en una colorista y brillante versión de *La apoteosis de Lully* de François Couperin, junto a otras piezas de este autor (*La Sultane, La Superbe, La Steinquerque*). Estupendo disco que los amantes del buen barroco francés no deberían dejar pasar (SBK 62941). Muy atractivo y poco habitual el repertorio recogido por el prematuramente desaparecido laudista alemán Michael Schäffer en su última grabación (SBK 62952). Las *Suites para laúd* de Du Fault, Gallot, Reusner y Conradi son una hermosa muestra de la música barroca francesa para este instrumento, y Schäffer capta con acierto el clima danzable de las mismas. Interesante también, aunque constituye una elección menos clara, el ejemplar (SBK 62954) dedicado a los *Cuartetos Op. 20, n.ºs 2 y 4* de Haydn por el Cuarteto Esterházy de Amsterdam (Schröder, Stuurop, Peeters y Möller). Aunque la interpretación es más que correcta, el Cuarteto Mosáiques que encabeza Christophe Coin nos ha mostrado en años recientes un nivel de ejecu-

ción e interpretación notablemente superior (Astrée, serie cara) al aquí conseguido (Schröder no siempre evidencia una afinación impecable). Del todo impecable la colección de canto gregoriano recogida en el disco titulado *Himnos*, por la Capella Antigua de Munich y Konrad Ruhland (SBK 62939), sin duda uno de los conjuntos punteros en el género. También muy recomendable es el ejemplar que estos mismos intérpretes dedican a la hermosa polifonía de Thomas Stoltzer, titulado *Cuatro salmos alemanes* (SBK 62940), que contiene además otras obras de este autor, como la *Missa Duplex per totum annum* o la antifona navideña *O admirabile commercium*. En resumen, una recuperación del mayor interés, con las *Suites inglesas* por Leonhardt como ejemplo excepcional, aunque ni mucho menos único. Como para aguardar con máxima atención el siguiente lanzamiento de esta serie.

R.O.B.

COLORES Y GÉNEROS

Por menos de mil pesetas ejemplar, EMI lanza su serie Red Line, recopilación de parte de sus fondos de catálogo distribuida en series —sinfonía, concierto, música de cámara, música coral, etc.— distinguibles por su color, con información sobre los intérpretes y una cronología que sustituyen a las notas sobre las obras, que hubieran sido más útiles y quizá hasta más pedagógicas, y a los, más interesantes para el discófilo, datos referidos a cada grabación concreta. No hay espacio aquí para reseñar la gran cantidad de referencias que se nos proponen, así que vaya un resumen de lo más interesante.

En el apartado de la música sinfónica, en el que Riccardo Muti se lleva la parte del león en repertorio que no es el suyo —Beethoven, Chaikovski, Schubert— y en el que reaparecen unas sólidas pero poco imaginativas sinfonías de Brahms —mejor *Octava* y *Novena* de Dvorák (5 69937 2)— a cargo de Sawallisch, destacan muy claramente los discos dedicados al Mozart de Marriner: *Sinfonías 24 a 27* y *32* (5 69951 2) y *40 y 41* (5 69953 2), excelentes en su vivacidad, su dinamismo y su equilibrio. Muy interesantes también las versiones de la *Sinfonía en do* y *La arlesiana* de Bizet a cargo del director británico (5 69914 2). La *Cuarta* no es precisamente lo mejor del ciclo Mahler de Klaus Tennstedt, pero está ahí Lucia Popp (5 69950 2). Rattle todavía no era más que una promesa cuando grabó una interesante *Segunda* de Rachmaninov con la Filarmónica de Los Angeles (5 69961 2). En «Orquesta» nos quedaremos con los fragmentos de *Romeo y Julieta* de Prokofiev, acoplados con unos estupendos *Pinos de Roma* de Respighi, en los que Muti sí raya a buena altura (5 69959

2). Excelente Waltraut Meier en el *Poema del amor y del mar* de Chausson que complementa obras de Debussy y Ravel en las que Muti simplemente cumple (5 69934 2). Muy bien Lucia Popp en las *Cuatro últimas canciones* de Strauss con un Tennstedt que baja el listón en *Así habló Zaratustra* y *Don Juan* (5 69973 2). El *Peer Gynt* de Grieg por Jeffrey Tate está francamente bien (5 69893 2). Como la *Sinfonía española* de Lalo —con Sarasate y Bizet— por Mutter y Ozawa (5 69894 2). Los *Conciertos de Brandemburgo* y las *Suites* de Bach por Marriner son una buena opción si se prefieren así que en versión con instrumentos originales (5 69910/1 2 y 5 69912 2).



En «Música de cámara» llega lo que es, con mucho, lo mejor de la entrega: tres discos con los últimos cuartetos de Beethoven por el Alban Berg. Imprescindible (5 69924/5/6 2). Y en lo que toca a lo instrumental, los *Preludios* de Chopin por Tzimon Barto no me parecen adecuados sino para quien posea otras versiones más razonablemente convencionales —en el mejor sentido de la palabra (5 69933 2). En el apartado «Conciertos», bienvenidos sean Bitetti y Ros-Marbà en el *Concierto de Aranjuez* y la *Fantasia para un gentilbombre* de Rodrigo (5 69965 2); Barenboim como solista y director de la Filarmónica de Berlín en los *Segundo* y *Tercero* de Beethoven (5 69919 2); Mutter y Muti en los *Segundo* y *Cuarto* para violín de Mozart (5 69898 2) y Chung y Rattle en el de Dvorák y las dos *Rapsodias* de Bartók (5 69939 2).

De la música coral, quedémonos con unos soberbios *Carmina Burana* por Muti que son una de las referencias de la discografía (5 69901 2). En lo vocal, una Kathleen Battle en buena forma nos ofrece, acompañada por André Previn, un bellissimo programa mozartiano: *Exsultate, jubilate*, *Vorrei spiegarvi*, *Ch'io mi scordi di te*, *Miseria dove son...* (5 69899 2). La ópera resulta ser, como conjunto, aparte de la maravilla beethoveniana del Alban Berg, lo mejor de la oferta. Muti —aquí en su elemento— es protagonista de las selecciones de *Don Giovanni* (5 69957 2), *Las bodas de Figaro* (5 69958 2) y coros verdianos —estos con las fuerzas de La Scala (5 69979 2). Jessie Norman y Klaus Tennstedt están igualmente sober-

bios en una selección de fragmentos de Wagner (5 69982 2).

L.S.

NUEVA OFERTA ARKADIA

Entre esta variada oferta tiene alto interés *Die Zauberflöte* de Mozart (2CD 78027), grabada en 1937-8, aunque esté sin diálogos, con la presencia de Tiana Lemnitz en una encantadora Pamina llena de pureza musical, Helge Roswaenge, tenor que sabe compaginar la ductilidad y el fraseo depurado con la intensidad vocal, Erna Berger, clásica Reina de la noche de la época por estilo y seguridad en el registro agudo, mientras que el Sarastro de Wilhelm Strienz tiene intención pero le falta fuerza vocal y prestancia; destacable Gerhard Hüsch que hace un Papageno completo, por voz y sentido de la frase y discreta Irma Beilke, como Papagena, todos bajo la dirección de Sir Thomas Beecha, con una versión transparente, muy cuidada y llena de detalles. En esta versión de *Cavalleria rusticana* (1CD 78031) de 1940, dirigida por el propio autor, Pietro Mascagni, se nos muestra una visión orquestal que tiene momentos importantes, los de más dramatismo, mientras que en otros pierde algo de fuerza, mostrando un cierto cansancio de la batuta. Entre los cantantes destaca Beniamino Gigli, que aunque empieza de forma extrovertida va integrándose en la situación hasta llegar a la escena de la despedida a la que dota de un verdadero sentido trágico. Lina Bruna Rasa es una cantante de voz muy bella, temperamental que imprime carácter a un personaje, Santuzza, en el que se va introduciendo, mientras que Gino Bechi, en un papel hecho a su medida, puede dar rienda suelta a su estilo extrovertido y a veces descarnado. A mencionar la presencia de una joven



Giulietta Simionato, en una cuidada *Mamma Lucia*.

En esta primera *Aida* (2CD 78032), comercial de 1946, está al frente del reparto un director de ópera en el sentido más amplio, Tullio Serafin, conocedor de

las voces, de sus posibilidades y limitaciones y que nos da una versión donde surgen cohesionados la orquesta y el coro y es evidente su apoyo a los cantantes, dando carácter y fuerza expresiva. Encuentra un jovial y algo lírico Radames



en Beniamino Gigli, pero su capacidad para el canto legato y su sentido musical le permiten un fraseo depurado y una alternancia del canto viril con la ductilidad de la escena final. A su lado Maria Caniglia es la soprano dramática densa en el centro y el grave con un agudo que tiene brillantez, aunque, a estas alturas de la carrera no siempre tiene la misma redondez. Ebe Stignani está exultante como Amneris, con su autosuficiencia vocal, mientras que Gino Bechi sabe dar el carácter vengativo y odioso al padre de Aida. Completan el reparto el fraseo señorial de Tancredi Pasero y la intención de Italo Tajo. En la otra *Aida* (2CD 50002), en vivo en Londres de 1939, encontramos a los tres mismos protagonistas principales, y a pesar del sonido con frecuentes interferencias podemos detectar el gran momento vocal de Maria Caniglia, mientras que Ebe Stignani y Beniamino Gigli, protagonizan una noche de brillantez parecida. Algo apagado el Amonasso de Armando Borgioli y discretos los bajos Corrado Zambelli y Norman Walker. A pesar de las dificultades se adivina una versión transparente y con densidad de Sir Thomas Beecha.

Otello (2CD 50003) es una obra de difícil interpretación. Giovanni Martinelli da un enfoque personal que no siempre agrada; en esta versión en vivo de 1941 en Nueva York, el cantante ha desarrollado una larga y no siempre fácil carrera y en su opción alterna momentos de fraseo abierto, con otros de mayor ductilidad, su voz es algo especial, pero su *Otello* es creíble para la época. Lawrence Tibbett mantenía en esta época sus cualidades de cantante-actor, con un fraseo incisivo y notable, pero la voz había perdido calidad y brillantez; con todo su Yago mantiene el interés, mientras que Stella Roman es una buena cantante, que da línea musical a Desdemona. La dirección de Ettore Panizza, correcta pero superficial. Existen obras en que la interpretación ha variado ostensiblemente; este es el caso de *La traviata* (2CD 78028) en versión de soprano ligera, como es el caso de este

registro de 1928, que protagoniza Mercedes Capstrin; la gran cantante tiene belleza vocal, musicalidad, seguridad en las agilidads pero su concepción hoy nos parece superficial, falta de mayor fuerza dramática. Lionello Cecil es un correcto Alfredo y sobre todo se impone Carlo Galli, que da un ejemplo de evolución del personaje, duro a la entrada, comprensivo después, con un fraseo lleno de intención y detalles. Discreta la dirección de Lorenzo Molajoli.

Tosca (2CD 78025), 1938, cuenta con dos grandes protagonistas. María Caniglia y Beniamino Gigli. La gran soprano da una visión dramática, pero a la vez cuidada de la obra; sabe dar el carácter de plegaria a *Vissi d'arte*, la ductilidad en los dúos y la densidad de los momentos tensos, en un estilo propio de la época, mientras que el tenor aprovecha su canto cálido, su fraseo depurado para dar vida al idealista pintor. Discreto el Scarpia de Armando Borgioli, y correcta pero pendiente de mayor profundización la dirección de Oliviero de Fabritiis. *Madama Butterfly* (2CD 78030) tiene el interés de oír a Margaret Sheridan, cuidada intérprete, y discretos Lionello Cecil, Vittorio Weinberg y la dirección de Carlo Sabajno. *La bohème* (2CD 79029), también dirigida por Sabajno, de 1928 con Rosina Torri, Thea Vitulli y Aristodemo Giorgini tiene un interés testimonial.

A.V.

LLUVIA DE ESTRELLAS

La nueva entrega de la serie media de DG 2CD llega caracterizada por la presencia de grandes músicos en la interpretación instrumental como en la dirección orquestal con obras fundamentales del repertorio de los grandes compositores. Por organizar de alguna manera los veinte álbumes dobles, dos de ellos están dedicados a instrumento solista. El piano de Tamás Vasary y de Dino Ciani abren el repertorio dedicado a Debussy (453 070-2). Del primero tenemos la *Suite bergamasque, Pour le piano* y otras piezas sueltas para piano grabadas en 1975 y 77, en una época en la que había ya superado su mayor crisis musical y dedicaba una gran parte de su tiempo a la dirección orquestal. En su momento estas grabaciones fueron muy bien recibidas pero no pudieron superar a las versiones ya referenciales de Gieseking en la integral de la obra de Debussy o la de S. François, quienes demuestran una mayor elegancia y sentido poético aunque no le podemos negar a Vasary una expresividad y una gama sonora verdaderamente admirables. Dino Ciani lo tiene más difícil. Cuando grabó los dos libros de los *Preludios* la crítica le alabó considerablemente y siguen siendo válidas las consideraciones de entonces: sentido poético

hasta la sensualidad y precisión importante pero le falta el vuelo mágico de un Gieseking o el control arquitectónico de un Benedetti-Michelangeli, por no citar la suma interpretativa de esta extraordinaria composición en las manos de Zimerman, sobre la que no se puede decir nada pues todo se quedaría corto. J.S. Bach (453 064-2) ocupa el segundo volumen con diversos preludios, fantasías y tocatas con el grandísimo Helmut Walcha al órgano. Este intérprete es una verdadera autoridad y referencia en Bach tanto por sus interpretaciones llenas de humanidad y suprema accesibilidad como por ser uno de los pioneros en rechazar el órgano romántico para volver al barroco, buscando la verdad de la música y del sonido. Es un maravilloso arquitecto del contrapunto.

Tres serenatas mozartianas interpretadas por la Filarmónica de Berlín, las *K. 239, 250 y 320*, más la *K. 525, «Una serenata nocturna»* por la de Viena, ambas bajo la dirección de Karl Böhm (453 076-2) ocupan un álbum más interesante por las prestaciones extraordinarias de las orquestas que por la visión del director; muy alabado en su momento en el repertorio mozartiano y de indudable validez, pero hoy se tiene otra mentalidad u oído para escuchar estas obras a Hogwood y la Academy of Ancient Music, o a Harnoncourt con la Staatskapelle de Dresde, etc. A Mozart también está dedicado un volumen con los *Conciertos para piano n.ºs 20, 21, 25 y 27* (453 079-2) por Friedrich Gulda y Claudio Abbado. Referencia innegable los dos segundos grabados

superan con creces. Abbado magnífico.

El capítulo sinfónico lo ocupan Stravinski (453 088-2) con *La consagración de la primavera, El pájaro de fuego, Juego de cartas, Petrouchka* (versión 1911) y *Pulcinella* (versión 1947). Los intérpretes son la Orquesta Sinfónica de Londres y Abbado nuevamente. Este posiblemente sea el volumen más flojo de toda la en-



trega, especialmente el *Juego de cartas*, donde parece que estamos más en Rossini que en el propio Stravinski, o *Petrouchka* donde parece olvidar los elementos claramente orientales de la obra. Importante *Pulcinella* donde Abbado comparte protagonismo con Berganza, Shirley-Quirk y Davies y donde el equilibrio entre el autor y Pergolesi es perfecto así como todo el desarrollo de este ballet con voces y pequeña orquesta. En el sello amarillo no podía faltar El Karajan, quien dirige a la Filarmónica de Berlín en las tres últimas sinfonías de Chaikovski (453 088) esperemos que en una próxima entrega aparezcan las otras tres grabadas en la misma época 1975 a 1979 quienes llegan a un virtuosismo y a una voluptuosidad sonora increíbles. Ya sabemos dónde estamos, nadie puede engañarse.

He dejado para el final el grupo dedicado a la música vocal, tres volúmenes. El *Requiem* de Dvorák (453 073-2) con la Filarmónica Checa y Karel Ancerl y las voces de Stader, Wagner, Haefliger y Borg. Se trata de un documento insuperado e insuperable desde el punto de vista interpretativo aunque no así por la toma sonora, algo deficiente por el exceso de reverberación; magnífico el coro. El *Requiem* de Verdi deja de ser religioso en manos de Karajan (453 091-2) para convertirse en una ópera trágica y pesimista. Cuenta con un cuarteto vocal de antología: Freni, Ludwig, Cossuta y Ghiaurov. Superior a su segunda grabación pero por debajo de Toscanini y Abbado. ¿Qué se puede decir de Gundula Janowitz y sus lieder schubertianos de los años setenta con Irwin Gage al piano? Mejor nada. Ella creció con estas canciones y forman parte de su piel. ¿Se pueden cantar mejor? Lo dudo. La joya del conjunto de esta entrega de DG.

F.G.-R.



en 1976 por su profundidad expresiva y perfecto entendimiento entre director y solista. Fischer, Barenboim, Perahia, etc. son preferibles para los dos primeros. Pollini se ocupa de los dos conciertos para piano de Brahms (453 067) grabado el primero en el año 1980 con la Filarmónica de Viena bajo la dirección de Karl Böhm, y el segundo en 1977 con la misma orquesta pero bajo la dirección de Abbado. En ambos casos estamos ante grabaciones de importancia en las que queda perfectamente subrayado el carácter juvenil y maduro respectivamente de cada concierto. Todavía no estamos ante el Pollini genial, rotundo, y sobre todo Horowitz, Richter, Arrau o Zimerman lo

ÉXITOS DE HARMONIA MUNDI

La serie francesa de Harmonia Mundi reedita ahora, a precio especial, seis referencias exitosas, todas ellas grabaciones recientes de la década de los noventa, y de elevada entidad interpretativa, reunidas bajo el subtítulo *Suite*. El recorrido comienza cronológicamente con la reedición de la *Historia de la Resurrección SWV 50* y las *Symphonium sacrum Secunda Pars SWV 344* del gran compositor alemán Heinrich Schütz (1585-1672), interpretadas por un excelente Concerto Vocale y el Conjunto Instrumental (sin nombre), todos dirigidos por René Jacobs (HMT 7901311), grabado en 1990. La calidad de todos los participantes permite un acercamiento limpio y claro al refinado mundo de Schütz. Al exquisito conocimiento estilístico de la interpretación tampoco le falta un agudo sentido espiritual y emotivo, con destacadas contribuciones de la soprano María Cristina Kiehl y el contratenor Andreas Scholl, magistralmente conducidos por Jacobs, que exhibe una adecuadísima línea conceptual. Igualmente muy acertada es la recuperación de las *Sacrae Concertaciones* de Domenico Mazzocchi (1592-1665) que realiza el propio Jacobs, esta vez dirigiendo al *Nederlands Kamerkoor* (HMT 7901357). Visión camerística de un delicado intimismo, ofrece una estimulante visión del primer barroco italiano, a través de estos conciertos sacros, muy influidos por Monteverdi, que son una sueta de las primeras evoluciones del oratorio del XVII y la tradicional escritura polifónica. El trabajo tanto de cantantes como de los acompañantes al bajo continuo es excelente. El clavecinista francés Christophe Rousset aborda una bella selección de obras para clave del imprescindible J.J. Froberger (1616-1667)



(HMT 7901372). Las páginas representan uno de los puntos culminantes de toda la escritura para tecla del siglo XVII y suponen una gloriosa síntesis entre la influencia de Frescobaldi y las escuelas alemana y francesa. El valor de las obras como enlace entre generaciones, su complejidad (*Toccatas*) y su forma madura (*Suites*) hace de estas páginas un lugar inevitable en la historia de la literatura clavecinística. Rousset, tocando un clave tan adecuado como el *Coucheb* de 1652, desgana las partituras con vi-

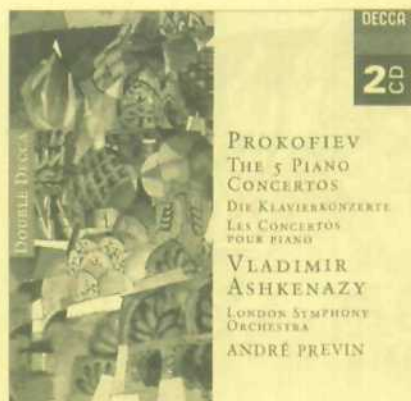
gor y relieve, no siendo muy clara su articulación en los pasajes rápidos de las *Toccatas* (Leonhardt es mucho más limpio) y escogiendo unos *tempi* un tanto acelerados en las deliciosas *Allemandas* de las *Suites* y en las *Meditaciones* (también aquí Leonhardt es mucho más reflexivo). El aspecto ornamental de Rousset es decididamente extravertido y muy exuberante, brillantemente expuesto en la *Sarabanda* de la soberbia *Suite XXX en la menor*, interpretada con acento francés (mirando hacia Louis Couperin) y gran comunicatividad. La recuperación de las obras, con una sonoridad un tanto agresiva (incluyendo una cierta saturación en el uso del doble registro de ocho pies) y una pulsación no demasiado ligera, es indudablemente meritoria, aunque de mucha menor identidad que la de Leonhardt. El mundo dieciochesco es representado por la ópera de C.H. Graun (1703-1759) *Cleopatra* y *César* (HMT 7901597), compuesta en 1742. Números y arias de considerable calidad contiene esta ópera seria, que resume nitidamente las líneas maestras de la música dramática del período. Nuevamente René Jacobs, dirigiendo ahora a *Concerto Köln* y a un efectivo plantel vocal, con Janet Williams como *Cleopatra* e Iris Vermillion como *Cesare*, se apunta el tanto de un serio y muy completo trabajo de conjunto. La *Akademie Fur Alte Musik Berlin* ofrece *Cuatro Sinfonías* de L. Boccherini (HMT 7901602) dedicadas a la Corte de Prusia, en una grabación reciente, de enero de 1996. La orquesta, amplia, suena con ligereza en sus ataques y con una rica sonoridad matizada, y aunque el timbre en ocasiones parece oscurecerse en las violas y bajos, el tono y el enfoque del planteamiento transmite con acierto el espíritu del clasicismo. Por último, la pianista Brigitte Engerer grabó en 1993 los *Nocturnos* de F. Chopin *Opp. 37, 48, 55, 62* y póstumos (HMT 7901431), obras tardías y reflexivas. La pianista parece lograr un gran entendimiento emotivo en el delicado y sensible mundo del compositor, y recrea las páginas, en general de pulsión pausada, con sentimiento y sutil relieve expresivo.

P.Q.L.O.

ASHKENAZI EN DECCA

Decca recupera algunas grabaciones significadas de Vladimir Ashkenazi, centradas en su faceta pianística. La recomendación más obvia es el álbum de la serie media Double con el integral de las *Sonatas para piano* de Scriabin (452 961-2, más *4 piezas Op. 56* *Dos Poemas Op. 32*, *Dos Danzas Op. 73*, *4 Piezas Op. 51* del mismo autor). Aunque artistas de la talla de Richter y Gilels nos han dejado lecturas de referencia en alguna de las obras, la cosa está clara: el único integral presente en el mercado español (Thubourg, Tudor) muestra un nivel claramente inferior a éste, de excelente nivel técnico y sonoro, y con un Ashkenazi que se sumerge con general acierto en el peculiar mundo expresivo de su compatriota. La segun-

da recomendación más clara, en esta misma serie, es otro integral, el de los *Conciertos para piano y orquesta* de Prokofiev, con Previn y la Sinfónica de Londres (452 588-2, 2 CDs). Un Ashkenazi inspirado en el ritmo y poderoso y agresivo en el sonido alcanza aquí una versión sobresaliente, uno de sus mejores logros discográficos, que lo convierten en opción de elección, ya que, además, a este precio no hay, de momento, al-



ternativas reseñables (Kraïnev en Teldec, Berman en Chandos y Bronfman en Sony son de serie cara). En serie barata reaparecen los *Conciertos para piano y orquesta* de Rachmaninov, también con la Sinfónica de Londres y Previn, que en su día estuvieron en serie media. El generoso álbum (455 234-2, 6 discos) reúne además, la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*, una serie de obras para piano solo -*Preludio, Op. 3 n.º 2, 10 Preludios Op. 23, 13 Preludios Op. 32, 6 Études-tableaux Op. 33, 9 Études-tableaux Op. 39, Sonata n.º 2, y Variaciones sobre un tema de Corelli Op. 42*- y la música para dos pianos -*Suites n.ºs 1 y 2, Rapsodia rusa, Danzas sinfónicas*- en la que es el mismo André Previn quien asume, por cierto de forma excelente, las funciones de segundo solista. Aunque tampoco reemplaza determinadas lecturas señeras de todos o algunos de los *Conciertos*, como las del propio compositor (RCA, con sonido pobre), Richter (Melodia, DG), Horowitz (RCA) o Argerich (Philips), el de Ashkenazi es un ciclo muy notable, con alguna interpretación particularmente conseguida -*Tercero*-, dotada de un encomiable aliento romántico y ejecutada de forma brillantísima. Cuenta con un acompañamiento más que solvente de Previn, y el valor añadido de la inhabitual música para dos pianos, que no está exenta de cierto interés; pese a cierta tendencia a la grandilocuencia. Opción, pues, de primer orden para este integral, que como tal no tiene, por el momento, alternativas que evidencien superioridad. Mucho menos interés tienen los extractos de sus ciclos de Beethoven (*Sonatas para piano n.ºs 8, 14, 15, 17, 21, 23 y 26*; 452 952-2, 2 CDs), Mozart (*Conciertos n.ºs 20, 21, 23-25*, con la Orquesta Filarmónica de Londres dirigida por el propio Ashkenazi; 452-958-2, 2 CDs), y Chopin (*Nocturnos y Baladas*, 452 579-2, 2 CDs), recuperados a partir de álbumes de serie barata que en su día fueron reseñados por el firmante, y para los que existen otras opciones claramente preferibles (Gilels, Barenboim, Kempff para Beethoven, Barenboim, Gulda o Pires para Mozart, y Arrau,

Rubinstein o François para Chopin). Las tomas sonoras son en todos los casos excelentes, dignas de la mejor época del sello británico.

R.O.B.

EMI-FORTE: UN POZO SIN FONDO

Gracias a los fondos de las multinacionales discográficas y a su lanzamiento en las más diversas colecciones de precios medios o económicos, parece que los consumidores disfrutamos de cierta variedad musical aunque ésta sea sólo un espejismo y repitamos una y otra vez el mismo repertorio en versiones de indudable interés, si bien su justificación vaya poco más allá de lo meramente comercial. Los diez nuevos álbumes dobles de la colección EMI-Forte que ahora se reseñan pertenecen todos al repertorio más tradicional (*Turangalla* incluida, al fin y al cabo una obra clásica de nuestro siglo) y de todos ellos hay interpretaciones para dar y tomar; sin embargo y a pesar de todos los pesares, el excelente nivel general, el atractivo precio económico y las magníficas tomas sonoras, hacen de ellos sobresalientes alternativas en el panorama discográfico general. Reseñamos brevemente cada uno de ellos.

Ya que hemos nombrado la *Turangalla*, vayamos con ella; la versión de Previn al frente de la Sinfónica de Londres se completa, acertadamente, con dos obras de Poulenc, el *Concierto campestre* y el *Concierto para órgano*, con Simon Preston de solista en ambos y también dirigidos por André Previn (5 69752 2). La obra de Messiaen es traducida impecablemente, con equilibrio sonoro y soberbia respuesta orquestal; el director norteamericano sabe regular muy bien las intensidades sonoras, las texturas son reproducidas de manera transparente e incisiva y los timbres son destacados con un protagonismo milagroso. La crítica especializada (sobre todo la francesa), siempre ha alabado esta versión, aunque sin conseguir «el frenesí cósmico y la alegría delirante» (sic) de la versión de Seiji Ozawa (RCA, salvó error sólo en LP). Excelentes también los dos conciertos de Poulenc. El siguiente CD lo protagoniza Temirkanov y otra vez Previn (5 69776 2), cuya aproximación a Chaikovski (*Manfred, Romeo y Julieta*) parte de las mismas premisas que las observadas en Messiaen, y claro, esto no es lo mismo: aquí hace falta ese saludable desmelene, ese fuego expresivo consustancial a la música de este autor, que aquí se ve postergado en aras de una correcta, poco variada y aburrida corrección instrumental. La *Segunda* de Rachmaninov por Yuri Temirkanov al frente de la Royal Philharmonic es una buena versión, idiomática y rigurosa, muy bien construida, y con un poco de ganas por parte del oyente puede que hasta no se haga monótona y pesada.

Otro espléndido álbum orquestal es el

de las dos *Sinfonías* de Elgar por Bernard Haitink (5 69761 2); el director holandés se nos revela un consumado elgariano; y sus dos versiones, sin lograr la sutileza expresiva de un Sir John Barbirolli, son dos magníficas muestras de su arte directoral, de excepcional planificación y dando la relevancia adecuada a la orquestación del autor; es una elección que no defraudará a nadie. El álbum Sibelius por Berglund (5 69775 2) recoge una importante selección de poemas sinfónicos que hasta puede que sean novedad en la discografía europea a precio económico (*La hija de Pohjola, En Saga, Rey Christian II, El bardo, Kuoletta o Pelleas y Melisande* son algunos de ellos): color, idioma, intensidad, contrastes dinámicos, variedad y riguroso respeto a todo lo escrito son las cualidades puestas de manifiesto por el director finés, que obtiene un espléndido rendimiento de la Sinfónica de Bournemouth. Más música orquestal de otro célebre compositor del norte: Carl Nielsen, de quien se empieza a publicar en esta colección la integral de la música orquestal que Herbert Blomstedt grabase para EMI con la Sinfónica de la Radio de Dinamarca; este primer volumen (5 69758 2) contiene los *Conciertos* de flauta, clarinete y violín, más diversos poemas sinfónicos que son traducidos por Blomstedt destacando el colorismo, la incisividad y el contraste; como en el caso de Sibelius, son interpretaciones únicas prácticamente a precio de saldo. Aceptables *Braudemburgo* (5 69749 2) acoplados con diversos conciertos de Navidad de Corelli, Manfredini y compañía, bien interpretados por Maksymiuk y la Orquesta de Cámara polaca (Instrumentos modernos). Encontramos a estos mismos intérpretes en 6 sinfonías de Haydn, de la 44 a la 49 (5 69767 2) en versiones vivas, ligeras, incisivas y equilibradas, en la línea de Marriner y su Academia.

La música de cámara e instrumental también está excelentemente representada. El conjunto Melos de Londres interpreta tres de los Octetos más célebres de la historia de la música: los de Mendelssohn,



Schubert y Beethoven, más el no menos famoso *Septimino* del último de los citados (5 69755 2). Los formidables instrumentistas del Melos no poseen el más ligero problema técnico, se mueven con total desahogo en las cuatro obras citadas y en ellas hacen gala de ligereza de trazo, y desarrollo natural y espontáneo, todo con las debidas dosis de concisión, sobriedad y ex-

quisita musicalidad. La música completa de Schubert para piano a cuatro manos nos es presentada en esta ocasión por Christoph Eschenbach y Justus Frantz en dos álbumes (5 69764 2 y 5 69770 2), siendo una oportunidad de oro para adquirir a precio muy asequible y en interpretaciones sobresalientes toda la música del vienes en esta modalidad. Espontaneidad en el canto, naturalidad en el fraseo, belleza y adecuación de idioma (aunque haya a veces determinados amaneramientos), habilidad técnica e indiscutible carácter cantábil y efusivo son las principales cualidades de este par de inteligentes y sensibles instrumentistas.

En suma, otro lanzamiento de esta colección de indudable interés, excelentes cualidades técnicas y atractivo precio económico. Todos son dignos de atención, aunque la *Turangalla* por Previn, las *Sinfonías* por Haitink, el Sibelius de Berglund, el Nielsen de Blomstedt, el álbum del Melos y la música completa de Schubert para dúo de pianistas, son recomendables sin reservas.

E.P.A.

THE CLASSIC SOUND V EL CLÁSICO SANO

Esta nueva edición de *El sonido clásico* podría llamarse también, efectivamente, aprovechando una de las otras acepciones de la palabra Sound, *El clásico sano*.

Clasicismo sinfónico. Donde se nos muestra de manera más clara esta cuestión es en el ámbito orquestal. Encontramos varios discos que en verdad nos hacen echar la vista —o la memoria del oído— atrás con cierta lógica nostalgia a los que ya pensamos —es un decir— canas. Retornamos a los tiempos en los que la mercadotecnia, la publicidad conectada con ella, la rutina no tenían aún carta de naturaleza; o al menos no al nivel actual. Años en los que los árboles nos permitían ver el bosque y en los que, en fin, las cosas se hacían con más calma, más tranquilidad y, sobre todo, más rigor.

En un cuarteto de maestros a la vieja usanza hallamos, servido desde estilos diferentes, ahí está lo bueno, ese espíritu inviolable; esa claridad de ideas, esa firmeza de criterios y esa transparencia de mensajes. Escuchamos, por ejemplo, a Montoux (452 893-2) y quedamos atraídos por la aparente espontaneidad, el sentido del humor, el sinfonismo moderno que no traiciona los inmutables principios del buen gusto y del equilibrio de su Haydn (¿qué bella y elegante manera de acentuar las corcheas *staccato* del acompañamiento en el Andante de la *Sinfonía n.º 101*) y por la energía, el lirismo penetrante, la ligereza no exenta de densidad expresiva y la diáfana de texturas de su Brahms. Resuelve a satisfacción los difíciles pasajes con-

trapuntísticos del final de las *Variaciones Haydn*. Este disco, admirablemente tocado por la Filarmónica de Viena y la Sinfónica de Londres, que recoge respectivamente registros de 1959 y 1958, es un verdadero hallazgo. Contiene las dos únicas interpretaciones fonográficas del director francés en sinfonías haydnianas.

Otra grabación señera es la del vienés Krips de la *Sinfonía en do mayor La Grande* de Schubert; una auténtica referencia. La interpretación, recogida en Londres, con la citada Sinfónica, también en 1958, posee una luminosidad, un espíritu, una fuerza sin estridencias, una fluidez y una agilidad sin gangas fuera de serie. Todo resulta vital y aparece envuelto en un intenso lirismo muy Schubertiano, cristalino y generoso al tiempo. Los *tempi* son de una justeza aplastante. No hay *rallentandi* excesivos—sólo es criticable el que, siguiendo la tradición romántica, aplica al coral postrero del final del primer movimiento— y se deja llevar por la música sin constreñir: ahí tenemos, por ejemplo, la forma de exponer el trío del Scherzo, dentro de un *tempo* ligero, acorde con el sentido de la composición. El sonido es brillante (quizá demasiado en este reprocesamiento). La *Incompleta*, grabada con la Filarmónica de Viena en 1969, es un modelo de contención, de lirismo estático (lo que quita dramatismo al desarrollo del primer movimiento), de cálida expresividad. Maravilloso el desenvolvimiento del Andante con moto (452 892-2).

El disco de Ansermet (452 890-2) nos ofrece versiones de referencia, bien grabadas, entre 1961 y 1967, de algunas páginas de Chabrier: *España* (sin la encendida vitalidad de uno Argentá), *Suite pastoral* (llena de delicadeza y de humor), *Marcha alegre* y dos números de *Le roi malgré lui*, *Danza eslava* y *Fiesta polaca*. La a veces pregonada rigidez y aridez expositiva del director suizo queda hecha añicos después de escuchar la manera en la que juega con el

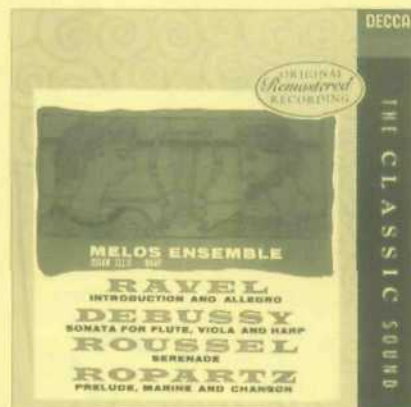
la Philharmonia (452 889-2) se encuadran en las constantes de su habitual modo de hacer, antes y ahora: trazo amplio, expresión afirmativa, talante operístico, sabio manejo por tanto de los contrastes y claridad de texturas dentro de un espectro tímbrico tan sólido como enérgico. Todo ello, por supuesto, sin quebrar las formas y sin entorpecer la lógica del discurso. Los *tempi*, siempre moderados en él, lo son también aquí, lo que no perjudica en absoluto la expresividad y la perceptibilidad de las estructuras; diamantinas y de espíritu en el fondo muy clásico. Más elocuentes y más auténticas estas interpretaciones que las que posteriormente nos ha dejado el maestro con la Filarmónica de Berlín para Sony en los años 90, quizá tocadas, en su estudiada amplitud y moderación agógica, de un humanismo más trascendido.

En el apartado sinfónico hemos de incluir las dos apreciables versiones que de sendos *Conciertos* del mismo compositor nos brindan Curzon y Kertész con la socorrida y magnífica Sinfónica londinense en 1968 (452 888-2). Se pretendía iniciar una integral; muchas circunstancias—la última la muerte del pianista— lo impidieron. Quedan estas dos muestras que nos informan del toque y la carnosidad del sonido del instrumentista, más discursivo y elegante que delicadamente lírico, y de la actitud decididamente sinfónica de la batuta, bien acoplada al solista. Ambos parecen encontrarse más a gusto con el dramatismo del *Concierto n.º 24* que con el lirismo trascendido y fluido del *n.º 23*.

Clasicismo camerístico. Destacan en esta parcela la finura exquisita, el refinamiento sonoro y la adecuación estilística de los miembros del conjunto Melos, con el arpista Osian Ellis a la cabeza, para afrontar las páginas francesas que componen su programa, grabado en 1961 (452 891-2): *Introducción y Allegro* de Ravel, *Sonata para flauta, viola y arpa* de Debussy, *Serenata* de Roussel y *Prélude, marine et chanson* de Ropartz. Piezas que precisan de una atmósfera sonora especial. La actuación de los instrumentistas ingleses, en particular la de Ellis, es ejemplar. Como lo es, en el mismo año, la del dúo compuesto por dos grandes: el chelista Rostropovich y el en este caso pianista Britten. La fusión de los dos instrumentos es perfecta. Las articulaciones están sabiamente medidas y la respiración conjunta logra unas interpretaciones difícilmente mejorables por muchas vueltas que le demos a la discografía. Desde luego aquí están la versión de referencia de la *Sonata* del propio Britten y una de las más recomendables de la de Debussy. Los mayores reparos podrían aplicarse a las *Cinco piezas de carácter popular* de Schumann. Es magnífico escuchar a Rostropovich sin manierismos. Y resulta muy notable comprobar hasta qué punto puede establecerse una simbiosis y un entendimiento profundo no ya entre dos sino entre tres músicos como el que consiguen Ashkenazi al piano, Perlman al violín y Tuckwell a la trompa. Un fenomenal trío de virtuosos, que sin llegar a la perfección—falta ahí al-

go de emoción en el Adagio mesto— la bordean en el *Trio op. 40* de Brahms. Violín y piano ofrecen en el mismo disco (452 887-2) una bien perfilada y afirmativa recreación de la *Sonata* de Franck. La grabación es de 1968.

Clasicismo vocal. En las voces múltiples del órgano del Victoria Hall de Ginebra y en la individual de la soprano Bigitt Nilsson. Dos instrumentos robustos, sólidos, masivos. La poderosa máquina suiza es manejada por el famoso Karl Richter



(desaparecido en 1981 a los 54 años), alejado de los criterios interpretativos auténticos que ya se llevaban por esos años (1954). En su acercamiento destacaba el sentido melódico y la capacidad para modelar las frases. Su juego rítmico fue siempre algo seco y su dinámica, contrastada, podía resultar en ocasiones un tanto violenta. Nada que ver, por supuesto, con las clásicas aportaciones de un Alain o con las más modernas de un Leonhardt. El artista toca espléndidas composiciones: *Toccata y fuga BWV 565*, *Preludios corales BWV 606, 639, 645 y 650*, *Passacaglia y fuga BWV 582*, *Fantasia y fuga BWV 542* y *Preludio y fuga BWV 548* (455 291-2). El torrente vocal de la cantante sueca, en grabación de 1959, brilla aquí en toda su esplendor, exhibiendo la fulguración de su metal, la vibración de sus agudos, el temple de su expresión, la nitidez de su fraseo. El poder de la zona alta es una maravilla, más que la relativa presencia de los graves. Knappertsbusch colabora con la inmarcesible lógica de su sentido expositivo, hecho a medias de intuición y de sabiduría. Consigue así un *Preludio de Tristán* en el que todo fluye y se integra con una naturalidad excepcional y se acopla—con una fusión tímbrica no siempre lograda (quizá por defecto de la toma sonora)— bien a la voz en la *Liebestod*, en donde la soprano no acaba de estar trascendida o iluminada por completo. Por ello es mucho más convincente su prestación en la extensa escena tercera del acto I. El disco (452 896-2) se cierra con espléndidas versiones de dos fragmentos de *El ocaso de los dioses: Amanecer y viaje de Sigfrido por el Rin* y *Marcha jüenebre*. Por cierto que la primera apareció ya incluida en la entrega precedente de la colección junto a la *Sinfonía n.º 5* de Bruckner. Algo poco explicable.



rítmico y administra el rubato en esta última pieza. Y tras seguir su enjundiosa interpretación de las dos obras de Franck: *El cazador maldito*, donde logra una magnífica progresión narrativa (sin llegar a la de Munch), y *Las Eólicas*, en la que, sin dejar de perseguir esa exactitud poética que caracterizaba su labor, obtiene bellos efectos atmosféricos de rara poesía.

El cuarto gran maestro es Giulini, felizmente vivo. Estas versiones de las dos últimas *Sinfonías* de Mozart de 1965 con

AHLE: *Música sacra para voces e instrumentos.* Bach Collegium Japan. **Concerto Palatino.** Director: Masaaki Suzuki. BIS CD 821. DDD. 56'10". Grabación: IX/1996. Productor e ingeniero: Hans Kipfer. Distribuidor: Diverdi.

Johann Rudolf Ahle (1626-1673) fue uno de los muchos compositores alemanes que escribieron tanto para el culto luterano como para el romano. El presente compacto, que selecciona obras vocales, redescubre al autor para la discografía, de la que estaba prácticamente ausente, de manera inexplicable. Ahle, nacido en Turingia, fue ampliamente reconocido durante su vida, y no sólo como compositor, también fue un reputado teórico del siglo XVII. Sus composiciones evidencian una total maestría de la escritura concertada del XVII, y recogen todo el influjo italiano de Monteverdi, (llegó a ser conocido como el Monteverdi alemán), que se cristalizó en sus obras católicas, como en la soberbia misa aquí recogida o en los bellísimos *Magnificats*, al igual que reflejan la rica tradición de la sobriedad germánica, también brillante y espiritualmente representada en esta grabación. El resultado es una de las más jugosas obras del período central del barroco, que mira hacia el pasado pero también al futuro, y que conjuga complejidad contrapuntística, audacias armónicas, preciosos concertados y originales combinaciones tímbricas. La figura de Ahle, ante todo sintetizadora, constituyó un hilo articulador entre las generaciones de Schütz, Schein, Tunder, Hammerschmidt y la más moderna de Buxtehude o Weckmann. El Bach Collegium Japan, dirigido por Masaaki Suzuki, ya merecidamente prestigioso por sus excelentes acercamientos a la obra de J.S. Bach, ha realizado un trabajo sensacional en todos los aspectos. En colaboración con Concerto Palatino, conjunto de vientos líder en este repertorio, y un excelente cuarteto de cantantes, ofrece una exquisita recreación de lo que se entiende por estética y estilo de época. La sonoridad de todo el conjunto es siempre rica, matizada, de un empaste espectacular, favoreciendo ante todo la claridad expositiva de las emociones puramente polifónicas (escúchese el relieve otorgado a la arrebatadora disonancia del inicio del *Kyrie* de la *Missa a 10*) y el mejor acercamiento retórico. Otro gran acierto ha sido el no doblar las voces de las tesituras del coro, siendo el enfoque totalmente camerístico, de excelente pureza y claridad, con sobresalientes contribuciones del bajo Stephan Schreckenberger. Se trata pues de una nueva e imprescindible aportación a la discografía del barroco central alemán a la altura de las mejores referencias, como la del Ricercar Consort.

P.Q.L.O.

ANONIMO: *Missa veterem hominem (Misa anónima inglesa c. 1440) y otras piezas religiosas inglesas del siglo XV.* Gothic voices. Director: Christopher Page. HYPERION CDA 66919. DDD. 65'18". Grabación: VII/1996. Productor: Martin Compton. Ingeniero: Tony Faulkner. Distribuidor: Harmonia Mundi.

El quinto volumen de la serie *The Spirits of England and France* de Hyperion se ocupa de esta *Misa* anónima inglesa de mediados del siglo XV, que según parece alcanzó considerable fama en su época. Fama que, a juzgar por lo escuchado, una música llena de animados contrastes rítmicos, parece más que justificada. La polifonía de la *Misa* alterna con la monodía de algunas otras piezas anónimas —*Jesu, fili virginis*, *Doleo super te*, *Gaude Maria virgo*, *Deus creator omnium*, *Jesu salvator*, *A solis ortus*, *Salvator mundi*, *Christe, qui lux es*—, lo que contribuye a resaltar la mayor brillantez de ésta. Se incluyen al final otras páginas, un par de ellas polifónicas —*Sancta Maria virgo*, *Mater ora filium*—, e incluso alguna en lengua vernácula —*To many a well*—. Los seis estupendos componentes del conjunto británico The Gothic Voices, y su director, Christopher Page, consiguen lo que pretenden, y que el propio Page expresa en las documentadas notas acompañantes (la presentación, como es habitual en este sello, es modélica): una interpretación que huye de una pesantez que es ajena a la música para adquirir un carácter festivo y vital, que resalta la viveza de los ritmos, es ágil y transparente en las texturas, perfectamente empastada y, en definitiva, resulta bien adecuada a una brillante celebración litúrgica. La toma sonora está en consonancia con la excelencia de la interpretación y la considerable belleza de la música que se ofrece. En definitiva, los amantes de este repertorio no debieran dudar. Este es un disco con un programa interesante e impecablemente realizado.

R.O.B.

BACH: *El clave bien temperado. Libro I.* Masaaki Suzuki, clave. 2 CD BIS CD-813/814. DDD. 119'. Grabación: V/1996. Productor: Robert von Bahr. Ingeniera: Marion Schwebel. Distribuidor: Diverdi.

Al frente del Bach Collegium de Japón, Masaaki Suzuki (1954) está produciendo una integral de las cantatas de Bach de perfil bastante plano; digo de los tres que conozco de los cuatro volúmenes publicados hasta la fecha. De ahí mi prevención al encontrármelo iniciando en solitario la de la obra para teclado y nada menos que por el primer libro de *El clave bien temperado*. Prejuicio infundado. Al clave (un Ruckers al que la restauración llevada a cabo por el holandés Willem Koresbergen en 1982 dotó de una sonoridad hermosa y brillante) Suzuki se muestra como un bachiano de pro, poseedor de una técnica fácil y poseído del espíritu de una música que si algo repele es a los intérpretes inexpresivos. No lo es este alumno de Ton Koopman, que muy al contrario destaca por la elevada musicalidad de su fraseo (¡qué nitidez en la percepción de las voces que se cruzan!), la pertinencia de los *tempi* que adopta y el sólido estudio estilístico que en definitiva delata lo que se oye. Todo ello junto no es por supuesto ni de lejos suficiente para poner siquiera mínimamente en peligro la hegemonía de Gustav Leonhardt y, justo un peldaño por debajo, Kenneth Gilbert. Si

en cambio para suscitar justificadas esperanzas de que dentro de unos años hablaremos en términos de sumo elogio del conjunto de la integral que ahora se inicia. Buenas tomas.

A.B.M.

BACH: *Seis Partitas BWV 825-830*. Angela Hewitt, piano. 2 CD HYPERION CDA67191/2. DDD. 144'22". Grabaciones: 1996-1997. Productores: Otto Ernst Wohlerl y Ludger Böckenhoff. Ingeniero: Ludger Böckenhoff. Distribuidor: Harmonia Mundi.

Más allá de la siempre polémica cuestión de si mejor con piano o con clave, esta grabación de las *Seis Partitas* despertará sin duda enconada controversia. Sin embargo, los hechos no pueden ser más claros. Angela Hewitt toca lo que está escrito, ni más ni menos. Y es que ahí precisamente radica el problema. Todas las ornamentaciones se confinan en las repeticiones y con sobriedad. A decir verdad, la prominencia de esta característica a lo largo de los dos discos es quizá la única exageración que en ellos se advierte. La consecuencia es que,

oídos en su integridad sin interrupciones, llegan a producir claustrofobia. Por el contrario, ésta será mi primera elección cuando me apetezca volver sobre alguna partita en concreto y —éste es otro cantar— al piano. Seguro que entonces encuentro la interpretación de Hewitt absolutamente relajante, vitalista en las danzas rápidas, tierna en las lentas, solemne sin pesantez en los preludios, y siempre dueña de una articulación nítida y de un inefable buen gusto para distribuir acentos y construir los arcos dinámicos con naturalidad, sin añadir pero tampoco escatimar ni una sola de las bellezas que derrochan las geniales partituras. El comedido empleo del pedal se combina con unas tomas que si a algo tiran es a secas en un espacio sonoro en el que los volúmenes encajan perfectamente, sin estrecheces ni holguras.

A.B.M.

BACH (atribuido): *La Pasión según San Lucas, BWV 246, Anh. II. 30*. Mona Spägle, soprano; Christiane Iven, contralto; Rufus Müller, tenor; Harry van Berne, tenor; Stephan Schreckenberger, bajo; Marcus Sandmann, bajo. Conjun-

to Vocal de Alsfeld y Orquesta Barroca de Bremen. Director: Wolfgang Helbich. 2 CD CPO 999 293-2. DDD. 106'17". Grabación: III-IV/1996. Productor: Hans Bernhard Bätzing. Ingeniero: Wolfgang Decker. Distribuidor: Diverdi.

Bach inició y su hijo Carl Philipp Emanuel terminó el manuscrito de esta *Pasión*. En su frontispicio aparece «J. J.» (Jesu juva = Jesús, ayuda), invocación habitual en las composiciones de Johann Sebastian. Breitkopf la incluyó en su catálogo de 1761 y Schmieder aún la mantenía en 1950. Ni por fechas ni por estilo puede, sin embargo, ser bachiana. Eso sí, en tal cual detalle se advierte como más que probable la intervención correctora del Cantor de Santo Tomás, que la ejecutó en un par de ocasiones. En cualquier caso, sus debilidades no son tantas que no merezca al menos una grabación discográfica. Franz Hauser, poseedor del manuscrito en el siglo XIX, completó los muchos corales allí dejados en esbozo tal como aparecen en esta versión dirigida por Wolfgang Helbich. Especialmente los coros —comedidos en lo que se entiende e intensos en lo que se sobreentiende—, se oye, si no con entusiasmo, sí con agrado. No molestan más que algunos errores en la carpetilla. De noventa y cuatro números, únicamente seis son arias. Harry van Berne aparece anunciado en cuatro, pero sólo canta tres y con bastantes problemas técnicos; de la otra se encarga una contralto que no es Christiane Iven. Por medios y expresividad ésta es por cierto la que mejor parada sale en el aria que le corresponde. El terceto previsto para sopranos y contralto lo cantan bastantes más de tres personas. Tomas correctas.

A.B.M.

C.P.E. BACH: *Conciertos para violonchelo y orquesta en la menor, Wq 170/H. 432; en si bemol mayor, Wq 171/H. 436; en la mayor, Wq 172/H. 439*. Hidemi Suzuki, violonchelo. Bach Collegium de Japón. Director: Hidemi Suzuki. BIS CD-807. DDD. 67'33". Grabación: V/1996. Productores: Robert von Bahr y Marion Schwebel. Ingeniera: Marion Schwebel. Distribuidor: Diverdi.

Durante mucho tiempo el desprecio fue el sentimiento más común inspirado a los compositores por el violonchelo. Los Bach fueron la excepción. Johann Sebastian transmitió la simpatía por el instrumento a su hijo Carl Philipp Emanuel, cuyos tres conciertos son tres pequeñas joyas. Aún se discute la preeminencia y la razón de ser de las tres versiones que preparó: para violonchelo, flauta y clave. A falta de pruebas concluyentes, me inclino respectivamente por el violonchelo y por la necesidad artística de escribir para él. Aparte de lo que dice el oído, ¿qué si no habría movido a C.P.E. a preparar un arreglo para el instrumento más odiado por su patrón, Federico el Grande? Sea como sea, se trata de productos muy representativos del estilo *empfindsamer*, tan citado, tan importante, pero todavía tan poco conocido. El más estimable es el *Concierto en la mayor*, cuyo Largo

UN BACH TRASCENDENTE

El primer volumen de una serie cuyo título en inglés cabría traducir con cierta libertad como *La viola a través del tiempo* se remonta en verdad a los primeros antecedentes solísticos de la viola actualmente corriente en su forma evolucionada de *viola da braccio*, distinta del *soprano di viola da braccio* (ancestro del violín), la *viola da gamba*, el *basso da viola da gamba*, la *viola d'amore* y la efímera *viola pomposa*. Con las *Sonatas BWV 1027-1029*, transcripciones para *viola da gamba* y clave de no se sabe qué distribución original, Bach inaugura el género de la sonata para viola y teclado con tanta modestia (que no humildad) como ha caracterizado su historia posterior. La *BWV 1020* parece definitivamente asignada a su hijo Carl Philipp Emanuel como autor y a la flauta como instrumento melódico original. En cuanto al primer destinatario de la *BWV 1022*, sin ser la viola no podía ser más cercano: el *violino scordato*, esto es, afinado en tono más bajo de lo normal.

Con su viola *stradivarius* de toda la vida, Josef Suk (1929) toca esta música con timbre noble y redondo, y una técnica extraordinaria tanto por agilidad de dedos como por sutileza de arco. El *legato* es de seda y el *staccato* vibrante. Sin eludir un solo riesgo en saltos ni ataques, la afinación no presenta fisura alguna. Pero lo más estimable es la profundidad absolutamente trascendente del aliento musical, que destierra por obsoleto cualquier escrúpulo historicista. Su interpretación rezuma vida en momentos de extroversión —como el *Allegro e presto* de la *Sonata BWV 1022*— y serenidad en los más íntimos



—como el *Adagio* de la *BWV 1028*. Zuzana Ruzickova (1927) comparte los cambios de humor con exquisita sensibilidad desde un teclado al que las tomas diríase que respetan en sus derechos tanto como le exigen los correspondientes deberes. Por no comparar más que con el anterior intento conocido de empastar estos dos instrumentos en el mismo repertorio, Suk-Ruzickova consiguen desde luego unos resultados muy superiores a los de Kashkassian-Jarrett (*SCHERZO*, nº 91).

A.B.M.

BACH: *Sonatas para clave y viola BWV 1020, 1022, 1027-1029*. Josef Suk, viola; Zuzana Ruzickova, clave. PRAGA PRD 250103. DDD. 64'09". Grabación: V/1996. Productor: Milan Pucklicky. Ingeniero: Václav Roubal. Distribuidor: Harmonia Mundi.

Largo central asegura por sí solo al autor un puesto en la historia del violonchelo. Acompañado por una orquesta situada en el plano justo de equilibrio, Suzuki toca este y los otros movimientos lentos con fraseo de calidez rara en un historicista y los rápidos con vivacidad chispeante. Con fuerza expresiva aún mayor y, sobre todo, con un sonido más rico en armónicos y matices, se preferirá sin embargo a Anner Bylisma junto a la Orquesta de la Edad de la Ilustración bajo la dirección de Gustav Leonhardt.

A.B.M.

J.C. BACH: *Conciertos de Berlín para clave y cuerdas en re menor, en si bemol mayor y en fa menor.* Anthony Halstead, clave. The Hanover Band. Director: Anthony Halstead. CPO 999 393-2. DDD. 57'30". Grabación: XII/1995. Productor: Burkhard Schmilgun. Ingeniero: Nicholas Parker. Distribuidor: Diverdi.

A Johann Christian Bach (1735-1782) se le conoce principalmente como el Bach que Mozart admiró y estimó en Londres, donde pasó los últimos veinte años de su corta vida. El estilo que allí desarrolló como propio sintetizaba la rica experiencia que, un poco a la manera de Haendel medio siglo antes, había ido recogiendo por el continente: quince años con su padre Johann Sebastian en Leipzig, cinco en Berlín bajo la tutela de su hermanastro Carl Philipp Emanuel y siete embebiéndose de Italia. De la etapa berlinesa se ha conservado una colección de cinco conciertos para clave, de los que Anthony Halstead y su banda hanoverina (distribución 3-3-1-1-1) nos ofrecen la primera entrega dentro de la integral orquestal con que están contribuyendo a la revitalización del interés por la figura de Johann Christian y por extensión de toda la familia Bach; más aún, de ese eslabón fundamental pero hasta hace bien poco perdido en la historia de la música que era el primer clasicismo. Dos de ellos, el en *re menor* y el en *si bemol mayor*, son primeras grabaciones mundiales. El lenguaje, todavía férreamente sometido en lo formal al principio barroco del *ritornello*, los hace sobre todo interesantes por comparación con lo que vendrá después. En este sentido, las versiones si de algo pecan es de asépticas, pero en el contexto en que se insertan quizá ese acabe por ser su mayor mérito.

A.B.M.

W.F. BACH: *Concierto para clave en re mayor, F. 41. Sinfonías F. 64, 65 y 67. Suite para orquesta en sol menor, BWV 1070 (catálogo de J.S. Bach).* Charlotte Nediger, clave. Tafelmusik. Directora: Jeanne Lamon. SONY SK 62720. DDD. 71'41". Grabación: V/1996. Productor: Wolf Erichson. Ingeniero: Markus Heiland.

Que la familia Bach está discográficamente de moda es un hecho que ojalá pronto alcance también a las salas de conciertos.

Wilhelm Friedemann (1710-1784), seguramente menos original que su hermano menor Carl Philipp Emanuel, también heredó una buena porción de la destreza del insigne padre para el contrapunto. Basta como muestra la extensa y vivaz fuga de la *Sinfonía F. 65*, a la que precede un delicado, lúgubre *Adagio* para dos flautas. Este confirma el inspirado empleo de los instrumentos de viento demostrado en la *F. 64*: trompas prominentes en el primer movimiento y dos flautas de nuevo en el *Andante* antes de un exuberante final. En la *F. 67* el *Vivace* inicial y el *Allegro* sorprenden gratamente a cada paso con inesperados giros e inflexiones de fraseo. La *Suite en sol menor* no pertenece desde luego a ningún Bach, antes bien diríase un *pastiche* de interés más histórico que estético. En cuanto al *Concierto en re mayor*, contemporáneo de los conciertos de Johann Sebastian a finales de los años 1730, es quizá la obra menos distintiva de las aquí seleccionadas aunque técnicamente sí muy exigente en la parte solista. Nediger responde de manera irrefutable dentro de un conjunto de interpretaciones bien enfocadas hacia el carácter ora inestable, ora vacilante de esta música que se adivina reflejo fiel de la personalidad de su autor.

A.B.M.

BARBER: *Obra completa para piano solo: Nocturne op. 33, Excursions op. 20, Ballade op. 46, Souvenir op. 28, Interlude op. post. Sonata op. 26.* Leon McCawley, piano. VIRGIN 5 45270 2. DDD. 69'57". Grabación: Bristol, s.f. Productor: Tony Harrison. Ingeniero: Mike Clements.

Samuel Barber fue, por vocación, un clásico en vida. Algunas de sus obras, como el *Concierto para violín* (por no referimos al demasiado célebre *Adagio* sacado del *Cuarteto op. 11*), gozan de considerable popularidad. Pero donde se advierte ese *clasicismo* deliberado es en la breve serie de cinco obras pianísticas que el músico compuso entre 1944 y 1977. El lirismo, la insinuación nacional, la continuación del legado romántico en lo que tiene de sugerencia más que en lo relativo a virtuosismo, la miniatura que proviene de Field, Chopin y Schumann, el desdén por cualquier *modernidad*... son algunas de las marcas de fábrica del Barber pianístico. Se incluyen aquí las cuatro piezas denominadas *Excursiones*, con momentos de belleza sencilla y sin embargo intensa como el *blues*; la ambiciosa *Sonata* en cuatro movimientos; los *Souvenirs*, seis danzas urbanas en las que Barber parece un Poulenc, un Satie, un Ravel transfigurado; el ensañador *Nocturno* que, de manera explícita, evoca a Field; la penetrante *Balada*, un *tempo* lento intenso y sugerente que tiene mucho de testamento. Y, además, un *Interludio* juvenil. Aparte esta última obra, falta la abundante obra pianística de Barber joven, aunque justo es decir que el compositor nunca quiso publicarla.

No hace falta un virtuoso para esta música, que muestra un estilo sencillo y accesible, pero sí un músico de gran sensibilidad y comprensión de los sentidos y alusiones ocultas. El joven pianista inglés

Leon McCawley, familiarizado con un repertorio en el que destaca Mozart y también el *Concierto* de Barber, consigue un CD redondo. Conocemos otra integral semejante (que no incluía el *Interludio*), la debida a Eric Larkin (Chandos), que en su día reseñamos para SCHERZO. Ambas son excelentes y semejantes; y recomendamos al lector al menos una de ellas.

S.M.B.

BARBER: *Concierto para violín.* **BLOCH:** *Baal Shem.* **WALTON:** *Concierto para violín.* Joshua Bell, violín. Sinfónica de Baltimore. Director: David Zinman. DECCA 452 851-2. DDD. 68'. Grabación: Baltimore, I/1996. Productor: Chris Hazell. Ingeniero: Simon Eadon.

Baal Shem es un concierto violinístico con componentes judíos, como otras obras de Ernest Bloch, que se divide en tres breves movimientos (unos catorce minutos en total); es un discurso plenamente postromántico y una página muy propia para el virtuosismo. El *Concierto* de Walton (1940), encargo de Heifetz, es todavía más adecuado para un virtuoso, y sigue de cerca los principios tardorománticos supuestamente en crisis por entonces. El encendido lirismo de esta obra la emparenta (sólo en ese sentido) con el discurso del poco anterior *Concierto* de Berg: quién sabe si el tiempo, que no se fija en diferencias demasiado evidentes para los contemporáneos, y si en otras, no verá la obra de Walton y la de Berg más cerca que la de Bartók, por mucho que la del vienés permanezca como el mayor *Concierto* violinístico del siglo XX. El *Concierto* de Barber, en fin, es una obra del mismo año, y aunque el lirismo y la tradición están presentes, como siempre en Barber, y a pesar de que está explícito el concepto de belleza tan inmediato y sencillo que era marca en el compositor americano, nos da la impresión de encontrarnos ante unas obras *más modernas*. El *Concierto* de Barber es una pieza bastante grabada para tratarse de una obra de pleno siglo XX, y no me sería posible reseñar cuántas versiones hay desde aquella lejana con dirección de Bernstein. Joshua Bell lo desentraña magistralmente, virtuoso y poético a un tiempo, fuerte y sugerente. Lo mismo hace con esos dos platos fuertes que le siguen, una música del siglo XX que es hija no sólo del conservadurismo de los gustos, sino también del callejón sin salida en que se metieron muchos creadores de escuelas; y eso que en 1940 faltaba todavía lo mejor! Un CD, en fin, de gran interés, espléndidamente interpretado por un solista extraordinario y una orquesta y un director muy solventes; todo ello pese a que, entre tres obras bellas, de una belleza concreta, tradicional e indiscutible, ninguna resulte imprescindible en la historia sonora de nuestro siglo.

S.M.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. Rondó para piano y*

orquesta en si bemol mayor WoO 6. Robert Levin, **fortepiano** (Derek Adlam, 1987 sobre un modelo de Anton Walter, c. 1795; Christopher Clarke, 1985, sobre un modelo de Anton Walter, c. 1795). Orquesta Revolucionaria y Romántica. Director: John Eliot Gardiner. ARCHIV 453 438-2. 4D. 75'05". Grabaciones: Londres, IX/1995 y IX/1996. Productor: Karl-August Naegler. Ingeniero: Reinhard Lagemann.

El segundo ejemplar del integral beethoveniano en curso por parte de Robert Levin y Gardiner se mueve en coordenadas similares al primero. Un Beethoven vitalista e incisivo por parte de ambos, con texturas particularmente claras y cuidadísimo en cuanto a acentos y dinámica, ayudado por una toma sonora espectacular. Se mantiene también, no obstante, un problema de equilibrio solista-orquesta, probablemente el más serio obstáculo para disfrutar en la

medida adecuada de estas interpretaciones. La toma sonora es en este sentido relativamente fiel, y no ha tratado de «engordar» en exceso el hermoso pero pequeño sonido de los dos fortépinos utilizados, ambos basados en originales del famoso constructor Anton Walter, aunque el desequilibrio está sin duda mitigado respecto a lo que puede apreciarse habitualmente in vivo. Pero si aun así se mantiene es porque estos instrumentos poseen un sonido notoriamente menos poderoso que el de Salvatore Lagrassa de 1812 empleado en el *Emperador*, y pese a que Gardiner ha reducido algo el contingente de cuerda (10/8/6/3/5 frente a los 12/10/8/6/5 empleados en el disco anterior: tomen nota quienes vienen por estos pagos a tocar estos repertorios con formaciones esqueléticas de más que dudosa «autenticidad»), el pobre solista sigue estando en evidente desventaja. No obstante, como dijimos en la ocasión previa, quienes no consideren

que esto es un problema insalvable, tienen sin duda argumentos para disfrutar con el presente disco: un solista que ofrece unas lecturas que combinan con inteligencia la imaginación —aunque sus cadencias improvisadas no sean preferibles a las habitualmente escuchadas— la variedad de color y la técnica excelente, y un director y una orquesta que dibujan un acompañamiento enérgico pero sin tosquedad, que cuida con exquisitez los matices y cuya contribución es, sin duda, más que notable. Para quien esto firma, este es un disco, sin embargo, más curioso que otra cosa. Y es que cuando uno tiene la sensación de que el solista está lejos y se defiende como puede ante el apabullante poder orquestal, el concepto de concierto para solista queda un tanto distorsionado.

R.O.B.

BEETHOVEN: *Conciertos para piano y orquesta n.ºs 1, 3 a 5.* Artur Schnabel, piano. Orquesta Sinfónica de Londres. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Sir Malcolm Sargent. 2 CD ARKADIA 78503, 78504 (se venden separadamente). ADD. Mono. Grabaciones: Londres, 1932-1933. Precio económico. Distribuidor: Diverdi.

Ya hemos hablado repetidamente de Artur Schnabel desde estas mismas páginas, sobre todo cuando se publicaron todas las *Sonatas* de Beethoven en EMI en soporte CD. Digamos otra vez que este extraordinario propagador de cultura antes que divo al uso, instauró un estilo de ejecución beethoveniana que fue tomada como modelo por muchos de los mayores intérpretes de nuestro siglo, de Gieseking a Richter. Ahora, nos lo volvemos a encontrar al aparecer sus *Conciertos* de Beethoven en buenos reprocesados procedentes de discos de 78 r.p.m. (falta el *Segundo*, que me parece que no llegó a ser grabado), poniendo de manifiesto en todos ellos su rigor con los textos beethovenianos, con las indicaciones de pedal y con los *tempi* metronómicos, en unas versiones brillantes, profundas y contrastadas. Sargent, director con oficio que nunca fue gran cosa, acompaña dentro de los aseados límites de corrección exigibles (¿dónde estaban Beecham, Barbirolli o Boult?) En fin, documentos pianísticos de valor indiscutible que incluso hoy nos pueden enseñar muchas cosas. Su precio económico ayudará a los indecisos.

E.P.A.

VIAJE AL ORIGEN

Este disco está en las antípodas de esa brillantez inmediata que a veces deslumbra más que conmueve. Y lo está porque el concepto de su director atiende ante todo al valor de lo expresivo sobre cualquier otra cualidad. Ello se pone de manifiesto, sobre todo, en la serie de obras bartokianas con base en la música popular húngara, rumana y transilvana que aquí se traducen desde la base de sus orígenes mucho más que a partir de su realización cumplida, como si se tomaran en el proceso intermedio entre su recopilación y el filtro culto que precede a su definitiva puesta en partitura. Para explicarnos, es lo que ocurre con esa versión extraordinaria de las *Danzas húngaras* de Brahms que firmara István Bogár para Naxos y a la que han hecho ya referencia en SCHERZO Roberto Andrade y Nadir Madriles. La primera audición de estas piezas bartokianas desconcierta por lo adusto de la propuesta, por una cierta tosquedad que según avanza la escucha se muestra de una pertinencia plena. El ejemplo más evidente llega con las *Danzas folclóricas rumanas*, donde el clarinete es de una ruralidad prístina y donde, y ahí está el mérito de Fischer, la emoción se palpa en cada nota. La *Danza rumana* sería la quintaesencia de la mixtura entre lo popular y lo culto, entre el pretexto y el resultado. Escuchando el disco por su orden, y llegados a ese punto, tal planteamiento se hace de temer en *El mandarín maravilloso*, esa mezcla de rudeza y exquisitez, ese drama sobrecogedor en el que la opulencia tímbrica pide un virtuosismo orquestal de primer orden. Pues bien, la Orquesta del Festival de Budapest cumple sin tacha tal obligación y, además, resuelve el problema de la expresividad apelando a una solvencia técnica que nada sería sin el buen criterio de su director. Planteamiento, nudo y desenlace se presentan con una habilidad admirable y los resultados acaban por ser ple-



namente convincentes, primando, como era de prever, la violencia sobre la sofisticación. Cualquier lector, bartokiano o no, poseerá seguramente versiones del ballet completo como las de Boulez (Sony y DG), Abbado (DG), Dorati (Philips), Ferencsik (Hungaroton), Järvi (Chandos) o von Dohnányi (Decca). No le estorbará esta, pero el disco de Fischer merece la pena, sobre todo, por esas otras obras, mucho menos conocidas, que están en la base de todo el universo de Béla Bartók y que él traduce de forma tan sorprendente como eficaz.

L.S.

BARTOK: *Canciones campesinas húngaras BB103. Escenas húngaras BB103. Danzas folclóricas rumanas BB76. Danzas de Transilvania BB102b. Danza rumana BB61. El mandarín maravilloso BB82 (Ballet completo).* Coro de la Radio Húngara. Orquesta del Festival de Budapest. Director: Iván Fischer. PHILIPS 454 430-2. DDD. 66'56". Grabación: Budapest, II/1996. Productor: Hein Dekker. Ingenieros: Roger de Schot, Jan Wesselink y Niko de Koning.

BEETHOVEN: *Concierto para violín op. 61.* RACHMANINOV: *Variaciones Paganini op. 43.* Hermann Krebbers, violín; Daniel Wayenberg, piano. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Karel Ancerl. TAHRA TAH 155. AAD. 67'23". Grabación: Amsterdam, 1970. Productor: R. J. de Neeve. Ingeniero: H. Milo. Distribuidor: Diverdi.

¿Que no es precisamente el repertorio concertante el más adecuado para mostrar las excelencias de un director del que merezca

la pena recuperar fonogramas? No sé, no sé. Yo diría que si se trata de piezas tan ampliamente sinfónicas como estos dos lejanos conciertos, el protagonismo del director está más que justificado. Krebbers, el concertino de la Orquesta del Concertgebouw, se muestra virtuosísimo, a la altura de cualquiera, del mismísimo Perlman, poderoso, agudo, incisivo, con un discurso inagotable que expresa hasta el último de los rincones de un Beethoven -pródigo en recursos-. Y Wayenberg desgrana con magisterio e intensidad las variaciones y camuflajes del consabido motivo de Paganini, tan caro a tantos compositores, esa obra de Rachmaninov que es tanto monumento como discurso poético, una poética a veces grandiosa y otras inquietante; podemos decirlo ahora que ya sabemos que para descalificar a Rachmaninov no basta con llamarle reaccionario: obras suyas, como ésta, perviven más que otras que fueron -muy de su tiempo-.

Pero el protagonista es Ancerl. Ancerl el de las sinfonías, más que Ancerl el de los acompañamientos. Ancerl el constructor, el arquitecto, el grande Oriente de los sonidos centroeuropeos. Habrá referencias insuperables de estas obras y habrá registros que suenen mucho mejor, pero desde el rescate de este par de cintas habrá que contar con Ancerl y sus dos solistas a la hora de elaborar tablas de tal repertorio, a pesar de lo sobrecargado que está. Ancerl, el dramático, el intenso, el medidor de tensiones, ha conseguido un par de conciertos (situados históricamente en los extremos de una mesa con numerosos invitados, muchos de ellos geniales) en que emoción y sentido se complementan. Solistas sin nombre de campanillas pero con arte auténtico, vivo y profundo, le secundan, se diría que le acompañan a él. Es una nueva experiencia, rescatada de unos registros radiofónicos, de los años de exilio de Ancerl, los que le llevaron a Canadá con múltiples escalas en el país de Vermeer.

S.M.B.

BERLIOZ: *Sinfonía fantástica, Op. 14. Tristia, Op. 18. Coro y Orquesta de Cleveland. Director: Pierre Boulez. DEUTSCHE GRAMMOPHON 453432-2. 4D. DDD. 71'39". Grabación: Cleveland, III/1996. Productor: Helmut Burk. Ingeniero: Ulrich Vette.*

Cuando Boulez grabó su versión anterior de la *Fantástica* con la Sinfónica de Londres para CBS, la crítica se le echó encima y fue implacable: histérica y gélida a pesar de su excelente trabajo tímbrico, rítmico y constructivo. Su punto de vista actual no ha variado sustancialmente desde entonces (hace ya 25 años): atmósfera alucinada y orquesta refinadísima, férreo control y portentosa claridad de texturas, violencia y perfumes envenenados, anti-lirismo y vehemente intensidad, atractivo tímbrico y ensoñación opiácea, todo esto se puede casi palpar escuchando esta interpretación que, por supuesto, merece toda nuestra atención; se nota que a Boulez le va Berlioz, conoce y comprende su mundo (él mismo ha escrito abundantemente sobre el

compositor romántico) y trata de configurarlo como el eslabón espectacular entre Beethoven y Wagner, esto es, entre el compositor sinfónico y el compositor de teatro por excelencia. Por supuesto que aquí no se encuentran el febril romanticismo de un Munch (RCA), o la byroniana exquisitez de un Beecham (EMI), o, en fin, la elegancia y exaltación de un Colin Davis (Philips), pero la interpretación merece toda clase de parabienes, y este férreo orden cartesiano es un atractivo infrecuente en esta partitura. Boulez, además, ha incluido la prácticamente desconocida *Tristia* para completar el registro, y aquí la podemos escuchar completa en sus tres partes: *Meditación religiosa, La muerte de Ofelia y Marcha fúnebre para la última escena de Hamlet*. Esta obra menor recibe de Boulez una interpretación soberbia, magníficamente expuesta por los impresionantes músicos de Cleveland (tanto coros como orquesta) y, además, se le añade el atractivo de ser la única versión completa que se puede encontrar actualmente en el mercado del disco (el álbum de Sir Colin Davis dirigiendo la música orquestal de Berlioz, sólo ha incluido el nº 3 de la obra).

En suma, precisión, orden, belleza tímbrica, deslumbrante respuesta orquestal y sensorial grabación, son las principales bazas de este nuevo registro de la *Fantástica*. El añadido de la infrecuente *Tristia* ofrece otro atractivo más para su adquisición.

E.P.A.

BIBER: *Un carnaval en Kremstier. Ars Antiqua Austria. Director: Gunar Letzbor. SYMPHONIA SY 95143. DDD. 75'01". Grabación: Bolonia, X/1995. Productora: Sigrid Lec. Ingeniero: Roberto Meo. Distribuidor: Diverdi.*

Bajo el título de *Un carnaval en Kremstier*, los intérpretes han reunido diversas piezas, como arias y ballets, de la originalísima producción de Biber. Un tono general de buen humor y una sana ironía preside las lecturas, donde no faltan elocuentes muestras del atrevimiento instrumental de Biber, como las imitaciones de la trompeta a cargo del violín o los múltiples recursos poco menos que de vanguardia en el tañido de las cuerdas. La procedencia popular de varias de estas músicas sale claramente a la luz, en especial en el Saltarello de la *Harmonia romana* o en toda la *Ciacona*. Vitalidad que también puede cobrar el aspecto de un teatro imaginario, como cuando el sonido de la campana hace cesar la música de los *Balletti*. Danzas enérgicas y prestaciones muy acertadas de los componentes de Ars Antiqua Austria vienen a redondear las versiones contenidas en el CD.

E.M.M.

BLANCAFORT: *La obra completa para piano. Antoni Besses, piano. 3 CD MANDALA MAN 4874/76. DDD. 193'. Grabaciones: París y Barcelona, X/1993 y IV/1994. Ingenieros: R. Prudon y A. Moredale. Distribuidor: Harmonia Mundi.*

Se ha hablado mucho de las concomitancias humanas y artísticas -en razón de una auténtica y verdadera amistad nacida en 1914, y de la vecindad de determinados títulos pianísticos- entre los dos compositores catalanes Federico Mompou y el que protagoniza la triple entrega que ahora se comenta, Manuel Blancafort (La Garriga, 1897-Barcelona, 1987). Quizás demasiado, porque la personalidad propia y separada del segundo, indiscutible, no siempre se ha sabido subrayar como es debido, ni aun preservar. Pienso que éste puede ser un nada despreciable objetivo para el presente estuche.

La obra de Manuel Blancafort no se circunscribe, en todo caso, a lo pianístico. Ahí están las páginas orquestales *L'ermite i el panorama*, el *Concierto ibérico*, la *Sinfonía en mi mayor*, la *Sardana sinfónica* o *Evocaciones*; otras camerísticas, como sus cuartetos en *do mayor* y el *de Pedralbes*, aparte títulos corales y para voz y piano. Sin embargo, es la producción que tiene a este instrumento como protagonista único -es decir, la que se reúne en esta propuesta de Mandala- la que mejor y en más ancha medida nos acerca al quehacer creador del músico de La Garriga. Insisto: como podrá comprobarse en las bien trabajadas versiones de Besses, quehacer con acentos originales y propios, incluso en ese *Parque de atracciones* terminado en 1924, y que tanto se ha querido emparentar con Mompou, con el que se abre esta interesante triple muestra discográfica. Asimismo bien resuelta en cuanto a materialidad de la impresión atañe.

L.H.

BOCCHERINI: *5 Sonatas para violonchelo y bajo continuo. Gaetano Nasillo, violonchelo; Jesper Christensen, clave; Alessandro Ciccolini, violín; Marco Vitali, violonchelo. SYMPHONIA SY 96148. DDD (?). 77'09". Grabación: Bolonia, VI/1996. Productora: Sigrid Lec. Ingeniero: Eremo di Ronzano. Distribuidor: Diverdi.*

El CD reúne un programa interesante, con la incorporación de dos obras, la *Sonata en mi bemol mayor* y la *Sonata en la mayor «L'Imperiale»*, que no figuran en el catálogo Gérard. Sin embargo, lo atractivo de la propuesta no se corresponde con una realización musical de calidad. Lo más conseguido se encuentra, un tanto paradójicamente, en el continuo, que cuenta con uno de los mayores expertos actuales en la materia, el clavecinista Jesper Christensen. La parte del solista, plasmada en la exigentísima y archivirtuosística escritura del compositor, no está mínimamente resuelta por Nasillo, que tropieza constantemente con problemas de afinación, sobre todo en el registro más agudo, y con una dicción confusa.

E.M.M.

BRAHMS: *Die schöne Magelone (La bella Maguelone), Op. 33. Bernard Krusen, barítono; Noël Lee, piano. AUVIDIS*

VALOIS V 4800. ADD. Grabación: Copenhagen, VII/1967.

No abundan las versiones discográficas de *La bella Maguelone*, el juvenil ciclo de romanzas escrito por Johannes Brahms a partir de textos de Ludwig Tieck, recogidos a su vez de una tradición provenzal de la Edad Media. Entre las más destacadas podemos citar las protagonizadas por Dietrich Fischer-Dieskau (tanto la ya legendaria con Sviatoslav Richter en EMI como la más moderna con Daniel Barenboim dentro de la integral para DG), Andreas Schmidt con Jörg Demus y la atractiva propuesta de Brigitte Fassbaender con Elisabeth Leonskaia para Teldec, en la que la propia cantante

declama los versos entre canción y canción. El barítono holandés Bernard Kruijssen ofrece una versión enormemente personal en este registro, efectuado en la capital danesa en julio de 1967, que mantiene una notable calidad sonora. Este artista, reputado traductor de la *mélodie* francesa, cuya interpretación estudió con Pierre Boulez, aplica el mismo rigor al mundo del lied, con una dicción alemana especialmente cuidada, y logra momentos de cautivador lirismo y delicadeza y otros de exaltación plenamente romántica. La voz, de una claridad propia de la escuela gala, tal vez no tenga la riqueza tímbrica y sensualidad del citado Fischer-Dieskau, pero es utilizada con impecable sentido musical y es-

tilístico, alcanzando unas maravillosas medias voces, sin cargar las tintas en el aspecto expresivo, y aporta una espontaneidad muy saludable. La fusión artística y espiritual alcanzada con el sensible pianista francés Noël Lee es, por otra parte, absoluta, estableciéndose un discurso de un elevado concepto musical. No se incluyen los textos cantados, pero sí una sinopsis del argumento, también traducida al español, que permite seguir las múltiples peripecias de la narración.

R.B.I.

BRAHMS: Doble Concierto Op. 102. Trio para piano, violín y trompa Op. 40. Frank Peter Zimmermann, violín; Heinrich Schiff, chelo. Orquesta Filarmónica de Londres. Director y pianista: Wolfgang Sawallisch. Marie Luise Neunecker, trompa. EMI 5.56385.2. DDD. 32'43" y 27'24". Grabaciones: Londres, IV/1996; Munich, VII/1996. Productores: David Groves y Dr. Michael Stille. Ingenieros: Michael Sheady, Peter Fuchs y Hartwig Paulsen.

Previsiblemente, esta es la última entrega del ciclo orquestal brahmiano que Sawallisch comenzó a grabar en 1989 con la Filarmónica de Londres (y la de Berlín para la *Opus 77*), Stephen Kovacevich al piano y los dos solistas de cuerda aquí reunidos; las reseñas de quien suscribe aparecieron en los números 53, 62 y 69 de SCHERZO. Cabe resumir que los resultados han sido siempre buenos o muy buenos, pero sin llegar al nivel excepcional obtenido por aquel joven Sawallisch que, hace 30 años, conmocionó a público y críticos madrileños con una inolvidable *Cuarta Sinfonía* de Brahms al frente de la Orquesta Nacional. Y sin ir tan lejos, tampoco son equiparables al reciente y excepcional concierto en que Sawallisch dirigió a la Orquesta de Filadelfia, dentro del ciclo Ibermúsica, las *Variaciones Haydn*, la *Cuarta* de Schumann y la *Séptima* de Dvorák.

La versión de la *Opus 102* aquí recogida cuenta con un dúo homogéneo y musical, si no ilustre, guiado por una batuta sabia, vigorosa y elocuente, especialmente atenta al carácter sinfónico de la obra y a su equilibrio global. Pero la competencia discográfica es feroz: Francescatti, Fournier/Walter (Sony); Oistrach, Rostropovich/Szell (EMI); Perlman, Rostropovich/Haitink (EMI); Suk, Navarra/Ancel (Supraphon); Mutter, Meneses/Karajan (DG)... Y recientemente, Perlman y Ma con Barenboim para Teldec. No obstante, la interpretación que motiva esta reseña tiene calidad suficiente para no desmerecer junto a éstas y se complementa con una elección muy feliz que duplica el interés de este CD. No abundan las versiones del *Trio Op. 40* y esta es seguramente la mejor de todas, incluidas la de Serkin, Busch y Brain (EMI Références) y la de Ashkenazi, Perlman y Tuckwell (Decca). Sawallisch vuelve a dejar constancia de su profundo conocimiento de la obra de Brahms (recordamos sus excelentes *Lieder* con Dieskau), su dominio del teclado y, lo que es decisivo, su admirable capacidad para coordinar y po-

EL MUCHACHO QUE IBA PARA HOMBRE FORMAL

Albert Herring es tal vez algo menos conocido que otras óperas de Britten, que compuso nada menos que dieciséis si contamos *Paul Bunyan*. Es una de sus óperas de cámara (como *The Rape of Lucretia* o *The Turn of the Screw*), de escasos efectivos instrumentales, pero con un amplio reparto que forma parte en los ricos y sucesivos conjuntos de gran comicidad que la constituyen. Se trata de una ópera realmente cómica, en el estricto sentido de esta palabra, que parte de un relato de uno de los relatos corrosivos de Guy de Maupassant, trasplantado por el libretista Eric Crozier a un pueblo imaginario de Suffolk: se trata de elegir a una joven virtuosa (la *rosière*, en el cuento original), pero hay que elegir finalmente a un muchacho porque no hay chicas decentes en el pueblo; sin embargo, el importe del premio lleva al elegido por el camino del vicio. Britten y Culshaw produjeron en 1964 una hilarante, comiquísima, espléndida lectura fonográfica para Decca, dentro del ciclo britteniano casi completo que llevó a cabo dicho sello bajo la dirección del compositor.

La versión Collins que ahora nos llega se debe a la batuta de un colaborador estrecho de Britten en aquellos días, Stuart Bedford, que ha iniciado hace algún tiempo una nueva edición Britten para dicho sello británico. Bedford trabajó con el propio Britten tanto en teatros como en estudios de grabación, y a él se deben proyectos que el maestro no pudo llevar a cabo, como el *Dido y Eneas* de 1978, con Baker y Pears, dos años después del fallecimiento del compositor; o como *The Beggar's Opera* de 1992, grabada para Argo (Decca), no para Collins. Era éste uno de los pocos títulos que Britten no llegó a grabar de su ciclo operístico.

Es cierto que Bedford no supera a Britten en su lectura de hace treinta y tantos años, pero no es menos cierto que consigue una traducción cómico-sonora de primer orden de esta obra que algunos han denominado *coral*, esto es, rica en conjuntos y sin especial protagonismo de nadie, pese a que destacan, lógica-



mente, el cometido titular, Herring, y Lady Billows. La concertación es esencial, y esa es la principal preocupación de Bedford, que cuenta además con un plantel excelente encabezado por dos extraordinarias cantantes-actrices, la soprano Barstow y la mezzo Palmer, y con el tenor Gillett en el papel pensado para Pears. Diez adultos y tres niños (abundan los niños en las obras de Britten, que los entendió muy bien a lo largo de toda su obra, y no sólo en las óperas) consiguen una endiablada progresión de la acción dramática, una sátira que responde a la perfección a la acción satírica planeada por Crozier y Britten, algo menos virulenta que en el relato de Maupassant. El sonido es superior al de 1964 y si se trata de tener al menos un *Albert Herring*, el de Bedford y su equipo es una excelente opción... aunque la otra sea, en términos generales, algo superior.

S.M.B.

Britten: Albert Herring, ópera cómica en tres actos. Christopher Gillett (Albert Herring), Josephine Bartow (Lady Billow), Felicity Palmer (Florence Pike), Robert Lloyd (Budd), Della Jones (Mrs. Herring). Northern Sinfonia. Director y piano: Stuart Bedford. 2 CD COLLINS 70422. DDD. 141'53". Grabación: Newcastle-upon-Tyne, VIII/1996. Productor: John H. West. Ingenieros: Mike Hatch. Distribuidor: Auvidis.

tenciar la labor de dos solistas de instrumentos muy dispares, formando un conjunto homogéneo. La versión es perfecta pero me permito destacar los movimientos centrales, en especial el Adagio mesto, pleno de emoción contenida, genuinamente brahmiana. ¡Bravo!

R.A.M.

BUSONI: *Música de cámara con clarinete.* Dieter Klöcker, clarinete. Werner Genuit, piano. Consortium Classicum. CPO 999 252-2. DDD. 77'22". Grabación: II y XII/1994. Ingeniero: Ekkehard Stoffregen. Distribuidor: Diverdi.

De modo semejante al CD 999 264-2, de esta misma firma CPO, en el que se reúnen los cuartetos de cuerda 1 y 2 de Ferruccio Busoni (1866-1924), ambos muy cercanos en el tiempo, en éste que ahora se comenta se acoplan hasta ocho títulos camerísticos del compositor italiano pertenecientes la mayoría de ellos a su primera juventud. Su estilo personal no estaba todavía por entonces, claro es, no ya pulido, pero ni siquiera formado. Pero la escucha de ellos quizás pueda contribuir, y aun de manera importante, a entender cómo un crítico tan temible como Hanslick pudo escribir esto en 1876, con ocasión de una visita a Viena de un Busoni diezaño: «Hacia mucho que un niño prodigio no nos había caído de entrada tan simpático como el pequeño Ferruccio Busoni, y ello porque hay en él muy poco de niño prodigio y mucho de buen músico; tanto como pianista, como compositor que empieza.»

Contribuyen en muy buena medida al agrado con el que se oye este ramillete de pequeñas piezas, las ligeras, sueltas visiones que de ellas nos ofrecen el clarinetista Klöcker y el pianista Genuit, sobre todo aquél, así como las refinadas contribuciones de los miembros del Consortium Classicum.

L.H.

CAGE: *Sonatas e interludios.* Jean Pierre Dupuy, piano preparado. STRADIVARIUS STR 33422. DDD. 60'19". Grabación: Pavía, VII/1996. Ingenieros: Emanuele Arciuli y G. Paolo Zeccara. Distribuidor: Diverdi.

Se inscriben las obras presentadas en este CD —dieciséis *Sonatas* y cuatro *Interludios*— en uno solo y el mismo trienio: el que discurre entre 1946 y 1948. Y las veinte son, por separado, de interés, además de constituir en su conjunto un corpus unitario sabiamente organizado; todo él para piano preparado. No quiere ello decir que John Cage anduviera por aquellos años ilusionado por un invento reciente, porque había sido en la *Bacchanale* de 1938 en la que se le había ocurrido por primera vez preparar el piano. Pero sí que se concitaban por entonces en él circunstancias personales —alejamiento creciente de los principios filosóficos occidentales y acercamiento paulatino a la filosofía Zen— que le llevaron a plasmarlas en esta colección de dieciséis *Sonatas*.

BRUCKNER MEDITERRÁNEO

Curiosa trayectoria bruckneriana la de Riccardo Chailly; recuerdo haberle visto hace una veintena de años con la Sinfónica de la Radio de Berlín una *Séptima* pesada, aburrida, literal y de trazo grueso y poco sutil, impresión nada grata que se volvió a repetir años después cuando, con su recién estrenada titularidad de la orquesta del Concertgebouw, se enfrentó a una *Quinta* aséptica, poco elaborada y de planificación más que discutible que tampoco dejó buen sabor en la brucknerofilia madrileña. Sus primeros registros de este autor con su orquesta berlina no fueron nada del otro jueves, hasta que llegó la sorpresa con la grabación de su *Segunda* en Amsterdam, de la que, sin embargo y a tenor de lo escuchado en vivo y en sus incisiones de Berlín, no esperábamos gran cosa; pero el italiano dio en la diana con una interpretación elegante, expresiva, unitaria, brillante, cálida y muy bien tocada, con una orquesta excelsa y una grabación extraordinaria que lanzó a Chailly inesperadamente al olimpo de los grandes directores brucknerianos.

La historia vuelve a repetirse con otro CD de Amsterdam que se añade a los dos hechos con anterioridad (la citada y espléndida *Segunda* y una *Quinta* desconocida para el firmante, pero que ha sido unánimemente alabada por toda la crítica europea); ahora se trata de una *Novena* esplendorosa, que es la que motiva este comentario, milimétricamente calibrada y diseccionada, de extraordinario equilibrio formal y de magnífica respuesta orquestal. Ya desde el principio (sobrecogedor el primer crescendo del Solemne-Misterioso inicial), el oyente se dará cuenta inmediata de estar ante una versión profunda, clara, brillante, refinada, de carnosidad efusiva romántica (esos chelos del Concertgebouw!), de solidez y construcción impecables. No obstante, no todo está a la misma altura: al Scherzo quizá le falte ese carácter incisivo, satánico y de inusitada ferocidad; pero el resto es extraordinario, con un Adagio de innegable belleza que parece impregnado de los horrores de los movi-

Por cierto que en el texto explicativo que firma el propio Dupuy en el librito adjunto —y tanto en la versión española como en la italiana y en la inglesa— no se explica muy bien la referencia a las «nueve emociones eternas» de la filosofía oriental. Se relacionan sólo ocho, omitiéndose la octava —la del *bastio*—, y sacando un paralelismo falso entre el número de las *sonatas*, dieciséis, y aquellos estados emocionales: dos *Sonatas* por cada estado (?). Adjetiva cuestión, en todo caso, que en nada hace disminuir el interés ni la alta calidad interpretativa y técnica de esta propuesta.

L.H.

CHAIKOVSKI: *Las sonatas para piano.* Leslie Howard, piano. HYPERION CDA66939. DDD. 67'32". Grabación:



mientos anteriores, aunque al final prevalece una resignada contemplación, y un primer movimiento de lucha continua entre luces y sombras, dulcificado en ocasiones por un lirismo de la mejor ley. Esta *Novena* que podríamos llamar mediterránea por su noble fraseo y su colorido orquestal, se erige en una de las mejores versiones modernas de esta obra, a la altura de la segunda interpretación de Giulini para DG, muy bien grabada y con el complemento de la *Fuga ricercata a 6* de Bach orquestada por Webern.

En fin, Chailly ha logrado enaltecer el podio del Concertgebouw con una versión que nos devuelve un poco la confianza en los maestros de hoy. Por lo visto, la batalla no está perdida, y si hoy se puede interpretar a Bruckner así, igual cunde el ejemplo y hasta incluso podemos ganar la guerra contra la rutina y la falta de imaginación.

E.P.A.

BRUCKNER: *Sinfonía n.º 9 en re menor.* BACH: *Fuga ricercata a 6 de La oferta musical (Orquestación de Anton Webern).* Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Riccardo Chailly. DECCA 455506-2. DDD. 70'55". Grabaciones: Amsterdam, VI y XII/1996. Productor: Andrew Cornall. Ingeniero: John Dunkerley.

XI/1993. Productor: Nick Flower. Ingeniero: Tryggvi Tryggvason. Distribuidor: Harmonia Mundi.

Bajo el subtítulo «las tres sonatas para piano», se incluyen en este magnífico CD la *Sonata n.º 1 en fa menor* —en realidad es un Allegro incompleto, concluido por Leslie Howard para esta grabación—, la *Sonata n.º 2 en do sostenido menor, op. 80* (habitualmente la n.º 1) y la *Sonata n.º 3 en sol mayor, op. 37* (conocida como *Gran sonata n.º 2*).

Al margen de estas cuestiones numéricas hay que referirse al extraordinario rigor y sensibilidad musical de Howard: precisión, equilibrio, brillantez, fraseo amplio y cálido, riqueza expresiva... son algunas de las muchas virtudes de estas versiones que reflejan todo el pequeño universo de contrastes, sentimientos e influencias (no es di-

fácil seguir la pista de Chopin en la *op. 37*, contenidos en las obras.

La calidad de la toma de sonido es óptima, y los comentarios del libretto -firmados por el intérprete- excelentes.

Parece ser que el titánico empeño de Leslie Howard de grabar la totalidad de la obra pianística de Liszt, todavía le deja tiempo para hacer cosas tan interesantes como esta.

D.A.V.

CHAIKOVSKI: Obras orquestales completas. Orquestas Philharmonia y New Philharmonia, Sinfónica de Londres, Concertgebouw de Amsterdam, Sinfónica de Radio Frankfurt, Suisse Romande, Covent Garden, Cámara de Holanda, Opera de Montecarlo, BBC, Sinfónica de Viena. Directores: Igor Markevich,

Antal Dorati, Bernard Haitink, Ellahu Inbal, Colin Davis, Christoph von Dohnányi, Ernest Ansermet, David Zinman. Solistas principales: Werner Haas, piano; Salvatore Accardo, violín; Maurice Gendron, violonchelo. 8 CD PHILIPS 456 187-2. ADD. 600'58". 9 CD PHILIPS 456 188-2. ADD/DDD. 665'. Grabaciones: 1959-1981.

En esta recopilación de Philips faltan algunas partituras: *Andante en la mayor* para orquesta de cámara, *Obertura en fa mayor*, *Obertura de concierto en do menor*, *Elegía en sol mayor*, *Marcha de los juristas*, todas sin número de opus; y la *Obertura ceremonial op. 15*.

En seguida hay que destacar a los dos grandes y majestuosos protagonistas de los dos álbumes: Antal Dorati e Igor Markevich, dos directores muy diferentes, pero de enorme talento. Fácil es apreciarlo. El

primero está al frente de la Orquesta del Concertgebouw para firmar probablemente las dos mejores versiones discográficas de los ballets completos *El cascanueces* y *La bella durmiente del bosque*. Esta realización, registrada en 1981, está por lo menos al mismo nivel ya acreditado por el maestro húngaro años atrás con la Sinfónica de Londres y con la Sinfónica de Minneapolis, respectivamente, para Mercury. Toda la gracia danzable, la transparencia polifónica, el calor instrumental, el espíritu fantástico de la música están perfectamente recogidos por la batuta ágil, flexible, libre de gangas y de enfatismo, espontánea y fresca, y por la fabulosa formación holandesa. Un logro. Como el de las cuatro *Suites* con la New Philharmonia. No puede decirse lo mismo, aunque todo esté en su sitio y los resultados sean más que honorables, de la versión que del otro gran ballet del compositor ruso, *El lago de los cisnes*, hace Ansermet, pulcro, exacto, medido, pero un algo seco. Por otro lado, la partitura se ofrece fragmentada: 22 números de 30. Para una grabación integral puede recurrirse a la magnífica recreación de Ozawa con Sinfónica de Boston en 1984 (DG).

Por su parte Markevich es el gobernante seguro, firme, preciso y contundente de la integral de *Sinfonías*, un clásico de la discografía. Grabadas en 1965 y 1966 estas interpretaciones nos ofrecen las obras con una luz nueva, alejada del verbo eslavo, del *pathos* y del romanticismo consustancial a las grandes agrupaciones sinfónicas y batutas rusas. En este sentido Markevich, que consigue una *Patética* ejemplar y que ejecuta las tres primeras *Sinfonías* de manera muy elegante y sencilla, es más seco y directo, más claro y crudo de colores, más largo de *tempo*, que el inmarcesible Mravinsky (para las tres últimas piezas) o que otros ilustres rusos. A parecida altura y dentro de las mismas coordenadas se sitúan la nervuda y magra realización de Manfred, la enjuta y concisa *1812* y la dramática *Francesca da Rimini*.

Las obras con solista están bien defendidas, sin llegar al arrelato ni situarse en lugar de primeras opciones, por Accardo, que dice y canta con la propiedad y el calor que le caracterizan. Gendron, que brinda sobre todo la gran calidad de su sedoso sonido, y Haas, un pianista alemán (fallecido prematuramente) que muestra limpio mecanismo, eficacia expresiva y rigor constructivo y que está excelentemente acompañado por Davis, quien además recrea inteligentemente varios fragmentos sinfónicos operísticos.

Variables calidades de sonido, como es lógico, aunque el conjunto sea más que aceptable. Y muy complicada consignación de intérpretes y compactos. Resulta muy laboriosa la localización de cada uno de ellos.

A.R.

CHARPENTIER: Misa por Port-Royal H. 5. O Salutaris H. 261. Domine Salutaris H. 290. Veni Creator H. 69. Laudate Dominum H. 182. Ave Maris stella H. 63. Motete para Sta. Teresa H. 342 y Magnificat para Port-Royal H. 81. Michel Chapuis, improvisando en el órgano histórico de Louis-

EL DIFÍCIL EQUILIBRIO

La presencia de la música concertante para piano de Chaikovsky se suele ver reducida a su popularísimo *Primer Concierto*, quedando los otros dos en un evidente segundo plano. Siempre espectacular y grandilocuente, esta música reclama un pianista que no sólo tenga un mecanismo tan poderoso como fulgurante y un temperamento apasionado pero también capaz de recrear con cierto refinamiento el contenido lírico de muchos pasajes, sino, sobre todo, un artista con fino sentido del equilibrio, que pueda traducir la energía y brillantez de esta música con inteligencia, sin caer en el grandilocuente y fácil efectismo pero a la vez sin distanciarse en exceso, leyendo la música de forma mecánica y sin convicción. La espléndida pianista que es Elisabeth Leonskaia muestra precisamente ese difícil equilibrio en este álbum. Su técnica, de una agilidad y poderío más que considerables -evidentes pese a que la toma sonora favorece la presencia orquestal- le permite una apabullante demostración de virtuosismo pianístico, y su sabiduría artística le permiten conseguir ese difícil equilibrio entre una interpretación convencida, decididamente romántica y apasionada, pero sin que el control se pierda nunca ni la música aparezca vacía de contenido. En este sentido, su lectura de los *Conciertos* es modélica, una inteligente síntesis de la majestuosa grandeza de Richter (en el *Primero* con Karajan, DG) y el fuego desplegado por Gilels (los tres, con Maazel, EMI), Argerich (el *Primero*, con Abbado, DG) o el clásico Horowitz (el *Primero* con Toscanini, RCA). Escúchese el pianismo de excepción que muestra en la larga cadencia del primer movimiento del *Concierto en si bemol menor*. Incluso el menos interesante, el incompleto *Tercero*, obtiene aquí una lectura convencida y convincente, plena de energía. Bastante menos interés tiene, pese a que Leonskaia la interpreta con una convicción absoluta, la *Fantasia de concierto*, una obra



que, con todo respeto, al firmante de estas líneas le resulta un tanto reiterativa, efectista y, en definitiva, tediosa. Masur acompaña con brillantez pero también con cierta tosquedad y cuida ese difícil equilibrio antes citado con bastante menos mimo que la solista. Su aportación suena menos contrastada, menos convencida, como preocupada fundamentalmente del lado más espectacular de la música. La toma sonora, muy buena en términos generales, favorece algo a la orquesta, pero nunca tanto como para impedir la justa apreciación de la sobresaliente interpretación de la pianista georgiana. Un álbum que se convierte en una de las alternativas más recomendables de este integral, junto a Gilels/Maazel (EMI), y que sin duda se encuentra en cabeza entre las modernas.

R.O.B.

CHAIKOVSKI: Los tres Conciertos para piano y orquesta. Fantasia de concierto en sol mayor Op. 56. Elisabeth Leonskaia, piano. Orquesta Filarmónica de Nueva York, Director: Kurt Masur. 2CD TELDEC 4509 95069 2. DDD. 62'36" y 58'06". Grabaciones: Nueva York, 1992-96. Productor: Martin Fouqué. Ingenieros: Eberhard Sengpiel, Michael Brammann. Distribuidor: Warner.

Alexandre Cluquot (Houdan, 1735). Les Demoiselles de Saint-Cyr. Acompañamiento y dirección: Emmanuel Mandrin. ASTREE AUVIDIS E 8598. DDD. 69'05". Grabación: Iglesia de Houdan.

La *Misa para Port-Royal* que constituye el núcleo central de este interesante disco es una composición de notable austeridad, con predominio de la monodía —o en todo caso de una polifonía notoriamente más sencilla que la que acostumbra este autor—, que parece bien adecuada a las posibilidades de las monjas del convento de monjas de Port-Royal en París, en cuyo lugar se ejecutó muy probablemente. Los intérpretes han incorporado además algunas obras cuyo sobrio carácter encaja particularmente bien con el de la propia *Misa*. Es el caso del *O salutaris Hostia H. 261* y el *Domine saluum H. 290*. Dado que el compositor apenas indicó los lugares en que debía intervenir, pero sin escribir la correspondiente música, el relevante papel del órgano debe ser enteramente improvisado. En este caso lo es, de forma magnífica, equilibrada y estilísticamente irreprochable, por Chapuis, en el muy bello instrumento de Cluquot. Las voces de Les Demoiselles de Saint-Cyr que dirige Emmanuel Mandrin se ajustan bastante a lo que presumiblemente fueron las de las monjas destinatarias de las obras: pequeñas, sin apenas vibrato, de espectro dinámico limitado y sin especial atractivo tímbrico. En los pasajes acompañados por el órgano, el hecho de que el equilibrio de la grabación no sea particularmente favorable a las voces hace que en ocasiones éstas queden un tanto tapadas. Por lo demás, el conjunto francés se mueve con suficiente agilidad y empaste, y Mandrin construye con buen estilo una versión que responde bien a la austeridad de la música. En fin, disco que constituye una interesante aproximación a una parte no demasiado transitada de la música sacra de Charpentier, lo que es de agradecer, aunque personalmente hubiera preferido un nivel de voces algo superior al que aquí se ofrece.

R.O.B.

CHOPIN: Sonata para chelo y piano op. 65. GRIEG: Sonata para chelo y piano op. 36. Claude Starck, chelo; Ricardo Requejo, piano. CLAVES CD 50-0703. 56'58". Grabación: XII/1976. Ingeniero: Alfons Seuf. Distribuidor: Auvidis.

Chopin y Grieg fueron dos compositores con escasa inclinación hacia el mundo sinfónico y que volcaron su arte musical especialmente en la obra para solista y en ocasiones en la de cámara. En este CD, grabado hace más de veinte años (?), se recogen una sonata de cada uno de ellos para chelo y piano. Si en Chopin se trata de una obra de cierta importancia, no sólo por ser la última publicada, junto con las tres *Mazurkas op. 63*, en vida del compositor, sino porque revela una gran maestría en el equilibrado diálogo entre dos instrumentos tan disímiles; posiblemente éste sea el motivo por el que esta sonata sea considerada como una de las más importantes para este dúo instrumental. Posee una gran

inspiración romántica cuyos elementos temáticos están sometidos a continuas transformaciones sin que se resienta la unidad entre los mismos. Por su parte, la *Sonata* de Grieg señala una dirección opuesta en la que la progresión del discurso se manifiesta en modificaciones armónicas, mientras que los motivos temáticos apenas sufren cambios, lo que da a esta obra la impresión de una constancia temática entre los tres movimientos que la forman. Estas obras merecen una grabación de mayor categoría, pues la interpretación de ambos solistas es bastante irregular, especialmente en Starck, cuyo chelo suena en demasiadas ocasiones falto de finura y estridente y sin auténtica inspiración. Ricardo Requejo parece más identificado con las obras, especialmente en Chopin, pero tampoco hace un trabajo interesante. Pero posiblemente el mayor defecto se encuentre en la real falta de diálogo musical entre ambos intérpretes. ¿Qué sentido tiene remasterizar esta grabación de hace veintidós años?

F.G.-R.

CIMAROSA: Le donne rivali. Alessandra Ruffini, Anna Rita Taliento, Emanuele Giannino, Bruno Lazzaretti y Bruno Praticò. Orquesta di Padova e del Veneto. Director: Alberto Zedda. BONGIOVANNI GB 2186/7. DDD. Distribuidor: Diverdi.

Periódicamente la firma Bongiovanni nos va ampliando nuestra visión sobre el mundo de Cimarosa, que antes sólo era conocido por *Il matrimonio segreto* y del que poco a poco se va conociendo su amplia producción. En este caso se trata de un clásico «Intermezzo in musica a cinque voci», con un libreto bien construido, en el que encontramos las clásicas características del repertorio bufo. Ya desde la obertura inicial, con planteamiento sinfónico tripartito (*Allegro assai spiritoso*, *Andantino alla scozzese*, *Allegro assai*, *Giga*) la obra respira frescura, con elementos diferenciadores en cada uno de los tiempos; el posterior desarrollo contiene unos recitativos muy cuidados, momentos bien planteados hasta llegar a la bella aria de Fernando, precedida de una bella introducción orquestal, efecto que repite en el aria de Laurina. Pero la gran capacidad musical de Cimarosa queda patente en el terceto *Che accidenti, che tragedia*, lleno de espontaneidad. La obra continúa con momentos muy logrados, que confirman de su conocimiento del mundo teatral y las posibilidades de su desarrollo.

El artífice de este reestreno es Alberto Zedda, capaz de aglutinar voluntades y crear esa sensación de conjunto, indispensable para este tipo de obras. Su visión es cohesionada, cuidada, transparente y atenta a las indicaciones. Entre los intérpretes, en un nivel de corrección, destaca la musicalidad de Alessandra Ruffini, la corrección, con alguna limitación de Anna Rita Taliento, el fraseo estudiado de Emanuele Giannino, la línea expresiva de Bruno Lazzaretti y el dominio del estilo de Bruno Praticò.

A.V.

CRUSELL: Cuartetos con clarinete n.º 1 en mi bemol mayor op. 2, n.º 2 en do menor op. 4, n.º 3 en re mayor op. 7. Osmo Vänskä, clarinete; Pekka Kauppinen, violín; Anu Airas, viola; Ilkka Pälli, chelo. BIS-CD-741. DDD. 70'10". Grabación: Lahti, V/1995. Productor e ingeniero: Ingo Petry. Distribuidor: Diverdi.

Los *Cuartetos con clarinete* de Crusell nacen del interés de este compositor finlandés (1775-1838) por el instrumento de madera que él mismo tocaba. La introducción en el universo de la música de cámara, aunque con los precedentes y las obras magistrales bien conocidas, en el caso de Crusell consiste en la adaptación a un género serio y reputado de sus experiencias como músico militar y de banda. El producto es una música de salón, enormemente virtuosa para el clarinete y que resulta por completo marginal dentro de la historia del instrumento en el ámbito de cámara. La escritura es totalmente concertante, con partes muy secundarias para las cuerdas; desde luego, Vänskä y sus colaboradores juegan a fondo esta baza, obteniendo lecturas brillantes. El clarinete toca con un sonido atractivo y homogéneo en todos los registros. Las versiones se caracterizan por un sano sentido jubiloso y despreocupado.

E.M.M.

DONIZETTI: Cuartetos de cuerda n.ºs 13, 14 y 15. The Revolutionary Drawing Room. CPO 999 280-2. DDD. 64'37". Grabación: 1994. Productor: Roy Mowatt. Ingeniero: Philip Stokes. Distribuidor: Diverdi.

La obra de cámara de Donizetti ha quedado oscurecida por su consabida fama de operista o, por mejor decir, los alardes de sus personajes no dejan oír la suave intimidad de sus cuartetos, de los que compuso decenas. CPO continúa la tarea de darlos a conocer, como ya hizo con los 7/9 y 10/12 en anteriores entregas de esta misma serie.

Vale mucho la pena prestar atención a este traspuesto Donizetti de los cuartetos, porque en ellos se ve que el músico tenía una escritura erudita, cuidada y segura, a la que aunaba su facilidad cantarina y melódica. No son una mera curiosidad o una excepción (como el ilustre cuarteto de Verdi, por ejemplo) sino todo un capítulo muy válido en la historia de un músico a menudo tenido por improvisado y técnicamente endeble, todo ello sin fundamento.

La ejecución del *Revolutionary* es de excelente calidad, tanto por el dominio del estilo requerido como por la sonoridad, a la vez rica y recogida, con que abordan estas obras.

B.M.

DUKAS: Sinfonía en do mayor. FAURE: Pelléas et Mélisande. Filarmónica de Monte-Carlo. Director: Lawrence Foster. CLAVES 50-9102. DDD. 57'23". Grabación: Monte-Carlo, IX/1990. Productor: Teije van Geest. Distribuidor: Auvidis.

Hay una continuidad teórica en estos dos compositores nacidos con veinte años de diferencia. No la hay entre las dos obras que se nos proponen. Paul Dukas (1865-1935), autor de una obra muy escasa que culmina en la ópera *Ariane et Barbe Bleue* (1905), compuso su *Sinfonía* en una época todavía juvenil, en 1895; y la compuso con modelos, los de la recién formada Schola Cantorum, los de la tradición de César Franck, fallecido cinco años antes. El resultado es una obra sólida pero sólo a medias inspirada, que sigue la línea de Franck y Chausson, de Vincent d'Indy e incluso Saint-Saëns, pero sin un universo poético propio, y mucho menos definido. Es importante conocer esta obra, pero no es imprescindible dentro de la aportación de quien compuso obras exquisitas como esa ópera, como el ballet *La Péri* o como el consabido *Aprendiz de brujo*. Para entonces, Dukas ha ido alejándose de los francianos, y ha acabado colocándose en una equidistancia saludable con respecto a ellos y al otro bando, el que identifica con una estética en la que militan Debussy y Ravel, en la que les ha precedido Fauré (y no es que formen grupo, ni mucho menos).

Las piezas de *Pelléas et Mélisande* son música incidental para una representación británica. El mundo poético del simbolismo tentó a muchos por entonces. Al Schoenberg postromántico, a Sibelius, a Debussy (que ya componía su ópera). Fauré le dedicó sus delicada y sutil inspiración, más melódica (en el sentido tradicional), de un discurso menos cambiante que el que le asignará Debussy.

Ambas obras han sido objeto de la atención de Ansermet. Armin Jordan ha renovado con fortuna ese interés, sin que nos haya hecho olvidar a don Ernesto. Tampoco lo conseguirá Foster, pero su registro tiene cualidades propias, entre las que destaca un gusto por este repertorio, un saber hacer que da en el clavo del sentido de dos partituras diferenciadas aunque posean su pequeña contigüidad, una sensibilidad por un mundo sonoro menos evanescente de lo que a veces se cree.

S.M.B.

DVORAK: *Danzas eslavas opp. 46 y 72. Sinfónica de Minneapolis. Director: Antal Dorati. MERCURY 434 384-2. ADD. 68'57". Grabación: Minneapolis, IV/1958. Productora: Wilma Cozart. Ingeniero: C. Robert Rine. Distribuidor: Polygram.*

El Dvorák de las *Danzas eslavas* es tal vez un compositor menor, pero al que no le falta brillantez, contraste y sentido sinfónico. La primera de las series le sirvió de trampolín, y ambas figuran por derecho propio en la amplia serie orquestal del autor de un hermoso ciclo de nueve sinfonías, los cuatro poemas sinfónicos de Erben y las oberturas. La antigua lectura de Dorati con Minneapolis sigue siendo fresca, vital, al tiempo que se deleita en los contrastes de *tempi*, donde consigue momentos de gran lirismo junto a los consabidos y obligados fuegos de artificio. Dorati compi-

te muy a gusto con las referencias de directores checos.

S.M.B.

FIELD: *Concierto para piano y orquesta n.º 7 en do. Divertimento n.º 1. Rondó. Nocturno n.º 16. Quinteto. Divertimento n.º 2. Míceál O'Rourke, piano. London Mozart Players. Director: Matthias Bamert. CHANDOS 9534. DDD. 68'18". Grabación: Balckheath, IX/1996. Productor: Gary Cole. Ingeniero: Ben Connellan. Distribuidor: Harmonia Mundi.*

Gierran O'Rourke y Bamert con este disco su integral de los conciertos para piano y orquesta de John Field, un músico menor, grato de escuchar, interesante por su invención de lo que podríamos llamar la «forma nocturno» y colocado en esa época en la que se van aglutinando los elementos de un romanticismo que él protagoniza como actor secundario. Su *Séptimo Concierto* es precisamente el más claramente romántico de los suyos, el que más le acerca al Chopin que en cierto modo prefigura y hasta al Schumann del *Concierto en la menor*. Está escrito en dos movimientos, un amplio y vehemente Allegro moderato -con una introducción un tanto operística- y un Rondó más relajado. El resto del programa lo configuran obras breves y amables cuya escritura para piano y orquesta no deja de ser una curiosidad y de las que destaca un lírico quinteto en el que el piano adopta un papel más decorativo que verdaderamente principal. Las versiones de este disco tan agradable como no demasiado trascendente guardan la solvencia acostumbrada en el resto de la serie.

L.S.

GERVAISE: *Danzas instrumentales. Ensemble Musica Antiqua. Novus Brass Quartet. Director: C. Mendoze. CLAVES CD 50-9616. DDD. 54'22". Grabación: VII/1996. Ingeniero: Manuel Mohino. Distribuidor: Auvidis.*

Claude Gervaise (1505-1555) fue uno de los más destacados compositores y compiladores de danzas instrumentales del siglo XVI. Junto con el editor Pierre Attaignant resultó ser un auténtico catalizador de las Suites y sus sucesiones de danzas. La vitalidad y espontaneidad del género, de estrecho vínculo entre lo popular y lo culto, es la seña de identidad significativa de estas danzas bailables, ante todo bellos y ciertos documentos estéticos del mundo instrumental del XVI. El veterano Christian Mendoze aborda con notable frescura y naturalidad las páginas. El tañido de los instrumentos (vientos, cuerdas y percusión) es muy desenvuelto, con una sonoridad adecuada y sentido estilístico bien ajustado. Los *tempi* parecen sin embargo poco respirados y el refinamiento sonoro de los vientos y cuerdas tiene momentos (*pavanas*) de decaimiento que alterna con la gracia y emoción conseguidas por mo-

mentos en los *Branles*. La referencia dentro de este repertorio es sin duda el excelente conjunto Douce Memoire que graba en el sello Astrée.

P.Q.L.O.

GLIERE: *Taras Bulba. STANKOVICH: Rasputin. Orquesta Filarmónica de Odessa. Director: Hobart Earle. ASV DCA 988. DDD. 56'27". Grabación: VI/1996. Productor: Piotr Kondrashin. Ingeniero: Valeri Lebedev. Distribuidor: Auvidis.*

Es este un CD que forma parte de la colección *Música de Ucrania*, colección que por el momento tiene también en el mercado un disco que con los mismos intérpretes incluye obras de Kolessa y Skoryk. En el que nos ocupa ahora, se ofrecen dos Ballets, de 1952 el de Gliere y de 1990 el de Stankovich; este último (nacido en 1942) fue discípulo en el conservatorio de Kiev de Liastoshinski, que lo había sido a su vez de Gliere (1875-1956).

La música de Gliere, de marcado carácter nacionalista, tardorromántica y bastante retórica, es de gran eficacia descriptiva; mientras, Stankovich muestra un estilo más ecléctico asimilando tendencias diversas aunque siempre con elementos del folklore ucraniano presentes en sus notas. Todo ello se puede comprobar a través de la apasionada traducción que la Orquesta Filarmónica de Odessa lleva a cabo; es cierto que le falta fuerza en las cuerdas, personalidad sonora y otras cualidades de gran orquesta, pero lo suplen con entusiasmo y entrega a una música en la que creen.

D.A.V.

GOLDMARK: *Suites para violín y piano en re mayor op. 11 y mi bemol mayor op. 43. Ulf Wallin, violín; Bruno Canino, piano. CPO 999 381-2. DDD. 61'46". Grabación: SDR, X/1995. Productores: Burkhard Schmilgun, Guido Barth-Burmann. Ingeniero: Burkhard Pitzer-Landeck. Distribuidor: Diverdi.*

Las composiciones de cámara son probablemente la parte menos interesante de la producción de Karl Goldmark, cuya ópera *La reina de Saba* es al menos un intento serio de encontrar una alternativa a Wagner aun en su regreso a las formas del pasado. La desnudez instrumental de estas *Suites*, empero, revela la pobreza de la invención goldmarkiana y la nula aportación en el campo de las estructuras. Por lo que respecta al problema de las relaciones entre el violín y el teclado, Goldmark se limita a revestir de todo el lirismo de que es capaz la contribución del primero, pero tal objetivo apenas sobrepasa los límites estrechos de una música agradable. Wallin no fuerza los moldes de lo escrito y propone las *Suites* con alegre desenfado, al que se suma Canino, de sonoridad no siempre transparente.

E.M.M.

HAENDEL: *Concerto Grosso, Op. 6, n.º 6. Aria de Cleopatra—Es blaut die Nacht—de Julio César.* **GLUCK:** *Danza de las furias y aria de Orfeo—Reigen seliger—de Orfeo y Eurídice.* **MOZART:** *Concierto para violín y orquesta n.º 3.* **BEETHOVEN:** *Concierto para piano y orquesta n.º 5—Emperador.* **BRUCH:** *Concierto n.º 1 para violín y orquesta.* **Margaret Klose, mezzosoprano. Erich Röhn (Mozart) y Gerhard Taschner, violines. Elly Ney, piano. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Hermann Abendroth. 2CD TAHRA TAH 192-193. 136'54". Grabaciones: 1944. Distribuidor: Diverdi.**

Sigue Tahra su admirable serie dedicada a Hermann Abendroth que tanto ha contribuido, junto a los registros desmenuados por Arlecchino, a reivindicar el nombre de una de las figuras indiscutibles de la dirección de orquesta de nuestro siglo. Esta vez, salvo en el caso del *Concerto Grosso* de Haendel, en su faceta de acompañante, y con una orquesta, la Filarmónica de Berlín, con la que dejaría de trabajar cuando, después de la Segunda Guerra Mundial, se hiciera ciudadano de la República Democrática Alemana. Las grabaciones pertenecen al tesoro que los rusos encontraron en los archivos de la Radio del Reich y guardaron celosamente hasta hace unos pocos años. Son tomas efectuadas en 1944, es decir, con la guerra ya en trance de resolución, y con una Alemania ya consciente de su derrota final. El inevitable dramatismo se advierte en la seriedad con que se plantea un Haendel muy dramático o en el acompañamiento prestado a la extraordinaria Margaret Klose. Los solistas instrumentales son otra curiosidad de estos registros. Elly Ney fue la pianista favorita de Hitler, y sus simpatías nazis la llevaron al ostracismo después de la guerra. Erich Röhn y Gerhardt Taschner fueron concertinos de la Filarmónica de Berlín y muestran en sus intervenciones una clase indudable. El sonido es en todos los casos aceptable. Se trata, sin duda, más de una curiosidad—imprescindible, eso sí, para quienes no quieran perderse nada de esta resurrección de Abendroth—que de un material de obligado conocimiento. Y en todo caso de un testimonio más de la grandeza de un músico impar.

L.S.

HAYDN: *Sonatas para piano. Vol. 5. Sonatas en si bemol mayor Hob. XVI: 18, en sol menor Hob. XVI: 44, en la bemol mayor Hob. XVI: 46 y en re mayor Hob. XVI: 19. Jenő Jandó, piano. NAXOS 8.553364. DDD. 60'30". Grabación: Budapest, IV/1995. Productor: Ibolya Tóth. Ingeniero: János Bohus. Distribuidor: Ferysa.*

Prosigue Jandó su andadura haydniana para Naxos, simultáneamente con otras—Liszt, por ejemplo—en el mismo sello. Y la continúa con solvencia. Estamos ante un Haydn muy aceptable, bien construido y equilibrado, con exquisito cuidado en la articulación, aunque en ocasiones un tanto limitado en cuanto a refinamiento sonoro.

Por comparación con Richter (Decca), el húngaro ofrece un timbre notablemente más endurecido. Es además menos sofisticado en la variación dinámica y más restringido en la intención expresiva y en la exposición clara de contrastes, tan caros a la música de Haydn. La mayor amplitud de Richter es bien aparente en el desarrollo del primer movimiento de la *Hob. XVI: 44*, el pasaje correspondiente del primer movimiento de la *Hob. XVI: 46*, o el delicado canto del Adagio de esta *Sonata*, en el que el ucraniano marca una distancia considerable. Por lo demás, a éste no le falta vitalidad—Presto de esta última *Sonata*—, aunque de nuevo Richter se muestra más vivo y contrastado. Posee encomiable energía en el final de la *Hob. XVI: 19*, aunque en esta ocasión a costa de cierta pérdida de nitidez. El aspecto tímbrico resulta aún más evidente por una toma sonora que, aunque buena en general, está hecha con tal proximidad que transmite con fastidiosa fidelidad la tendencia del pianista a acompañarse con un canturreo verdaderamente molesto. Más que discutir su errática política en cuanto a las repeticiones. En resumen, en línea con anteriores ejemplares de la serie, el que motiva este comentario mantiene un nivel muy digno que le convierte en una opción no desdeñable teniendo en cuenta su precio. Aunque para determinadas obras la recomendación principal sigue siendo para el citado Richter y Alfred Brendel (Philips), el integral de Jandó podría, cuando se complete, convertirse en una alternativa más que valorable para el único hasta ahora disponible en disco, también en serie barata: el de John McCabe en Decca.

R.O.B.

HINDEMITH: *Sonata para violín y piano, Op. 11, n.º 1. Sonata para violín y piano, Op. 11, n.º 2. Sonata para violonchelo y piano, Op. 11, n.º 3. Sonata para viola y piano, Op. 11, n.º 4. Ensemble Villa Musica (Ida Bieler, violín. Enrique de Santiago, viola. Martin Ostertag, violonchelo. Kalle Randalu, piano). MDG Gold 304 0691-2. DDD. 64'02". Grabación: 1996. Productor: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Distribuidor: Antar.*

Hindemith compuso las cuatro sonatas que recoge este disco entre 1918 y 1919, sometiendo a revisión en 1921 la escrita para violonchelo y piano. Las cuatro obras están unidas por la acumulación de fuentes y expectativas que contienen. En ellas aparecen huellas de Brahms, Reger y Debussy, atisbos neoclásicos y avisos del expresionismo por llegar. El primer tiempo de la *Op. 11, n.º 1* podría haber sido firmado tranquilamente por Joaquín Turina—escuchen y verán—, pero todo aparece al fin como muy de la mano de un autor que jugó al niño terrible, al creador socializante y al héroe de la forma, pero siempre conservando una personalidad de la que nos ha quedado, desgraciadamente, más la imagen de la rigidez que de la libertad. De las obras de este disco, además de ese sorprendente tiempo inicial de la *Primera Sonata para violín y piano*, uno se quedaría con la ex-

celente escritura de la *Op. 11, n.º 3* y, desde luego, con la *Op. 11, n.º 4*, escrita para la viola, el instrumento que Hindemith tocaba profesionalmente. De forma cíclica, se abre con una lírica fantasía y se desarrolla sobre dos temas con variaciones. Las versiones del Villa Musica son excelentes, como corresponde a nombres que han demostrado con creces tanto su valor individual como sus excelentes aptitudes para la música de cámara.

L.S.

HINDEMITH: *Música para «En la tempestad y la belada». Kammermusik n.º 1, Op. 24. Cinco piezas para orquesta de cuerda, Op. 44, n.º 4. Música para el día de Plön. Suite de danzas francesas. Orquesta Sinfónica de Tasmania. Director: Werner Andreas Albert. CPO 999 301-2. DDD. 69'17". Grabación: Hobart, IV-IX/1994. Productor: Stephen Snellman. Ingenieros: Andrew Dixon y Peter Cox. Distribuidor: Diverdi.*

Como ocurre con la minerva de Hindemith, el programa de este disco es bastante irregular. La música para la película muda de Arnold Frank *En la tempestad y la belada* (1921)—cuya duración original es de 87 minutos—resulta en exceso denotativa aun fuera de su contexto original y nada añade a la gloria de su autor. Cosa muy distinta es la brillante y vibrante *Kammermusik n.º 1*, del mismo año, que presenta los rasgos del Hindemith más personal que, como se sabe, irán diluyéndose en un academicismo a veces demasiado frío y del que ya se nos dan señas en las severas *Cinco piezas para orquesta de cuerda* (1927), eso sí, divinamente construidas. *Música para el día de Plön* (1932) fue elaborada para los alumnos de la escuela de la localidad del mismo nombre, en Schleswig-Holstein, y se beneficia, por tanto, del buen oficio de un compositor que sabía muy bien lo que es la música funcional, aquí, además, bastante fresca. La *Suite de danzas francesas* (1948) es un ejercicio sobre los *Livres de Dançeries* de Claude Gervaise y Étienne du Tertre (1547-1557) y corresponde ya al período americano del compositor. La obra tiene también mucho de ejercicio pedagógico, pero con semejante oficio el resultado no podía ser sino pulcro, equilibrado y hasta bello, como en realidad resulta. La Orquesta Sinfónica de Tasmania no es nada del otro mundo, aunque, curiosamente, muestra sus limitaciones en la música sobre el film de Frank pero negocia con pulcritud una obra tan peliaguda como la *Kammermusik*. Es verdad que Albert domina este repertorio y eso se nota. Un disco, pues, para los muy admiradores de Hindemith.

L.S.

HINDEMITH: *Cuando las lilas florecieron por última vez en el patio frente a la casa. Requiem por aquellos que amamos. Cornelia Kallisch, mezzosoprano; Kristler St. Hill, barítono. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: Lothar Zagrosek. WERGO 6286-2.*

DDD. 65'54". Grabación: Berlín, II/1994. Productor: Dieter Uhrig. Ingeniero: Claus Seyfarth. Distribuidor: Diverdi.

Este *Requiem por aquellos que amamos* (1946) es una de las obras más conocidas y emotivas de Paul Hindemith, un compositor ni especialmente popular ni que haya hecho nunca de la emoción su bandera. Ya en 1919 —tras una Primera Guerra Mundial de la que sobrevivió gracias a su buena suerte— había utilizado los textos de Whitman para sus *Tres himnos de Walt Whitman para barítono y piano, Op. 14*. En 1945, ya en Estados Unidos, recuperó uno de esos textos en sus *Nueve canciones inglesas* y un año después, por encargo de Robert Shaw, compone este *Requiem* evocador de los supervivientes de la guerra recién terminada y con referencias, vía la música judía, a las víctimas del holocausto. La obra se mueve en los parámetros de piezas no litúrgicas como el *Requiem* de Brahms, también en lo que este tiene de

rechazo de cualquier exceso dramático. En esos parámetros se mueve un músico tan eficaz como Lothar Zagrosek, que domina esta estética y que cuenta con dos solistas de voces frescas y expresivas. El problema es que las versiones del propio Hindemith —con Höngen y Braun (Tuxedo, monoaural) y Parker y London (Sony, estéreo)— son simplemente extraordinarias y colman cualquier aspiración.

L.S.

JANACEK: *Mládí, sexteto de viento. Concertino para piano, dos violines, viola, clarinete, trompa y fagot.* **LIGETI:** *Seis bagatelas para quinteto de viento. Diez piezas para quinteto de viento. Quinteto de Viento Claude Debussy. Miembros del Cuarteto Parisii. Bruno Martínez, clarinete bajo; Philippe Cassard, piano.* **HARMONIA MUNDI FRANCE France Musique HMN 911624. DDD. 61'22". Grabación:**

SEGUNDO ACIERTO

He aquí el segundo de los CDs de la *Edición Halffter* que, como contábamos en la página 60 del número de marzo de esta misma revista, ha comenzado a publicar la firma Montaigne Auvidis. La calidad técnica de la grabación —realizada en el mismo lugar, en el mismo mes y por el mismo ingeniero que los del primer disco de la serie— y la artística de los resultados interpretativos —confiados a idénticos conjunto y director, y actuando de solista ahora la violinista Christiane Edinger, en lugar de la pianista María Manuela Caro—, alcanzan en este segundo CD, por lo menos, cotas tan altas como en el que abrió la *Edición*. Y esta doble circunstancia, la del hecho mismo de que la *Edición Halffter* prosiga su andadura, y la de que lo haga con niveles de excelencia no menores, es lo que realmente importa a la hora de dar la bienvenida a esta nueva propuesta de Auvidis.

Ocurre, sin embargo, que hemos de aclarar y puntualizar algo en relación, precisamente, con lo adelantado en el aludido comentario de marzo. Decíamos allí por una equivocada o mal interpretada información verbal de urgencia que la segunda entrega de esta *Edición Halffter* iba a estar conformada por *Mural sonante* y por el *Concierto para violín y orquesta n.º 2*, estrenado en 1992 en Stuttgart por la Edinger, que también lo presentaría después en España (La Coruña, diciembre del mismo año) y en Madrid (Festival de Otoño de 1994). Pues bien, no era —no es— el segundo de los conciertos de violín halffterianos el que acompaña en esta grabación a su *Mural sonante*, sino el n.º 1; interpretado, eso sí, por los mismos solistas, conjunto y director. La oferta, claro, es otra, pero no de menos interés, ni menos válida. Hay más de doce años de diferencia entre ambos conciertos, pero es obra el primero, de 1979 —fruto de un encargo de Radio Nacional de España en el cincuenta cumpleaños del compositor—



de plena madurez ya, expresiva y formalmente. Y de tan plena vigencia como lo era el 29 de noviembre de 1980, cuando la propia Christiane Edinger lo estrenó con carácter mundial en Madrid, acompañada por la Sinfónica de RTVE y con el autor en el podio.

En cualquier caso, magnífica y nada forzada compañía para *Mural sonante*, ese espléndido y vitalista fresco sonoro que compuso el músico madrileño en homenaje a Tapies —y en práctica simultaneidad con el *Concierto n.º 2*— por encargo de la Fundación Caja Madrid para el Festival de Alicante; en él se estrenaría el 18 de septiembre de 1994 por la Sinfónica de Madrid dirigida asimismo por el autor.

L.H.

C. HALFFTER: *Concierto para violín y orquesta n.º 1. Mural sonante. Christiane Edinger, violín. Radio Sinfonie Orchester Frankfurt. Director: Cristóbal Halffter. MONTAIGNE AUVIDIS MO 782 109. DDD. 55'07". Grabación: Hesse, VIII/1995. Ingeniero: Udo Wüstendörfer.*

Radio France, París, VII/1996. Productora e ingeniera: Hélène Nicolai.

Algo tendrá Ligeti cuando lo bendicen. En estas dos piezas para instrumentos de viento tenemos al Ligeti de finales de su estancia en la patria húngara y el del regresar de la experiencia ultravanguardista. Pero en este caso, con las *Diez piezas* de 1968 estamos ante una voluntad miniaturista, que se reclama hija, claro está, de Anton Webern.

Ligeti nació en 1923 en un territorio húngaro absorbido por Rumania (como Bartók). En esa época Janáček, que vivía en la cercana Moravia, era un compositor plenamente consagrado y reconocido. El destino de su país, la llamante Checoslovaquia, era más lisonjero que el de la Hungría condenada en Trianon. Pero Janáček, aunque nacionalista, no era gran amigo del nuevo régimen. Las dos obras que acompañan a las de Ligeti son de por entonces: el Sexteto *Juventud* (Mládí) es de 1925, mientras que el *Concertino* se compuso en 1926. Este acoplamiento centro-europeo es menos circunstancial o gratuito de lo que pudiera parecer. Al fin y al cabo, nos aporta dos visiones (cuatro en rigor, porque cada compositor aparece aquí como doblemente investigador) complementarias de una búsqueda muy siglo XX de color y armonía en instrumentos de viento.

Este CD pertenece a la serie *Nouveaux Interprètes* y lo protagoniza el joven y muy eficaz Quinteto de viento Claude Debussy, apoyado por otros cinco músicos también espléndidos.

S.M.B.

JANACEK: *Rikadla (Rimas infantiles). Kaspar Rucky. Los 70.000. La buella del lobo. Elegía a la muerte de mi hija Olga. Cantos de Hradcany. Ave Maria. Otčenáš (Padre Nuestro).* **NEW LONDON CHAMBER CHOIR. Critical Band. Director: James Wood. HYPERION CDA 66893. DDD. 74'39". Grabación: III/1996. Productor e ingeniero: Gary Cole. Distribuidor: Harmonia Mundi.**

Ya hemos insistido en que, en la obra de Janáček, las obras corales son básicas. El autor de las óperas que parten de *Jenufa*, y que ya tiene casi cincuenta años en ese 1903 en que se estrena dicha obra en Brno (y en que muere la joven Olga Janáčková), ha recopilado abundante material de música popular, solo o con su amigo y colega František Bartos, ha armonizado muchas de esas melodías y ha compuesto otras a imagen y semejanza. Pero nunca dejó de hacerlo, ya que la ópera, la orquesta y el mundo camerístico tardío no impiden la aparición de los títulos que forman este CD, constituido por obras del final de la vida de Janáček, excepto en un caso, *Otčenáš*. Lo básico, sigue siéndolo, aunque ya no sea anterior. Puede sorprender que el encanto sencillo de las diecinueve canciones infantiles del ciclo *Rikadla* es de 1925-1926, y Janáček murió en 1928, pero precisamente la sencillez es fruto de la madurez, y no implica pérdida de complejidad interna; estos cantos lo demuestran, a poco que se rasque en la superficie.

Obras de la belleza de *Elogio a la muerte de mi hija Olga*, con su amplia introducción pianística y su doliente discurso para piano y coro; del carácter nacionalista de *Los 70.000* o incluso *Kaspar Ruck*, historia popular de un pícaro; de la intensidad religiosa de *Otomas*, de la impronta popular de *Ribault* o los *Cantos de Hadrucany*, beben de la misma fuente que da lugar a *Amaris* y, con el tiempo, a *De la casa de los muertos* y la *Misa Glagolítica*. Es el Janáček esencial, nacional y de una riqueza que hemos tardado en recibir y comprender.

Es sorprendente que un grupo británico como el New London Chamber Choir, de bellísimo empaque y sorprendente afinación, de convincente expresividad y color polifónico, cante con tal autenticidad el lejano repertorio del viejo profesor moravo. James Wood y su grupo se apuntan un gran tanto con este CD que puede resultar inesperado en su bellissimo contenido.

S.M.B.

KIRNBERGER: *Sinfonía en re mayor*. **GRAUN:** *Pompe vane di morte, de Rodolinda. Sulle sponde del torbido leto, de Artaserse*. **C.P.E. BACH:** *Concierto para oboe, cuerdas y bajo continuo, Wq. 165*. **QUANTZ:** *Concierto para flauta, cuerdas y bajo continuo*. **Nathalie Stutzmann, contralto; Frank de Bruine, oboe; Rachel Brown, flauta. The Hanover Band. Director: Roy Goodman. RCA 09026 61903 2. 57'30". Grabación: V/1993. Productor: Martin Compton. Ingeniero: Tony Faulkner. Distribuidor: BMG.**

Bajo el título *Concierto en Sans Souci*, The Hanover Band reconstruye un posible programa musical de los muchos celebrados a mediados del siglo XVIII en el salón rococó de la residencia campestre que Federico el Grande de Prusia poseía cerca de Potsdam. Tres obras sinfónicas, dos de ellas concertantes, se alternan con dos arias operísticas para contralto famosas en la época. El propio monarca era solista habitual de flauta y frecuente compositor. Entre el público podía hallarse el mismo Voltaire.

Lo que oímos es una deliciosa hora de música clasicista, menor en sus individualidades, pero preciosa en el espíritu ambiente que crea. Los solistas son excelentes. Nathalie Stutzmann subyuga por la luminosidad y calidez sin ahucamiento de su timbre, la firmeza de su impostación y la agilidad con que resuelve las coloraturas. Frank de Bruine y Rachel Brown extraen de sus instrumentos sonidos que remiten más a los antecedentes rurales que a la domesticada condición que luego adquirieron en su historia moderna; una vez acostumbrado el oído al cabo de un rato, lo que cuesta es imaginar este tipo de música exenta de tales reminiscencias.

Roy Goodman, una de las personalidades más interesantes recientemente aparecidas en el mundo del historicismo musical, provee unos acompañamientos de convincente clima y correctísima ejecución. Añádanse unas tomas a la distancia justa para que se oiga todo en texturas limpiadas y equilibrio de planos estable.

A.B.M.

LISZT: *La obra para piano, vol. 44. Las primeras transcripciones de obras de Beethoven. Sinfonías n.ºs 5-7. Adelaide, Op. 46 (2 versiones). Cadencia de Liszt para el primer mov. del Concierto n.º 3 de Beethoven. Marcha fúnebre de la Sinfonía n.º 3 «Heróica». 5.º mov. de la Sinfonía n.º 6. Fantasia sobre temas de «Las ruinas de Atenas». Fragmento de la Sinfonía fantástica de Berlioz. Leslie Howard, piano. 3CD HYPERION CDA 67111/3. DDD. 204'. Grabación: V/1996. Productor e ingeniero: Tryggvi Tryggvason. Distribuidor: Harmonia Mundi.*

Cuadragésimo cuarto ejemplar de la inabarcable serie lisztiana de Howard, centrada en las primeras transcripciones de obras de Beethoven, con el añadido del cuarto movimiento de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz. El volumen veintidós de esta serie se ocupó de las transcripciones «definitivas» que Liszt realizó de todas las *Sinfonías* beethovenianas. En comparación, estas que ahora se ofrecen resultan si cabe más espectaculares, aunque no más convincentes. Si hay algún volumen de esta serie para «curiosos» ese es el que ahora se comenta. El interés es exclusivamente ese, puesto que el papel de las transcripciones que Liszt hizo de estas obras, en la era del disco compacto, es evidentemente limitado, más aún el de su primer acercamiento a las mismas. Por otra parte, el muchas veces espeso pianismo de Howard, poco ayudado por la toma sonora, no contribuye a una especial transparencia, y su ánimo de conseguir un sonido orquestal resulta en una confusión de texturas excesiva. Tampoco sus *tempi* contribuyen a la escucha, como en el caso del Allegro con brio de la *Quinta sinfonía* o el Vivace de la *Séptima*, que en sus manos poseen más peso pero menos brio del deseable. La mayor curiosidad, y aun así limitada, está en el fragmento de la *Séptima* transcrito por el propio Beethoven. Pero el compositor de Bonn nunca completó su propósito, y de hecho, del primer movimiento ni siquiera completó el Poco sostenuto, así que nos quedamos con las ganas (relativas, todo hay que decirlo). En fin, este álbum, y más en serie cara, debe quedar para verdaderos fanáticos del compositor húngaro o del pianista australiano.

R.O.B.

LOEWE: *Gran Sonata en mi mayor, Op. 16. Gran Sonata elegiaca en fa menor, Op. 32. «La primavera», poema sinfónico en forma sonata, Op. 47. Cord Garben, piano; Heidi Wolf, soprano; Dietrich Henschel, barítono. CPO 999355-2. DDD. 77'35". Grabaciones: VII/1995 y VII/1996. Coproducción de CPO y la SDR. Distribuidor: Diverdi.*

Muchos críticos y musicólogos consideran a Carl Loewe un compositor de prestigio, sólido, original y con un oficio indudable. De todas formas, esta nueva vía es consecuencia directa de la imposibilidad de se-

guir ofreciendo más de lo mismo (recordemos que en Estados Unidos, un país con un mercado potencial de 300 millones de personas, se han vendido solamente 400 ejemplares —cuatrocientos— de la *Séptima* de Mahler dirigida por Haitink a la Filarmónica de Berlín, y la birra de 1.500 —mil quinientos— de la *Primera* de Brahms por Abbado; y estamos hablando de Estados Unidos, no de Chipre o de Estonia), por eso la ampliación de repertorio es vital, hasta tal punto que de ello puede depender la supervivencia de la industria del disco clásico y de los conciertos en general a medio plazo.

Quizá haya sido ésta la filosofía del pianista Cord Garben, el mismo célebre productor, al grabar para CPO la integral de *Lieder, Baladas y Sonatas* de Carl Loewe (1796-1869), uno de cuyos ejemplares es precisamente el que ahora comentamos. La *Sonata en mi mayor* para piano es la única en su género por utilizar en el movimiento lento dos fragmentos vocales separados por un intermedio puramente pianístico. Lo siguiente, tiene dimensiones considerables y su estilo evoca el de la *Appassionata* (guardando las distancias debidas, naturalmente), mientras que en *La primavera* el autor se esforzó en renovar la forma sonata, y el propio Cord Garben nos explica en el libreto que sus tentativas fueron bastante originales en cuanto a su estructura. Las interpretaciones son impecables en el aspecto técnico, con las suficientes dosis de brillantez y virtuosismo, virtudes más que suficientes para traducir estas tres obras con efectividad. Sonido excelente y justos comentarios en los idiomas habituales que situarán al lector en el contexto adecuado.

En suma, para estudiosos de este compositor, para los que deseen ampliar repertorio y para los que no deseen ampliarlo pero estén aburridos de Schubert, Beethoven, Mozart y compañía (una situación realmente insólita). El resto, abstenerse.

E.P.A.

LUTOSLAWSKI: *Sinfonías n.ºs 2 y 4. Sinfónica de la Radio de Sarrebruck. Director: Roman Kofman. CPO 999 386-2. DDD. 56'33". Grabación: Radio de Sarrebruck, IX/1995. Productores: Burkhard Schmilgun, Matthias von Bauszner. Ingeniero: Erich Heigold. Distribuidor: Diverdi.*

El sinfonismo de Witold Lutoslawski se está convirtiendo —al menos en lo fonográfico— en un repertorio clásico de la segunda mitad del siglo XX. La *Segunda* es una pieza típica de los problemas compositivos de los años sesenta; ya la oposición de sus dos movimientos, con el contraste de la duda y la decisión, es muy representativa, en el fondo, de las cuestiones relativas al azar controlado. Kofman realiza una investigación de timbres en su versión, algo comedia y mejor resuelta en general en el paso a la segunda parte. La *Cuarta Sinfonía* es un ejemplo elocuente del estilo final de Lutoslawski; hay posiblemente menos fuerza que en la *Tercera*, pero la lectura

saca partido al delicado solo inicial del clarinete, las sonoridades refinadas e incluso algún climax explosivo.

E.M.M.

MARINI: *Curiose e moderne inventione. Obras instrumentales. Romanesca. HARMONIA MUNDI HMU 907175. DDD. 71'26". Grabación: III/1996. Productor e ingeniero: J. Hadden.*

Este registro llega prácticamente a la vez que el otro dedicado a Marini, titulado

igualmente *Curiose e moderne inventione* (extraído de una de las colecciones del compositor), aparecido en el sello Ricercar a cargo del conjunto La Fenice. Biagio Marini (1587-1663), uno de los compositores más importantes de la Italia (y Europa) del XVII, puede considerarse muy bien recuperado por la discografía de los noventa después de una inexplicable ausencia. Sus composiciones instrumentales, (se incluyen páginas de 1629 y 1655), con especial mención para el papel del violín, rebosan un eclecticismo y riqueza deslumbrantes, tanto en invención melódica como en densidad polifónica. El registro de Romanesca

pone de manifiesto todo el mundo de los *affetti* y las nuevas y modernas conquistas de Marini a través de un primoroso virtuosismo violinístico de Andrew Manze y un soberbio bajo continuo. La claridad y el estilo exhibidos en las lecturas, en la línea de las grabaciones de Biber y Schmelzer, pueden ser considerados modélicos, tanto o más que los del conjunto La Fenice, y ante la plena solvencia de las dos opciones, sólo el gusto personal puede ser determinante. Excelente toma sonora.

P.Q.I.O.

MASSENET: *Concierto para piano en mi bemol mayor. HAHN: Concierto para piano en mi mayor. Stephen Coombs, piano. BBC Scottish Symphony Orchestra. Director: Jean-Yves Ossonce. HYPERRION 66897. DDD. 59'45". Grabación: 1996. Productora: Amanda Hurton. Ingeniero: Tony Faulkner. Distribuidor: Harmonia Mundi.*

Circunstancias muy concretas motivaron la composición de estos conciertos. Massenet no trabajó apenas en el género concertístico, y esta partitura se la pidió su amigo y compañero de estudios, el virtuoso Louis Diémer, estrenándola en fecha relativamente tardía, 1903. En cuanto a la obra de Hahn, la registró en 1937 con la dedicataria, Magda Tagliaferro. Ambas obras han permanecido en la oscuridad y el olvido, aunque la de Massenet mereció alguna reposición discográfica.

Sin ser obras maestras, las dos aquí incluidas revelan buen oficio y comedido sentido estilístico. El concierto de Massenet exige un fogoso virtuosismo y la de Hahn, la elegancia y el buen toque, marca de la casa. Los intérpretes comprometidos en el registro cumplen a conciencia el encargo, destacando el solista Coombs en el desafío massenetiano, que resuelve con rico sonido y limpia digitación.

B.M.

MONNET: *Pièces rompues: Siècle Pierre, Tombeau para conjunto instrumental y sonidos electrónicos, Close para cuarteto de cuerda, Wa-Wa para cuatro trompas y cuatro trombones, Fantasia bruta para viola sola, Chant ténus para conjunto de instrumentos, versión con instrumentos modernos y sonidos electrónicos. Garth Knox, viola. Cuarteto Arditi. Ars Nova Ensemble Instrumental. Director: Philippe Nahon. Attentat, estudio electrónico. AUVIDIS MONTAIGNE MO 782072. DDD. 65'34". Grabaciones: 1992-96.*

Después de las guerras, se licencian los ejércitos que, a menudo, se dedican al pillaje o crean pequeñas dinastías militares. O pequeñas taifas. Desde los setenta, cuando debió de producirse la caída del muro vanguardista, se ha generalizado esta última pauta entre los hijos de las supuestas vanguardias. Con una doble nota característica: el epigonismo es libre, no pautado, lo que quiere decir rapsódico, una rapsodia casi nunca inventiva, pero que se auto-

UNA FIESTA

En lo que es novedad de este álbum -*Tercera y Quinta, Oberturas*- Brüggén brilla cuando menos a la excelente altura de su versión de la *Italiana*, refrescante y vital, ágil y de contagioso impulso, grabada en vivo en 1990, que en su día comentó quien firma estas líneas desde el extra de SCHERZO dedicado a la discografía de la música sinfónica, y que tuvimos ocasión de escuchar en el extinto Festival Mozart. Su lectura de *Las Hébridias* puede no conseguir la sensación de misterio de Karajan (DG) en el comienzo, pero está construida con la encomiable inteligencia y equilibrio habituales en el holandés; y el poderoso brío del sobresaliente final no tiene nada que envidiar al de *Der Gott*, como tampoco al del atípico pero fascinante Reiner (RCA), aunque, naturalmente, estemos hablando de mundos sonoros radicalmente distintos. Sobresaliente asimismo la obertura *Mar en calma y viaje feliz*, que comparte la brillantez del resto de las versiones de este disco y en la que cabe destacar las intervenciones de la madera, que adquiere aquí connotaciones weberianas. Algo parecido puede decirse de la *Escocesa*, obra que en manos de Brüggén adquiere una rara transparencia de texturas sin perder un ápice de calor expresivo y efusividad. El maestro holandés, uno de los directores más «tradicionales» entre los historicistas, se mantiene fiel a su costumbre, alejado de caprichos y efectistas salidas de tono. En él hay que apreciar la riqueza de matiz de una cuerda de exquisito empaste y agilidad, el cuidado con el que destaca el canto de la madera -así el fagot en sus intervenciones del primer movimiento-, siempre dentro de un planteamiento genuinamente romántico que se aleja tanto de la estridencia como del almibaramiento, y la extraordinaria transparencia que consigue de su magnífica orquesta -el pasaje que precede a la coda Andante del primer movimiento-. Lo anterior puede perfectamente aplicarse a la también excelente interpretación de la *Reforma*. Cabe destacar en ella el fogoso impulso de los dos primeros tiempos y la hondura expresiva del tercero, expuesto con una devoción casi religiosa que permite una fusión idónea con el coral, solemne pero sin pesantez, del tiempo final, luego inequívocamente jubi-



loso. Pese a que, como en casi todas las interpretaciones historicistas de esta música, sea en los movimientos lentos donde más puede echarse de menos el sonido de la cuerda moderna, y donde también la diferencia de *tempo* se hace más aparente, lo cierto es que este disco contiene unas interpretaciones mendelssohnianas de primerísima categoría, que se convierten en un complemento ideal a las clásicas de Abbado (DG), Karajan (*Tercera y Quinta*, también DG), Szell (*Cuarta*, Sony) o Maazel (*Cuarta y Quinta*, de nuevo DG), por citar algunas de las más significantes, además de erigirse en una clara primera opción entre las versiones realizadas con instrumentos de época. Quienes no sean alérgicos crónicos a estas sonoridades harían bien en considerar seriamente hacerse con este álbum, que es una verdadera fiesta para el oído, y que además cuenta con una toma de sonido sobresaliente.

R.O.B.

MENDELSSOHN: *Sinfonías nº 3 en la menor Op. 56 -Escocesa-, nº 4 en la mayor Op. 90 -Italiana- y nº 5 en la menor Op. 107 -Reforma-. Oberturas -Las Hébridias- Op. 26 y -Mar en calma y viaje feliz- Op. 27. Orquesta del Siglo XVIII. Director: Frans Bruggen. 2CD PHILIPS 456 267-2. DDD. 119'51". Grabaciones: Utrecht, VI/1990-1996 (en vivo). Productor: Sieuwert Verster. Ingenieros: Dick van Schuppen, Henk Jansen.*

explica a posteriori en su pura gramática, y se justifica como investigación; la supuesta investigación se hace sobre seguro, arropada por presupuestos públicos, patrocinios privados, apoyo a menudo cómplice de los críticos y de un entramado de músicos pedagógico y profesional. A veces se consigue comprometer más patrocinio para producir el fonograma. No es raro que el resultado sea un discurso de interés relativo, o escaso, o nulo. Resultados como el de este CD. Y que conste que lo que decimos de estas obras de Monnet, que utilizan gramáticas tópicas y efectos demasiado conocidos, podría decirse de muchas otras obras que los críticos: a) han decidido poner bien por algunas razones; o b) no se atreven a dejar de ponerlas bien. Ahora bien (y a modo de ejemplo): no se puede vivir constantemente de un paisaje dibujado sobre el extremo agudo de la cuerda en el que aparecen inopinadamente burbujas sonoras a modo de presencias objetivas; porque eso ya lo hemos oído y hasta lo hemos visto una vez, dos veces, tres veces... La música vive en sí misma y de sí misma, ocupando minutos y presupuestos sin importarle el deterioro de su cometido en el mundo de la creación contemporánea. Y eso lo acabará pagando caro, si es que no está pagando ya y lo que pasa es que a muchos profesionales no les importa, ocultos tras el *no nos comprenden, sólo les gusta Chaikowski*. Mientras tanto, profesionales como la copa de un pino (el caso de Arditi) le dedican a esta música una atención que nos parece excesiva.

S.M.B.

MOZART: *Conciertos para piano n.º 17, K. 453 y n.º 20, K. 466.* Robert Levin, **fortepiano.** The Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. L'OISEAU-LYRE 455 607-2. DDD. 60'47". Grabación: VIII/1996. Productor: Christopher Pope. Ingeniero: Simon Eadon.

Cuarta entrega de los conciertos para piano de Mozart interpretados por Robert Levin y la Academy of Ancient Music, dirigidos por Christopher Hogwood. Esta vez se trata de los *Conciertos n.º 17 K. 453 y el n.º 20, K. 466*. Recomendamos al lector melómano el repaso de los críticas aparecidas en nuestra revista en números anteriores de las anteriores entregas de los conciertos mozartianos con los mismos artistas. Los elogios, indudables, siguen siendo válidos en el mismo sentido de lo dicho. Según nos vamos adentrando en las obras más maduras del compositor, las dificultades lógicamente se van agrandando, no tanto por las dificultades técnicas como por el sentido general de las obras. Estamos aquí ante dos conciertos de caracteres diametralmente opuestos que reflejan de alguna manera las diferentes circunstancias en que fueron compuestos. El primero de ellos es una obra encantadora y llena de sentido del humor como se refleja en el Finale del tercer movimiento —recordemos que se dice que el tema con variaciones se podía silbar; de hecho en la grabación de Corea-Ferrin así se hace—. Por el contrario el segundo concierto, n.º

20 es uno de los más importantes, suntuosos y serios del compositor. La dificultad mayor en la interpretación de estos conciertos radica en la expresa manifestación de toda una serie de elementos característicos que aparecen indefectiblemente en su lenguaje musical: elegancia, encanto, audacia, sentido teatral y lírico, fervor, pathos, sentido trágico, etc. todo esto conserva requerimientos de una gran libertad y espontaneidad a la hora de la interpretación. De todos es ya suficientemente conocido el trabajo de Levin sobre estos conciertos de Mozart, investigando y reconstruyendo según el espíritu del compositor y el estilo de la época. Estas grabaciones se han querido, claramente, próximas a los valores de tiempo de su escritura. Así, las ornamentaciones y cadencias son el fruto de la improvisación del solista. El resultado puede parecer sorprendente e incluso extraño para algunos, sin embargo, al margen de filias y fobias por los instrumentos de época, lo que es innegable es que estamos ante unas versiones realmente importantes en las que se vierten una gama de emociones variadísima con una gran economía de medios, caso del *K. 453*, o recrea un ambiente solemne, casi trágico pero exento de oropeles y con ciertos elementos ásperos que no quitan nada de este sentido noble inherente al concierto sino que le subrayan el sentido trágico al que antes aludíamos. Así pues, sigue en ascenso el proceso de grabación de esta nueva integral. En la línea de Bilson-Gardiner pero posiblemente, con la conclusión de todas las grabaciones, a un nivel mucho más alto.

F.G.-R.

MOZART: *Serenata n.º 10 en si bemol mayor -Gran Partita-, K. 361. Serenata n.º 12 en do menor -Nachtr Musik-, K. 388. Harmonie de l'Orchestre des Champs Elysées.* Director: Philippe Herreweghe. HARMONIA MUNDI HMC 901570. DDD. 70'26". Grabación: VI/1995. Ingeniero: Jean-Martial Golaz.

La música para diversas combinaciones de instrumentos de viento (Harmoniemusik) gozó de una primera época de esplendor hacia la segunda mitad del siglo XVIII; ahí están para corroborarlo Dussek, Haydn y Mozart con sus numerosas obras para este tipo de conjuntos; y fue precisamente Mozart el que explotó al máximo las posibilidades de una música llena de color, de intensa vitalidad, fresca y extrovertida dentro de un estilo galante que por momentos se trasciende a sí mismo, tal es la riqueza del contrapunto y la perfección formal.

Toda esta original y exuberante belleza ha encontrado en los músicos parisinos que dirige Herreweghe, una traducción prácticamente insuperable por la imaginativa variedad de sus contrastes, por el absoluto dominio técnico de las dos obras y por la brillantez de unas versiones que recrean el placer de la música en su estado más puro.

D.A.V.

MUSORGSKI (Orq. Stokowski): *Cuadros de una exposición.* SCRIBIN: *Prometeo, -El poema del fuego-* Op. 60. IP-POLITOV-IVANOV: *Bocetos caucásicos Op. 10.* Orquesta Sinfónica Estatal del Ministerio de Cultura de la URSS. Gran Orquesta Sinfónica y Coro de la Radio Televisión de la URSS. Mikhail Muntian, piano. Orquesta Filarmónica de Moscú. Director: Gennadi Rozhdstvenski. RUSSIAN REVELATION RV 10073. 68'31". Grabaciones: 14-XII-1983, 20-III-1966, 3-IV-1961. Distribuidor: Gaudisc.

Este ejemplar centra su interés en una versión de la no habitual orquestación que Leopold Stokowski realizó de los *Cuadros musorgskianos*. La de Stokowski no intenta rehuir la brillante espectacularidad raveliana, reprobada por algunos, y de hecho su aproximación tiene puntos en común con aquella —pasajes de *Gnomos*, *El viejo castillo* o *Samuel Goldenberg y Schmuyle*—. Hay además momentos muy imaginativos, como el diseño de la cuerda en el segundo *Paseo*. Por el contrario, quien esto firma encuentra también serias objeciones, la menor de las cuales no es la un tanto inexplicable omisión de dos números: *Tullerías y Limoges*. Se observa en algunos números una recreación menos sutil y convincente que la de Ravel —el ejemplo más notorio es *Catacumbas*— y en otros una cierta falta de continuidad en la asignación de determinadas frases a grupos o instrumentos concretos. No obstante, el resultado global tiene un interés indudable. Rozhdstvenski consigue una versión sumamente colorista, muy cuidada en la transparencia de planos, aunque no siempre suficientemente contrastada —así *Cum mortis in lingua mortua* o *El viejo castillo*, donde se aprecia cierta falta de misterio—. La respuesta orquestal no pasa de lo aceptable, apreciándose algunos desajustes y esporádicos pero ostensibles fallos de ejecución, especialmente en el metal. Las cosas circulan mejor en el *Prometeo* de Scriabin, en el que Rozhdstvenski acierta en la recreación de un clima de misterio y ambigüedad, cuidando asimismo el énfasis en la utilización un tanto individualizada de la paleta orquestal por parte del compositor, pero sin perder de vista la grandeza global del final de la obra. La contribución pianística de Muntian es notable pero no resiste la comparación con la de Richter (Svetlanov, Russian Disc), perjudicado además por una toma sonora que, al igual que al coro, le sitúa en un plano excesivamente distanciado. Sin excesivo interés la obra de Ippolitov-Ivanov, un pegadizo producto de la escuela de Rimski que Rozhdstvenski traduce de forma brillante, con la mejor de las tres orquestas que participan en el disco. Tomas sonoras muy aceptables, con el pero citado para Scriabin. No está mal, pues, aunque tampoco es de lo mejor de este sello.

R.O.B.

PALESTRINA: *Motetes para la Virgen María.* Camerata Nova. Director: L. Tagliioni. STRADIVARIUS STR 33375. DDD. 59'11". Grabación: IX/1996. Productor:

G. Caruso. Ingeniero: Studio -I Muscanti. Distribuidor: Diverdi.

El arte de Giovanni Pierluigi da Palestrina es sin lugar a dudas la muestra más perfecta de la polifonía más pura. El seguimiento severo de las leyes del contrapunto (el llamado *stile osservato*), el equilibrio que alcanzó en la conducción de las líneas contrapuntísticas y la emoción y pasión que logró en cualquiera de sus páginas polifónicas, le hicieron ser el maestro más admirado y reconocido de su tiempo. Significó el permanente ejemplo de cómo se debía construir la música más seria, lo que luego, en el siglo XVII, con la llegada del revolucionario Monteverdi, pasó a ser denominado *stile antico*. Su música sirvió también de símbolo ciertamente *ad hoc* para los deseos de la iglesia católica romana y su encendida Contrarreforma. Fue realmente Palestrina todo un sacro compositor puesto que exceptuando un único libro de madrigales (la cara deliciosamente perversa del cosmos polifónico), toda su producción es íntegramente religiosa. Además, y a diferencia del otro gran autor del XVI, el italianizado Orlando di Lasso, se mantuvo férreo en sus planteamientos y procedi-

mientos, no abandonando nunca el *espectro místico*. Siempre en Palestrina se encuentra una unidad y una redondez excelentes, que contienen una emoción y resplandor inconfundibles. Sus más de cien misas son el auténtico legado eterno que mejor representa a este genio del siglo XVI. Este compacto, titulado *Ave Maris Stella*, contiene una significativa selección de motetes, dedicados a la Virgen, procedentes de la colección *Motetorum liber primus*, a cuatro voces, y fueron publicados en 1565. Son todo un bellísimo ejemplo de obras de pequeña escala y de gran luminosidad. También han sido incluidos en la presente grabación dos *Magnificat* que nos presentan la línea más habitual del autor. La *Camertata Nova*, coro de cámara formado por jóvenes italianos, evidencia una notable mejora en comparación con sus anteriores grabaciones, también en el sello Stradivarius. La exposición de las voces es correcta y limpia, resultando en general todas las líneas gustosamente audibles. Aunque el coro es reducido, habría sido preferible, en favor de la intimidad de las obras, que no hubieran doblado cada tesitura, es decir, que sólo cantara una voz por cada cuerda (soprano-alto-tenor-bajo). La afinación y la

emisión, aun con alguna rudeza y no total redondez tímbrica, son efectivas, y el resultado general se queda un tanto frío y carente de emotividad.

P.Q.L.O.

PETTERSSON: Sinfonías n.ºs 10 y 11. Filarmónica de la Radio NDR de Hannover. Director: Alun Francis. CPO 999 285-2. DDD. 52'45". Grabaciones: Hannover, XI/1993; IX/1994. Productores: Burkhard Schmilgum, Hansjoachim Reiser. Ingeniero: Manfred Kietzke. Distribuidor: Diverdi.

El apasionante ciclo sinfónico de Pettersson llevado a cabo por Alun Francis viene confirmando una posibilidad: que el compositor sueco no escribiese sino una sola y monumental sinfonía, construida sobre las dieciséis piezas presuntamente autónomas que conocemos. La unidad de estilo es tal que lleva a esa conclusión. La *Décima* es una página característica del torturado lenguaje de Pettersson —al que le falta un estudio serio y de entidad en castellano—, las obsesiones, los pasajes repetitivos, la sensación de estancamiento, la presencia de la percusión, la continua ascensión al climax. La versión de Francis consigue plenamente la introducción del oyente en un mundo tremendo y enfermizo, donde no parece existir el menor resquicio para el descanso. La *Sinfonía n.º 11* tenía ya la excelente lectura de Leif Segerstam (BIS-CD-580), pero la actual de Francis es de similar altura, con el trazado de un paisaje sonoro que, en apariencia tranquilo al comenzar, se torna progresivamente siniestro.

E.M.M.

PUCCINI: Tosca. Franca Duval/Maria Caniglia (Floria Tosca), Franco Corelli (Mario), Afro Poli/Gian Giacomo Guelfi (Scarpia). Orquesta, coro y cuerpo de baile del Teatro dell'Opera di Roma. Director musical: Oliviero de Fabritiis. Director: Carmine Gallone. HARDY CLASSIC VIDEO VHS Hi-Fi hcm 2002. Filmación: 1958.

Película de interés en su día, hoy ha perdido parte de sus valores, sobre todo por los avances de la técnica y por el cambio de planteamientos. El director Carmine Gallone, con una cierta especialidad en el género, plantea una *Tosca* excesivamente teatral y con demasiados interiores, que no aprovechan suficientemente los elementos exteriores. La cámara tiene una limitada movilidad, no sigue el drama con rapidez y los decorados quedan estancos, además no aprovecha las posibilidades de los primeros planos para resaltar el drama. El color en Cinemascope aparece hoy diluido. Desde el punto de vista interpretativo destaca la presencia de Franco Corelli, con buena planta, en su doble función de cantante y actor, en la primera brilla por la potencia de su voz, su canto seguro, su brillante registro agudo, con su clásica visión extrovertida, pendiente de los efectos; como actor cumple su papel pero

COMBINACIÓN PERFECTA

La segunda grabación completa de los *Conciertos* mozartianos que Barenboim lleva a cabo sin prisa pero sin pausa está, por el momento, dando resultados excelentes. El argentino traduce estas obras con exquisita elegancia cantable, variedad de colorido, gracia —de contagiosa alegría el Rondó del *K. 414*, una interpretación sensacional—, un sonido hermosísimo, articulación cristalina y generosa dinámica. La Filarmónica de Berlín es un lujo en su formidable prestación, y Barenboim se asegura de que la fusión de su labor con el acompañamiento tenga una consistencia absoluta. Los tres *Conciertos* aquí contenidos tienen mucho de música galante, pero Barenboim entiende este concepto —con total acierto, en opinión de quien esto firma— como algo lleno de contrastes y vitalidad. Con expresividad, pero sin caer jamás en la alimbarada blandenguería, y siempre con una espontaneidad enconiable, a la que puede haber contribuido el hecho de que el registro haya sido realizado en vivo. Sirvan como ejemplo el Tempo di menuetto final del *Concierto K. 413* o el Rondó del *K. 415*, en el que las «sorpresas» que Mozart prepara al oyente, como las repentinas incursiones en el reposado intimismo en un movimiento esencialmente exultante, incluyendo el atípico final, producen su mayor impacto. No rehúye tampoco la brillantez, como en el magnífico Allegro inicial del *K. 415*, en el que luce lo mejor de su estupenda técnica pianística. Por añadidura, su concepto de los movimientos lentos ha ganado con los años, con *tempo* menos morosos que en el ciclo antiguo (EMI, con la English Chamber), que mantienen un mayor



equilibrio con los de los movimientos extremos. El canto, así en el *Larghetto* del *K. 413* es más fluido y natural, sin perder un ápice de la expresividad que siempre le ha caracterizado. La toma sonora es asimismo sobresaliente. En resumen, un ejemplar absolutamente recomendable, en una serie que por ahora no puede ir por mejor camino. La combinación de Barenboim con estos *Conciertos* de Mozart es perfecta.

R.O.B.

MOZART: Conciertos para piano y orquesta n.º 11 en fa mayor K. 413, n.º 12 en la mayor K. 414, n.º 13 en do mayor K. 415. Daniel Barenboim, piano y dirección. Orquesta Filarmónica de Berlín. TELDEC 0630-13162-2. DDD. 71'45". Grabaciones: XII/1995 y III/1996 (en vivo). Productor: Martin Fouqué. Ingenieros: Michael Brammann, Eberhard Sengpiel. Distribuidor: Warner.

podía estar más aprovechado por el director. Franca Duval hace una Floria Tosca superficial, le falta señorío en la entrada y fuerza en los momentos dramáticos, características que aún reúne la veterana Maria Caniglia que tiene suficientes arrestos para superar las dificultades vocales. El difícil papel de Scarpia tampoco encuentra en Afro Poli la prestancia necesaria ni refleja el carácter odioso, aun dentro de su nobleza, ni consigue compaginar con la fuerza vocal de Gian Giacomo Guelfi, de canto abierto y efectos dramáticos intensos. El más adecuado del reparto es Vito de Taranto, como sacristán, en las dos vertientes. La dirección de Oliviero de Fabritiis correcta, pero no acaba de conjugar la densidad orquestal.

A.V.

RAVEL: *Dafnis y Cloe (Suites n.ºs 1 y 2) Rapsodia española. La valse. Bolero.* Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Lorin Maazel. RCA 09026 68600 2. DDD. 75'08". Grabación: Viena, VI/1996. Productor: Wolfram Graul. Ingeniero: Christian Feldgen. Distribuidor: BMG.

La portada de este CD destaca con unas enormes letras el nombre de Maazel, debajo de las cuales aparece un pequeño «conducts Ravel»; por supuesto, preside una gran foto del director, sobre fondo azul marino. Toda esta descripción del continente, no es sino un anuncio del contenido: mucho Maazel, poco Ravel.

Musicalmente, en contadas ocasiones podrá escucharse a una orquesta en tal estado de gracia, con la precisión de una máquina perfecta, rebosante de virtuosismo en cada una de sus secciones y con una riqueza sonora ciertamente deslumbrante. Pero al mismo tiempo, pocas veces se han grabado estas obras con tal grado de indiferencia hacia la música, de inexplicables arbitrariedades (escúchese el final de *La valse*) y en definitiva de un divismo directorial ostentoso y hueco que decepciona profundamente en un músico de la categoría de Maazel, a quien puede y debe exigirse bastante más; recordemos sin ir más lejos las excelentes versiones del *Bolero* y de *La valse* que el propio Maazel grabó en 1972 con la New Philharmonia Orchestra. Una decepción casi total.

D.A.V.

RAVEL: *Boléro. La valse.* CHABRIER: *España.* DUKAS: *L'apprenti sorcier.* FAURE: *Pavana.* DEBUSSY: *Prélude à l'après-midi d'un faune.* BERLIOZ: *Ouverture Le Corsaire.* Choir et Orchestre Symphonique de Montréal. Director: Charles Dutoit. DECCA 452 064-2. DDD. 70'57". Grabaciones: Montréal, 1981-1989. Productores: Andrew Cornall, Paul Myers, Ray Minshull. Ingeniero: John Dunkerley.

Como puede deducirse de las fechas, se trata de una recopilación de anteriores grabaciones de Dutoit con Montréal. Bajo el título general de *Boléro* se nos ofrece un CD

BUENOS AUGURIOS

Si no me equivoco, este es el debut discográfico de Daniele Gatti en el repertorio orquestal. No ha contado para ello con la Royal Philharmonic —de la que también es titular— sino con la orquesta que le dio la posibilidad de entrar en el circuito de los privilegiados: la más modesta Academia de Santa Cecilia de Roma que aquí se revela en excelente forma. El repertorio escogido tenía a priori el inconveniente de la competencia: Toscanini (RCA), Ormandy (Sony), Sinopoli (DG), Maazel (Sony), Muti (EMI), Dutoit (Decca)... todos con formaciones de primera. La orquesta romana estrenó *Pinos y Fuentes*, así que lleva esta música en los genes. El joven maestro, por su parte, demuestra que tiene cosas que decir y que no se conforma con la brillantez de unas partituras que la derrochan a manos llenas. Ya desde *Circenses* nos encontramos con un sonido orquestal bien bruñido y con un concepto rector que sabe destacar los logros tímbricos —sobre todo en los fragmentos más ligados a la estética impresionista— y que posee un buen sentido —teatral a veces, nunca teatrero— de las dinámicas, como pone de manifiesto la inteligente manera de cerrar, sin exageraciones sonoras, *Los pinos de la Via Appia*. Otros empiezan directamente su carrera en los discos con Beethoven o Bruckner. Gatti ha sido más modesto y recoge este



excelente fruto poniendo sus versiones de estas obras entre lo mejor de la discografía de las mismas. Como siempre en Conifer, la grabación es admirable.

L.S.

RESPIGHI: *Fiestas romanas. Fuentes de Roma. Pinos de Roma.* Orquesta de la Academia Nacional de Santa Cecilia. Director: Daniele Gatti. CONIFER 75605 51292 2. DDD. 66'. Grabación: Roma, X/1996. Productor: Stephen Johns. Ingeniero: Mike Hatch. Distribuidor: BMG.

bueno para cualquier aficionado, pero especialmente adecuado para principiantes: música francesa a uno y otro lado del siglo (con la excepción de Berlioz, algo más lejano) con obras sencillamente magistrales que no es preciso comentar a estas alturas. Las interpretaciones son magníficas, aunque en cada una de ellas podamos encontrar referencias superiores. No se trata de eso, sino de reunir, con buen afán comercial y su poquito de criterio cultural, unas obras breves de innegable categoría en muy digna lectura de este director suizo tan rotundamente francés (y, a veces, español: ahí está su *Sombrero de tres picos* para demostrarlo). La *Pavana* de Fauré (de *Masques et bergamasques*, de 1919) aparece en una versión inhabitual, la originaria con coro; lo que es otro aliciente.

S.M.B.

REGER: *Tres suites para chelo solo, op. 131c. Sonata para viola y piano op. 107.* Keith Harvey, chelo; Ivo Van der Werf, viola; Simon Marlow, piano. ASV DCA 976. DDD. 79'15". Grabación: Newbury, Buckingham, VI y IX/1995. Productor e ingeniero: Michael Ponder. Distribuidor: Auvidis.

La obra de Reger, en especial la de la época final, tiene varios aspectos que pueden resultar engañosos, o al menos insuficientes: tiene, por ejemplo, aspecto de monumento, al tiempo que por su aspecto puede hacernos pensar que es uno de los

antecedentes inmediatos del Neoclasicismo del siglo XX; lo que no obsta para que ese aspecto nos sugiera que discursos tan contundentes y masivos suponen más bien el final que el comienzo de una época. Reger es tan sólido que siempre se echa de menos en él algo de levedad. Lo que no se echa de menos en compositores de talla técnica semejante. A Reger, en fin, le salen a borbotones el pasado y la sabiduría sobre ese pasado. Una buena muestra serían estas tres *Suites op. 131c*, cuyo modelo es Bach, aunque no sólo como inspiración (aunque la haya), sino sobre todo como *continuación*... en otro tiempo, por otros medios. Estamos en 1915, ha estallado la guerra mundial, Bach había sido santificado nacionalmente por Spitta, a Reger le queda apenas un año de vida. Anterior, de 1909, es la *Sonata para clarinete*, que también vale para viola. Un excelente complemento, también de envergadura, para un recital camerístico que desgrana los sabios discursos de un maestro antiguo, al borde al tiempo que al margen de una modernidad que llegó demasiado tarde para él.

S.M.B.

SAINTE COLOMBE: *Obras para violas da gamba.* Hille Pearl; viola da gamba. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI DHM 05472773732. DDD. 68'38". Grabación: III/1996. Productor e ingeniero: J. Hadden. Distribuidor: BMG.

El universo concentrado y prácticamente místico de la música para viola da gamba de Monsieur de Saint Colombe es abordado por la violista Hille Pearl. Ya de entrada, y como dice en las notas de la carpeta, el compacto es un homenaje al dúo formado por Jordi Savall y Wieland Kuijken, que tienen grabada en el sello Astrée la indiscutible referencia de las obras. Pearl encara las obras desde un planteamiento cercano al de los dos grandes maestros, con un tañido muy cálido y cercano, gran solvencia técnica y conocimiento estilístico. Muchas de las piezas se interpretan acompañadas de un bajo (construido por los músicos del conjunto de bajo continuo que acompañan a la violista) inexistente en las partituras originales y creado para el efecto de manera musicológica pero un tanto arbitraria. La solvencia de todos los instrumentistas y su nivel es ciertamente indiscutible, sin embargo las aportaciones para el conocimiento de la música de Saint Colombe discurren más bien hacia el recreo de un sentimiento poético personal de los propios intérpretes, desde luego bello y admirable, pero que compromete la autenticidad y el acercamiento desnudo al mundo del autor. Logros afortunados se hallan con la participación de la tiorba (Lee

Santana), el órgano (*Les Mafesteux*) y la viola da gamba de Lorenz Duftschmidt. Más gratuita es la función, poco adecuada estéticamente, del arpa, a cargo de Andrew Lawrence King. La belleza del resultado es en cualquier caso innegable.

P.Q.L.O.

SAINT-SAËNS: *Conciertos para chelo n.º 1 op. 33 y 2 op. 119. Suite op. 16. Allegro appassionato en si menor op. 43. El cisne, de El carnaval de los animales.* **María Kiegel, chelo. Bournemouth Sinfonietta. Director: Jean-François Monnard. NAXOS 8.553939. DDD. 62'19". Grabación: 1/1996. Productor: Günter Appenheimer. Distribuidor: Ferysa.**

Músico algo desdenado durante años por lo fácil de su inspiración, Saint-Saëns vuelve a cobrar aprecio y sus obras se reclaman de nuevo. Poco a poco, la amplia obra del autor de *Sansón y Dalila* va apareciendo en discos o es reeditada. Hemos comentado últimamente registros de sus *Conciertos*, tanto pianísticos como violinísticos, de sus *Sinfonías*, de su música de cámara. Llegan ahora cinco obras para chelo

y orquesta, dos de ellas declaradamente concertantes, y las otras más o menos con ese carácter. Lejanos entre sí, los dos *Conciertos* son de formato medio, en tres y dos movimientos respectivamente, con esa inspiración compleja de fondo y sencilla de primera recepción que tanto caracteriza a este músico; una de cuyas obras fue el primer modelo para Proust y su *Sonata* de Vinteuil (Proust enriquecería su gusto musical hasta Franck —más joven que Saint-Saëns, pero estéticamente más ambicioso—, más allá, hasta Debussy). La juvenil *Suite op. 16* para chelo y piano aparece aquí en su versión para chelo y orquesta. El *Allegro appassionato* es una página del corte virtuosista de *Introducción y Rondó capriccioso*, aunque menos desmelenada. *El cisne*, en fin, es esa página que figura entre los favoritos de cualquier principiante y que permanece en el corazón de todos los aficionados, después tal vez de una pequeña cura de desdén injustificado. María Kiegel se muestra como una chelista sensible, de poderoso virtuosismo y gran musicalidad, con un sentido de la frase imprescindible en obras de melodías tan diáfanas. Monnard la acompaña con rigor y elegancia al frente de una orquesta secundaria que se comporta mejor que bien.

S.M.B.

GRABACIÓN ÚNICA

La firma EMI está celebrando de variadas formas su primer centenario. Todas bien pensadas y planificadas. Me atrevo a afirmar, sin embargo, que en lo que a nuestra música y a nuestros músicos atañe, ninguna iniciativa concreta ha reunido hasta el presente más que ésta los elementos y las circunstancias precisos para que pueda ser calificada sin hipérbolo de «única grabación mundial». En primer lugar —como subrayó Cecilia Rodrigo en la presentación de este CD que, presidida por Eduardo Bautista, tuvo lugar en la SGAE el 17 de junio—, está aquí recogido todo lo que el maestro saguntino ha grabado, sentado él mismo al piano. Y como la propia Cecilia añadió, aunque venturosamente vivo, su padre no está en condiciones de repetir la suerte. Única grabación mundial, por lo tanto. Pero es que, en otro orden de cosas, también puede considerarse esta *remasterización* como de interés y valor únicos. Lo señaló en la citada presentación tan irrefutable autoridad en la materia como Antonio Iglesias. Joaquín Rodrigo no sólo es un compositor de altísimos vuelos, sino también un instrumentista de piano de primera fila. Con lo que las traducciones aquí impresas de algunas de sus obras se toman asimismo referencia única, irrepetible e insoslayable —y tanto en lo intencional como en lo estrictamente sonoro— para cualquier acercamiento a ellas.

No constituye mayoría este grupo de ejemplos pianísticos rodrigueros, dentro de su amplia, importante y personalísima producción para el instrumento; pero sí es muestra bastante completa, tanto por el valor intrínseco de los títulos incluidos en ella, como por la diversidad de sus res-



pectivas fechas. Son esos títulos, en efecto, doce, mientras que pasan de cincuenta los que Rodrigo ha dedicado al piano solo. En cuanto a los años en que Rodrigo los firmó, van desde el 1926 en que terminó la *Pastoral* y el *Préludio al gallo mariano*, hasta el 1951 en que concluyó las *Sonatas de Castilla*. Plazo limitado, si se quiere, comparado con la extensión de una vida tan felizmente duradera, pero más que suficiente para añadir la de muy significativa a las especiales cualidades destacadas antes en este CD.

L.H.

RODRIGO: *Doce páginas pianísticas.* **Joaquín Rodrigo, piano (con Victoria Kamhi en la Gran marcha de los subsecretarios, para cuatro manos).** EMI CDC 5 56438 2. Mono/ADD. 40'50". Grabación: Madrid, 1960. Reedición: 1997.

SATIE: *Sports et divertissements. Enfantillages pittoresques. Deux oeuvres de jeunesse. Valse-Ballet, Fantaisie-Valse, Le piège de Méduse. Petite musique de clown triste. Première pensée Rose + Croix. Le fils des étoiles (prélude premier acte, La vocation; prélude du deuxième acte, L'initiation). Carnet d'esquisses et de croquis. Esquisses et Sketch montmartrois. Caresse. Peccadilles importunes. La Diva de L'Empire. Les pantins dansent. Danse de travers. Petite Ouverture à danser. Rêverie du pauvre.* **Pascal Rogé, piano. DECCA 455 370-2. DDD. 61'22". Grabación: Bristol, IX-X/1996. Productor: Christopher Pope. Ingeniero: Philip Sincy.**

Si no nos equivocamos, se trata del tercer CD de Rogé con música pianística de Satie. Podría decirse que Rogé toca cada vez mejor este repertorio al que ha dedicado un trabajo continuo de auténtico artista, en un descifrar y recrear de altura. Poulenc, sobre todo, pero también Ravel, Saint-Saëns, Debussy o Fauré indican por dónde van las preferencias de Rogé. En este caso tenemos las veintuna piezas de la bella serie de miniaturas *Sports et divertissements*, cuya interpretación muy matizada, rica en contrastes y sugerencias, da la pauta de todo el CD. El humor está presente en todas partes, desde esa serie hasta la adaptación para piano solo (debiada a Hans Ouredine) de la canción *La Diva de L'Empire*, pero también la sugestión poética, la ensañación, la pequeña trascendencia que se disfruta a sí misma de desenfado; esto es, el ideal estético de Satie, una vez más muy bien comprendido y traducido en sonidos por Pascal Rogé.

S.M.B.

SCHOENBERG: *Orquestaciones. Cuarteto con piano op. 25 de Brahms. Preludio y Fuga BWV 552, Corales BWV 654 y 631 de Bach. Orquesta Sinfónica de Houston. Director: Christoph Eschenbach. RCA 09026 68658 2. DDD. 69'36". Grabaciones: Houston, IV y IX/1995. Productor: Philip Traugott. Ingenieros: Lawrence Rock y Blanton Alspaugh. Distribuidor: BMG.*

«Una sensibilidad moderna demanda la clarificación de las progresiones del motivo, tanto en la dimensión horizontal como en la vertical. Pienso por ello que en estas circunstancias la transcripción no es un derecho, sino un deber». Esto decía Schönberg en 1930 para justificar sus orquestaciones de algunas obras orgánicas de Bach. Las tres que se ofrecen en este registro en una buena interpretación, equilibrada, clara y ordenada antes que especialmente matizada, a cargo de la sólida y brillante Sinfónica de Houston y la solvente batuta de Eschenbach. Son partituras poco o nada grabadas en esta versión schönbergiana; de ahí el notable interés del disco, que nos permite reconocer la maestría técnica y el gusto exquisito de estos trabajos del compositor vienés. Es impresionante desde luego la labor realizada en el majestuoso *Preludio* y en cada una de las tres exposiciones de la *Fuga* de la *BWV 552*, con sus distintos grados de coloración bien observados por orquesta y director.

La reina del compacto es en todo caso la transcripción del *Cuarteto op. 25* de Brahms, que ha sido más grabada. Hace poco hablábamos en estas páginas de la excelente por todos los conceptos versión de von Dohnányi y la Filarmónica de Viena, primera alternativa sin duda. La recreación de Eschenbach no desmerece demasiado, aunque no llegue a tocar aquel techo. Las diferencias fundamentales vienen dadas por la menor concentración lírica que despliega este último. Su visión es más espectacular en ciertos aspectos, más decidida, algo más violenta y más cruda de colores y de líneas; aunque no menos elocuente a su manera. Pero no puede competir con el colorido, más próximo a lo que Schönberg quería captar de la obra original, ni con la variedad de acentos y de matices, tan relacionada con la calidad especial de los timbres de la Filarmónica de Viena. Esa poesía tan inaprensible a veces que emana de estos pentagramas y que el arreglista trató de captar con su fabulosa orquestación se le hurta en buena medida al titular de la formación americana. Sigue, no obstante fielmente los elementos lineales —en definitiva lo que a Schönberg parecía interesarle más— y no pierde impulso y energía en la exposición del contagioso Rondo alla zingaresca. Grabación espléndida.

A.R.

SCHUBERT: *Conjuntos para voces masculinas (Vol. II). Die Singphoniker. CPO 999 398-2. DDD. 51'11". Grabación: Munich, III y IV/1996. Productor: Bernhard Albrecht. Ingeniero: Gerhard von Knobelsdorff. Distribuidor: Diverdi.*

ALESSANDRO EL GRANDE

Las cantatas de Alessandro Scarlatti constituyen uno de los ejemplos más refinados del género. Es con rotundidad el mayor de los Scarlatti quien condujo a su mayor perfección y acabado a este género de cantatas, (el desarrollo de esta madurez comenzó con Stradella y Steffani) y quien influyó extraordinariamente en Haendel. La composición de estas obras pasó a ser uno de los ejercicios por excelencia más elevados para cualquier compositor de la Era Barroca en la Italia de finales del XVII y principios del XVIII. El carácter generalmente aristocrático de las obras (el célebre gusto Arcádico, del que tan activamente participó Alessandro siendo un destacado miembro de la Academia) tampoco está regañado, ni mucho menos, con el entronque popular y callejero, que aparece igualmente en muchos textos (deliciosos) de la época napolitana del compositor, que contrastan con las romanas. La riqueza de las páginas es deslumbrante, tanto en su facilidad e inventiva melódica, con abiertas conexiones líricas, como en la complicación contrapuntística y el gran protagonismo del bajo continuo. La sustancia musical es siempre muy cuidada, desde la atención a los recitativos hasta las partes instrumentales a cargo generalmente de dos violines y una flauta, con claras referencias al mundo de las sonatas y tríos. Modélico en la elección de las obras es el compacto de Il Seminario Musicale, dirigido por el contratenor Gérard Lesne, en el que se alternan indistintamente Cantatas a una voz o a dos (con bellísimos dúos). El trabajo de Lesne es realmente refinado en el cuidado de la emisión de la voz y redondez tímbrica, así como en la intención y en el enfoque puramente dramático y poético. La adecuación al estilo y a la retórica del repertorio es asimismo excelente, con una menos brillante pero efectiva soprano Sandrine Piau y un conjunto instrumental de gran solvencia y presencia, presidido en el primer violín por un Fabio Biondi más comedido que en otras ocasiones en sus (habituales) romantizantes licencias. El conjunto de las seis cantatas resulta un cúmulo de preciosidades luminosamente expuestas e interpretadas.

También de altura es el llamado Volumen I de Cantatas del mismo autor protagonizado por la Arcadian Academy (mejorable nombre para encerrar las



partituras) dirigida por el ubicuo Nicholas McGegan, esta vez grabado en el sello Conifer. La soprano Christine Brandes realiza unas valiosas lecturas, seguir en la entonación, con bello timbre y aguda musicalidad y sentido estético (arias de *Arianna*). El planteamiento de McGegan es adecuado y de gran delicadeza de líneas, resaltando la cuidada sonoridad del conjunto. La realización del bajo continuo parece un tanto modesta, así como se echa un punto más de brío en la pulsión general, que decantándose por la poética, logra en cualquier caso otra valiosa interpretación de las obras. El registro de Lesne, junto a los dirigidos por Alessandrini (Opus 111, Tactus) y Antonio Florio (Symphonia) bien pueden ser considerados referencias.

P.Q.L.O.

A. SCARLATTI: *Cantatas Questo silenzio ombroso, Filli che esprime, Marc Antonio e Cleopatra, E pur vuole il cielo e amore, Ero e Leandro y Clori e Mirtillo. G. Lesne, contratenor; S. Piau, soprano. Il Seminario Musicale. Director: G. Lesne. VIRGIN Veritas 7234354512629. DDD. 65'22". Grabación: XII/1995. Ingeniero: Michel Pierre.*

A. SCARLATTI: *Cantatas Vol. I: Già lusingato appieno dai Zeffiri, Arianna, Poi che riseppe Orfeo y Bella madre dei Fiori. Arcadian Academy. C. Brandies: soprano. Director: N. McGegan. CONIFER C 75605512932. DDD. 72'19". Grabación: I/1996. Productor: D. Bowles. Ingeniero: P. Stubblebine. Distribuidor: BMG.*

Segunda entrega de la integral de los conjuntos para voces masculinas escritos por Franz Schubert a cargo del grupo múnique Die Singphoniker (que abarcará un total de cinco volúmenes, con un centenar de obras). En ella vuelven a ponerse de manifiesto las excelentes cualidades ya observadas en el primer volumen de la serie, como la enorme precisión en el empuje entre las distintas voces, el exquisito cuidado puesto tanto en el aspecto musical como en la expresión de los textos y un atractivo tono «de época» en la imposición (con un tenor de voz clarísima). En

este caso, los Singphoniker se enfrentan a una colección de pequeñas obras maestras a cappella sobre textos de Goethe (entre ellas, el *Canto de los espíritus sobre las aguas*, más estremecedor aún en su versión sin acompañamiento) y de Schiller, logrando esa doble función de resaltar tanto la belleza intrínseca de las obras como su interés literario, gracias al esmero puesto en la dicción. El disco se cierra con el *Salve Regina D. 811*, una de las escasas obras sacras de Schubert para voces masculinas y su sexta versión del texto mariano, de la que por encima de las

dudas sobre la autenticidad de su carácter religioso se aprecia ante todo su sincera emotividad y su propio encanto melódico. Un acercamiento verdaderamente modélico, que va convirtiendo esta integral en la primera referencia para estas páginas, superior incluso a la de Philips que comentábamos recientemente. La toma sonora se ha preocupado por restablecer la atmósfera intimista en que fueron creadas estas páginas.

R.B.I.

SCHUMANN: *Humoreske Op. 20. Fantasia Op. 17. Alicia de Larrocha, piano. RCA 09026 68657-2. DDD. 58'59". Grabaciones: Nueva York, III/1993 y XI/1994. Productor: David Frost. Ingenieros: Tom Lazarus y Rob Rapley. Distribuidor: BMG.*

Refinada, elegante, con cuidadísimo juego de pedal, exquisito matiz y espléndido legato, Larrocha consigue mantener siempre una exquisita nitidez en el complejo entramado de la música de Schumann. Estamos ante interpretaciones construidas con gran inteligencia, en las que las objeciones, que las hay, no deben impedirnos apreciar un resultado globalmente plausible. Larrocha recrea con suficiente acierto el contrastado clima de estados de ánimo presente en la *Humoreske*, aunque se aprecia más y mejor la delicada poesía —sección intermedia del segundo número— y la expresividad de su canto —comienzo del tercero— que la energía y el ímpetu, que parecen un tanto contenidos en comparación con Richter (*Melodia*, vol. 4 de su edición), como en el principio del segundo número o el *Sehr lebhaft* del quinto, en el que la catalana modera sensiblemente el *tempo*, resultando un contraste menos acusado que el del ucraniano. Lo anterior es igualmente válido para la *Fantasia*, obra temible en la que a Larrocha parece faltarle cierta agilidad y pasión. Ésta debe manifestarse a las claras en el segundo tiempo, especialmente en su terrífico final, que en manos de Pollini (DG) resulta arrollador y aquí aparece cauteloso. El italiano, como antes Richter (que en su grabación de esta obra para EMI se le asemeja más), resulta más contrastado en *tempo* y matiz que Larrocha. La toma de sonido es espléndida, con gran nitidez y presencia, captando fielmente el hermoso sonido de la artista catalana. Un buen Schumann pues, como es de esperar, aunque en honor a la verdad, las opciones mencionadas con anterioridad siguen siendo preferibles.

R.O.B.

SCRIABIN: *24 Preludios Op. 11. Sonata n.º 4 y 10. Preludios Op. 51, n.º 2, Op. 49, n.º 2. Réverie Op. 49, n.º 3. 3 Piezas Op. 45. Poème languide Op. 52, n.º 3. Danse languide Op. 51, n.º 4. 2 Piezas Op. 57. Mikhail Pletnev, piano. VIRGIN 5 45247 2. DDD. 68'18". Grabación: Bristol, I/1996. Productor: Tony Harrison. Ingeniero: Mike Clements.*

El presente disco cubre un amplio período de la actividad creativa de Scriabin, desde el romanticismo tardío de los *Preludios Op. 11* de 1888-1896 hasta la ambigua y libérrima abstracción de la *Sonata n.º 10* de 1913, apenas dos años antes de su muerte. Es en este sentido un recorrido bien diseñado por Pletnev, e ilustrativo de la trayectoria expresiva del compositor, dado que además ofrece distintos ejemplos de su maestría en la composición de miniaturas. Pletnev se aproxima a la compleja música de Scriabin con tino, aunque sin especial sutileza o magnetismo. Resalta con acierto la cualidad post-chopiniana de la *Op. 11*, sin descuidar el ambiguo carácter que constituye el sello muy personal del compositor ruso, que en ocasiones parece mirar al impresionismo. Su acercamiento posee a la vez poesía y pasión, aunque resultan más convincentes los momentos en los que brilla aquélla, pues cuando domina ésta —los n.ºs 14, 18 y 24, por ejemplo— puede acusarse cierto exceso de pedal, acentuado por una grabación no particularmente lúcida, en la que los graves son protagonistas en exceso. En su famoso recital monográfico (Arkadia), Richter se muestra pianísticamente superior, más contrastado y rico en colores. La *Sonata n.º 4*, aunque con ramalazos de ese romanticismo tardío, se decanta más por una expresividad de tintes casi impresionistas, y Pletnev acierta con un Andante sabiamente matizado y planificado, adecuadamente etéreo. Al Prestissimo volando, suficientemente vivo y poderoso, parece faltarle ocasionalmente un poco de la espontaneidad que la música reclama. La *Sonata n.º 10* es decididamente abstracta; basta leer lo que escribe el propio autor sobre la misma: «Los insectos nacen del sol que les nutre. Son los besos del sol, como mi décima Sonata». Pletnev entiende la obra con la libertad apropiada, con rica paleta de color sonoro y sutileza en el matiz. Su interpretación posee ese anhelo casi místico del último Scriabin, aunque de nuevo puede reprochársele cierta falta de claridad. Convincentes también las miniaturas que completan el disco, un ejemplo que, sin deslumbrar, arroja un balance globalmente positivo.

R.O.B.

SHOSTAKOVICH: *Trio n.º 2, Op. 67. MESSIAEN: Cuarteto para el fin de los tiempos. Olli Mustonen, piano; Joshua Bell, violín; Steven Isserlis, violonchelo; Michael Collins, clarinete (Cuarteto). DECCA 452 899-2. DDD. 68'37". Grabaciones: Londres, 1994 y 1996. Productores: Andrew Cornell y Christopher Pope. Ingenieros: Andrew Groves y Duncan Mitchell.*

Las dos obras que presenta este disco están unidas por el hecho de haber sido escritas durante la Segunda Guerra Mundial. El *Trio n.º 2* de Shostakovich en Ivanovo en 1944. El *Cuarteto para el fin de los tiempos* de Messiaen en el campo de prisioneros de Görlitz en 1940. Y, desde luego, por el hecho de tratarse de dos obras maestras en los catálogos respectivos de sus autores. La

del ruso una suma de momentos de expresividad al mismo tiempo introspectiva y directa ejemplificada por el hondísimo Largo y el Allegretto final, con sus tres temas tomados de la tradición judía. La de Messiaen, reflexión hermosísima con punto de apoyo en el Apocalipsis sobre la esperanza en «la paz iluminada del amor divino». Ni una ni otra son piezas fáciles, pues sobre su dificultad de ejecución necesitan a la vez energía y profundidad, densidad y luz. Los jóvenes intérpretes de este disco cumplen con excelente nota su trabajo, cerrando el *Trio* con toda la macabra intensidad que pide y aplicando a la obra de Messiaen ese tono entre inefable y esperanzado —nace del dolor y crece hacia la luz— que convoca a la vez a las criaturas y a su creador cuya vuelta se anuncia. De ellos destaca el clarinetista Michael Collins en Messiaen, espléndido en su soliloquio de *El abismo de los pájaros*.

L.S.

SHOSTAKOVICH: *Sonata para violonchelo y piano n.º 2, Op. 40. STRAVINSKI: Suite italiana para violonchelo y piano. PROKOFIEV: Sonata para violonchelo y piano en do mayor, Op. 119. Truls Mørk, violonchelo; Lars Vogt, piano. VIRGIN 5 45274 2. DDD. 70'14". Grabación: Eidsvoll, V/1996. Productor: David R. Murray. Ingeniero: Arne Akseberg.*

Muy interesante el programa que nos proponen dos de los más prometedores músicos de la generación de quienes andan por la treintena. La sonata de Shostakovich está tratada en todo su hábito romántico, como la pieza lírica y expansiva que es, sin intentar ir más allá, sin echarle un poco de ironía a tan bello mármol, siquiera la que permite el Allegro que la cierra. La de Prokofiev, escrita en 1949, y que pide igual esfuerzo al piano que al violonchelo, es obra crepuscular, fruto de la tristeza de quien se sabe sumido en la impotencia, cerrada su salida por un régimen opresivo, pero permitiéndose el respiro de un guiño pimpante aquí y otro allá que en realidad no hacen sino volver a sumirlo en la melancolía. La *Suite italiana* de Stravinski —arreglada para violonchelo por Piatigorski— procede, como es sabido, de *Pulcinella*. Truls Mørk y Lars Vogt decepcionan un poco en este disco, sobre todo porque —más, a mi parecer, el chelista— han demostrado que son dos músicos muy buenos. Aquí andan con demasiado cuidado, y si en Shostakovich, a pesar de cierto temor ya señalada, saben expandirse con arreglo a lo que la obra pide, en Stravinski se cohíben ante la posibilidad real de reírse un poco de las sombras convocadas por el autor. Parece mentira, tan jóvenes y ya tan modosos. En Prokofiev se muestran demasiado pegados a la letra de la página, lo que no deja de ser una lástima, pues talento para ir más allá, tienen. Quedémonos, pues, con Rostropovich y Richter (*Melodia*) en un disco que no contiene la obra de Stravinski.

L.S.

SHOSTAKOVICH: *Sinfonía nº 7 en do mayor, Op. 60 «Leningrado»*. Orquesta Filarmónica de San Petersburgo. Director: Vladimir Ashkenazi. DECCA 448 814-2. DDD. 70'37". Grabación: San Petersburgo, V/1995. Productor: Andrew Cornall. Ingeniero: John Dunkerley.

Prosigue Vladimir Ashkenazi su grabación completa del ciclo sinfónico de Dimitri Shostakovich, esta vez al mando de la Orquesta Filarmónica de San Petersburgo. Las anteriores entregas –con la Royal Philharmonic– no resultaron nada entusiasmantes, excepción hecha de una estupenda *Segunda* que está entre lo mejorcito de la discografía de tan menospreciada partitura. Esta *Séptima* confirma lamentablemente la sólo mediana entidad del empeño de un Ashkenazi que, una vez más, aparece –él, tan vehementemente otras veces– como aquejado de una flojera que en obra así no conduce a ninguna parte. Las cosas empiezan de forma un tanto trivial, sin conflicto, con el tema «de la invasión» expuesto y repetido no ya sin tensión sino de forma demasiado ligera. Las cosas se enderezan algo en el Adagio –de la mano, es verdad, de un compositor que dice en él cosas muy bellas– y terminan con un Allegro non troppo que acaba siendo más exultante que verdaderamente poderoso. No creo que haya dudas en la confrontación de esta nueva *Leningrado* con lo mejor de la discografía, de Neumann (Supraphon) a Bernstein (Sony), de Ancerl (Chant du Monde) a Kondrashin (Melodia), de Stokowski (Pearl) a Celibidache (Theorem). El disco se completa con 54' de palabra a cargo de Shostakovich en los días del asedio de Leningrado.

L.S.

SHOSTAKOVICH: *Sinfonía nº 11 en sol menor, Op. 103 «El año 1905». Suite de jazz nº 1. Vals de la Suite de Jazz nº 2. Tabiti Trot (Tè para dos)*. Orquesta de Filadelfia. Director: Mariss Jansons. EMI 5 55601 2. DDD. 79'19". Grabación: Collingswood, III/1996. Productor: John Fraser. Ingeniero: Michael Sheady.

La *Sinfonía nº 11* es un buen epitome del trabajo compositivo de su autor, por cuanto interioriza el drama político del que toma pretexto y revela muy bien las claves de su ideario formal, su conciencia de heredero consciente de un legado sinfónico del que, tras Mahler y Sibelius, se siente continuador. El hilo progresivamente tensado del tiempo inicial, la tragedia del segundo Adagio, la relativa afirmación de un último movimiento sobre el que pesa claramente la presencia de los hechos contemporáneos a la composición de la obra –la invasión de Hungría por las tropas soviéticas–, todo articula una música de una significación absoluta, sin transiciones anímicas, cargada de emoción. Mariss Jansons es un magnífico director de orquesta que ordena adecuadamente el discurso pero al que aquí se le escapa el grado último de su pertinencia por la vía de una expresividad a la que le falta un punto decisivo de tensión, ese que sólo da, quizá, el compromi-

so anímico con los hechos y que probablemente pertenezca sólo a los viejos testigos de sus consecuencias, cuando todavía uno podía engañarse a sí mismo. La Orquesta de Filadelfia, por su parte, es un excelente instrumento, pero rinde mejor en el Shostakovich más ligero de la mano de Riccardo Chailly. Uno y otra nos ofrecen una notable lectura de una partitura que las tiene de mayor calado en las versiones de Stokowski (EMI), Kondrashin (RCA), Mravinski (Chant du Monde y Melodia) o Rozhdestvenski (Melodia-Olympia). Los complementos del disco, en los que la Orquesta de Filadelfia muestra el virtuosismo de algunos de sus atriiles, vienen traídos un poco por los pelos después del dramatismo de la sinfonía. Pero hay que reconocer que la versión de *Tabiti Trot* –que se da en el arreglo para gran orquesta incluido en *La edad de oro*, y que no es, como se dice en las notas al disco, primera grabación mundial, pues esa lo fue la del ballet completo por Rozhdestvenski (Chandos)– es simplemente extraordinaria.

L.S.

SIBELIUS: *Sinfonía nº 2 en re mayor, Op. 42. Concierto para violín y orquesta en re menor, Op. 47. Vladimir Spivakov, violín. Orquesta Filarmónica de San Petersburgo. Director: Yuri Temirkanov. RCA 09026 61701 2. DDD. 75'27". Grabaciones: San Petersburgo, 1995; Coventry, 1992. Productor: Jay David Saks. Ingenieros: Arne Akselberg y Tony Faulkner. Distribuidor: BMG.*

Yuri Temirkanov se plantea la *Segunda* de Sibelius sin el anhelo de análisis meditativo –valga la expresión– que ofrecía Bernstein (DG) en la que es gran referencia discográfica de esta obra. Pero tampoco la naturalidad de su trazo es la de Beecham (EMI) en lo que sería la otra toma de partido imprescindible. El hielo convertido en mármol queda para Barbirolli (Chesky). El gran director ruso toma por el camino más corto y cumple la obligación de traducir esta música espléndida del modo más directo posible, con expresividad bien inmediata y sin mayores detallismos sonoros. Su orquesta rinde en general adecuadamente –cuerda y maderas–, con unos metales en ocasiones demasiado agresivos y siempre muy a la rusa. Momentos de buena factura son el desarrollo del primer tiempo o la fuerza inmediata del Tempo andante ma rubato –en el que se echa de menos, por no acudir necesariamente a las versiones señeras, el excelente desglose temático de Okko Kamu (DG). El Finale se dice bien hasta que llegamos a la coda, ayuna de grandeza y algo destemplada. El disco obtendría, así, un notable honesto y cumplidor. Pero el *Concierto para violín* baja la nota con un Spivakov de sonido desigual, inestable, raudo por momentos, sin amplitud ni vuelo en el Allegro moderato y divagador y hasta se diría que desinteresado en el Adagio di molto. No hasta con los detalles que el buen violinista que es sin duda aparezca en momentos aislados, cuando el solista debe reconcentrarse en su discurso, olvidarse de la orquesta y concentrarse en su

propio juego. Oistrakh-Rozhdestvenski (RCA, Le Chant du Monde), Mutter-Previn (DG), Kavakos-Vänskä (BIS) y unos cuantos más son preferibles de lejísimo.

L.S.

SPONTINI: *Teseo riconosciuto. Diego D'Auria (Teseo), Sonia Visentin (Asteria), Paoletta Marrocu (Medea), Carlo Allemano (Egco). Orquesta Filarmónica marchigiana. Coro lírico marchigiano. Director: Alberto Zedda. BONGIOVANNI GB 2193/4. DDD. Distribuidor: Diverdi.*

Gaspard Spontini fue un compositor de una amplia producción, que le dio éxito en vida, con óperas convencionales de carácter histórico. El tiempo hizo que sus obras cayeran en un injusto olvido y hoy se representan algo *La vestale*, y en esporádicas ocasiones *Agnese di Hohenstaufen*, *Olympie* y *Fernán Cortez*, siendo prácticamente desconocido el resto de su producción. Por ello son interesantes estos registros que nos ayudan a comprender una época y un estilo, que quizá no sea del todo afín a los gustos actuales, pero que tienen suficiente inspiración/méritos para su conocimiento. *Teseo riconosciuto* se basa en un «drama per musica» de Cosimo Giotti, posee una importante capacidad melódica, con una obertura de estilo abierto y espontáneo que hace predecir los sucesos posteriores. Entre las páginas de interés podemos destacar el aria de Connida y el final del acto primero, de características rossinianas.

Para este tipo de obras es importante el trabajo en equipo, y este gran especialista que es Alberto Zedda sabe crear esa sensación; su versión es cuidada en los recitativos, dúctil en las arias y de una densidad intimista en los momentos de mayor acción. Los cantantes, en general correctos, destacando la bella voz de Diego d'Auria, la buena línea de Carlo Allemano, el canto delicado de Sonia Visentin, pudiendo mejorar su prestación Stefano Rinaldi Miliani.

A.V.

STOKOWSKI: *Arreglos de diversas obras de J.S. Bach. Symphony Orchestra. Director: Leopold Stokowski. EMI 5 66385 2. ADD. 71'. Grabaciones: Nueva York, II y VIII/1957; II/1958. Productor: Richard Jones. Ingeniero: Frank Abbey.*

Parece que últimamente se ha puesto de moda el reeditar estas paleolíticas grabaciones –por el resultado, no por la fecha– del excéntrico y peculiar Stokowski, y es ahora EMI la que recoge el testigo y lanza al mercado este CD, con unos resultados artísticamente lamentables: la música de Bach, la grandeza de su sencillez y su intrínseca perfección aparecen aquí caricaturizados en unos arreglos ampulosos, histéricos, vociferantes, un puro artificio que desvirtúa por completo la esencia y la verdad de las obras.

Es difícil entender que se reediten experimentos como este, cuando actualmente podemos disfrutar la música de Bach interpretada por gente como Leonhardt, Har-

noncourt, Jacobs...

Es evidente que en este terreno, cualquier tiempo pasado fue peor.

D.A.V.

TAVENER: *Svyati. Memoria eterna. Canciones de Akhmatova. El tesoro oculto. Canto.* Patricia Rozario, soprano; Daniel Phillips, violín; Krista Bennion Feeney, violín; Todd Phillips, viola; Steven Isleris, violonchelo. Coro de Cámara de Kiev. Director: Mykola Godbyich. Orquesta de cuerdas Virtuosos de Moscú. Director: Vladimir Spivakov. RCA 09026 68761 2. DDD. 70'05". Grabaciones: 1993-1996. Productores: Andrew Kerner y Philip Traugott. Ingenieros: Mike Hatch y Tom Lazarus. Distribuidor: BMG.

Protegido por los Beatles durante la segunda mitad de los años sesenta, el inglés John Tavener (1944) obtuvo un sonoro fracaso en 1976 con su ópera *Tbérèse*. Un año después, por razones para nada ligadas con este hecho sino probablemente con el argumento de esa ópera (la crisis de fe de santa Teresa de Lisieux), se convirtió del catolicismo al cristianismo ortodoxo. Desde entonces comparte con Górecki, Pärt y

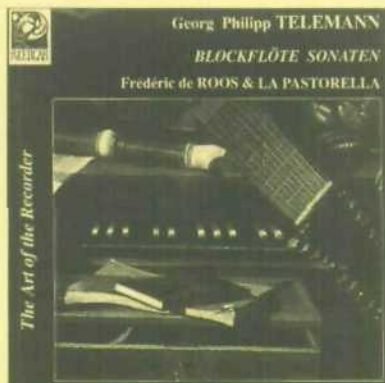
otros la casilla etiquetada *minimalismo santo* por la industria musical. Las cinco obras compuestas en la última década que ahora reciben su estreno discográfico no ayudarán a sacarlo de ahí. Antes creyente que músico, Tavener insiste en los melismas lentos y repetitivos, de raíz bizantina, que crean una atmósfera contemplativa sobre la base de estímulos vivenciales como la muerte del padre de una amiga (*Svyati*) o el anhelo de un a fin de cuentas identificado con la muerte (*Memoria eterna, El tesoro oculto*). Ian MacDonald señaló a propósito de otro disco anterior que la música de Tavener se había de oír con la misma humildad con que había sido compuesta. Otro crítico británico le ha encontrado ahora reminiscencias de Bartók y Shostakovich. No sé, a mí me parece exasperantemente simple. A quien sí recomendaré este disco, porque sé que le encantará, es a mi quiromasajista. Aunque seguro que ya lo conoce y en la próxima visita me recibe con él de fondo en los altavoces.

A.B.M.

TELEMANN: *Musique de Table. Camerata del siglo XVIII.* Director: Konrad Hünteler. 4 CD MGD 311 0472-2/ 73-2/ 74-2/ 75-2. 67'35", 58'48", 61', 71'10".

LA FLAUTA DE TELEMANN

La música dedicada a la flauta de pico compuesta por Telemann es una de las mayores contribuciones de todos los tiempos a la historia de la literatura de este instrumento. Fue Telemann un músico que tocaba virtuosamente muchos instrumentos, pero por encima de todo era un virtuoso de la flauta. Este hecho determinó seguramente la ingente producción de obras en las que está presente la flauta (de pico o travesera). Sin duda fue uno de los mayores propulsores de la flauta como uno de los instrumentos cruciales de la estética y sensibilidad galante, elemento indispensable casi siempre en sus sonatas o tríos. El eminente flautista belga Frédéric de Roos es el protagonista de este cofre de tres compactos editado por el sello Ricercar. Bajo el título *El arte de la flauta* se recogen las tres facetas más importantes del repertorio. En el primer compacto se ha realizado una compilación de ocho sonatas para flauta sola y bajo continuo de diferentes colecciones, a cargo del conjunto La Pastorella, que viene a ser un calco del Ricercar Consort, y que ofrece gran solvencia estilística y refinamiento sonoro en sus lecturas. Las célebres *Fantasías* para la flauta travesera sola, uno de los mayores hitos telemannianos, en versión para la flauta de pico (que también funciona muy bien al leer estas partituras), han sido grabadas en el compacto número dos por un magnífico De Roos, de timbre un poco menos redondo que la versión de Dan Laurin (Bis). El tercer y último compacto de la serie es el único no grabado para esta ocasión pero que se incluye como



regalo: se trata del registro de 1991 dedicado a *Tríos sonatas y Cuartetos* por De Roos y los componentes habituales del Ricercar Consort, cuyas prestaciones son en todo momento muy elevadas, con un acierto pleno en la recuperación del estilo y un luminoso virtuosismo. Es en conclusión toda una valiosísima muestra de la flauta telemanniana servida por uno de los mejores flautistas barrocos de la actualidad en tres compactos al precio de dos que contienen muchas bellezas.

P.Q.L.O.

TELEMANN: *El arte de la flauta.* F. de Roos: flauta. Ricercar Consort. La Pastorella. 3CD RICERCAR 205942-295952-201052. DDD. 73'01", 56'21", 62'12". Grabaciones: 1991 y 1996. Productores: Jérôme Lejeune y Ruthi Simons. Ingenieros: Jérôme Lejeune, Didier de Roos. Distribuidor: Diverdi.

Grabaciones: Dortmund-Aplerbeck, XI/1992-VIII/1993. **Productores:** Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. **Ingeniero:** Dieter Ernst. **Distribuidor:** Antar.

A las conocidas grabaciones del Concerto Amsterdam dirigido por Frans Brüggen en 1964 y del *Concentus musicus Wien*, dirigido por Nikolaus Harnoncourt en 1989, de las famosas tres «producciones» (como el mismo Telemann las llama) de que consta *La Música para banquetes* (Tafelmusik), se une la efectuada por la Camerata del siglo XVIII, comandada por el flautista Hünteler, formación que existe desde 1991 con miembros de la Orquesta del mismo nombre con sede en Amsterdam y todos ellos renombrados músicos especialistas en la música del «siglo de las luces». Ni que decir tiene que el Conjunto utiliza instrumentos originales y es su voluntad la práctica de la música desde el punto de vista historicista, como también es sabido.

Cuando Telemann llegó a Hamburgo (1721), existía ya en la ciudad hanseática un ambiente musical rico y diferenciado y de gran esplendor económico, lo que le valdría para que durante sus últimos cuarenta y seis años colmara, con una labor inagotable, su acción creadora y su aspiración a la fama y a la primacía musical en un democrático «primus inter pares». Allí, precisamente, en 1733, pergeñaría su *Musique de Table*, obra instrumental que supera el ámbito del entretenimiento culto y chispeante, producto de la época. Esta nueva y extensa obra quiere ser una síntesis de los hasta entonces estilos italiano y francés, hacia un nuevo *gout* universal. Su importancia reside, básicamente, en que va más lejos de la finalidad y dependencia social sugeridas en el título, aunque no podemos olvidar y conviene comprender el entorno sociomusical en que tuvo su origen. La partitura consta de tres series de semejante extensión, pero poseedoras de un plan enteramente distinto en cuanto a detalle e instrumentación, siguiendo el orden de cada «producción» el principio barroco de la simetría.

La activa capacidad comercial de su autor le llevaría a dar su composición a la imprenta sin la protección de un mecenas, ni la ayuda de un editor, sino por medio de la suscripción preventiva. Logrará así sufragar los gastos con una lista de 186 personas interesadas por un total de 206 ejemplares. En ella aparecen los nombres de Kirchner, Pisendel, Quantz y Haendel, entre otros.

La versión que nos regala la Camerata del siglo XVIII es la de un discurso llevado con inteligencia y sentimiento, de elegantes coloquios instrumentales, matices sorprendentes y gran colorido, poniéndonos de manifiesto y transmitiéndonos la supratemporalidad de esta música, todo de acuerdo con ese frescor inmarcescible y «moderno» que posee la creación musical de este músico autodidacta llamado Georg Philipp Telemann.

M.G.F.

TORELLI: *Sinfonías a tres y Conciertos a cuatro Op. V. Insieme Instrumentale di Roma.* Director: Giorgio Sasso. **STRADI-**

VARIUS STR 33461. DDD. 57'22". Grabación: X/1996. Productor e ingeniero: Michael Seberich. Distribuidor: Diverdi.

Torelli, compositor veronés, desarrolló casi toda su obra —ocho colecciones de opus fueron publicadas con su nombre, aunque de la op. 7 no nos ha llegado nada— en Bolonia, aunque recorrió diversas capitales europeas donde ocupó un puesto importante como violinista en diferentes capillas musicales; de hecho su mayor fama, en su época, proviene de su consideración como músico. Las obras grabadas en este CD, compuestas en 1692, con el título de sinfonías y conciertos, casi todas ellas en re mayor, son más composiciones de cámara que verdaderos conciertos o sinfonías, si bien es verdad que estos últimos miran claramente hacia la llamada sinfonía u obertura de ópera. Se trata de piezas de armonías sencillas, pero brillantes y eficaces, compuestas para un conjunto de cuerdas, con clara atención a la escritura contrapuntística e interés por el virtuosismo instrumental y el desarrollo del concierto solista. El Insieme Instrumentale di Roma, grupo de jóvenes músicos italianos, con instrumentos originales, nos ofrecen este op. V de indudable belleza e interés. Muestran una gran musicalidad y riqueza sonora. Se trata de la primera grabación que se realiza de este conjunto de sinfonías y conciertos, y dada la infrecuencia de este tipo de obras en los estudios de grabación, conviene tenerla en cuenta no sólo para los más interesados en estas músicas sino en general dado el interés de las mismas y la ingenua belleza que encierran.

F.G.-R.

TURINA: Selección de canciones. Vol. V. Manuel Cid, tenor; Ricardo Requejo, piano. CLAVES CD 50-9602. DDD. 63'06". Grabación: Sevilla, XI/1995. Ingeniero: Manuel Mohino. Distribuidor: Auidis.

Se llega ya con este CD al quinto volumen de la recopilación discográfica digital de la obra de Joaquín Turina que Claves inició con la grabación en Granada, en abril de 1992, de sus *Danzas gitanas, Rapsodia sinfónica, Tema y variaciones, Serenata y Oración del torero*. Le toca ahora el turno, en las muy solventes versiones del tenor Manuel Cid y del pianista Ricardo Requejo —en lo material ejecutor y, lo que es más importante, en la propiedad interpretativa máxima—, a una selección de siete grupos de canciones, de fechas que van desde 1917 a 1935, entresacadas de la relación de veinte que tiene firmados para soprano y/o mezzo, y piano, el compositor sevillano.

Una ordenación cronológica prácticamente exacta presta coherencia secuencial a la muestra, por más que no quede del todo bien explicada en ella la mutilación de dos de las colecciones. Sobre todo la supresión del segundo número, *Cantinelas*, del *Triptico*, opus 45; debida quizás a inapropiados resultados traspositores. En cualquier caso, el excelente trabajo de Cid y Requejo —a los que tanto apoya aquí su

honda comprensión de lo *liederístico*—, la alta calidad técnica grabadora y, naturalmente, la belleza tan personal, y por otro lado tan nuestra, de las canciones de Turina, convierten la escucha de este disco en un auténtico regalo.

L.H.

VIVALDI: Conciertos para violonchelo y cuerdas en re mayor, RV. 403; en re menor, RV. 424; en la menor, RV. 419; para violonchelo, fagot y cuerdas en mi menor, RV. 409; para dos violines, dos violonchelos y cuerdas en re mayor, RV. 564; para dos oboes y cuerdas en re menor, RV. 535; para dos oboes, dos violines, fagot y cuerdas en do mayor, RV. 557; para cuerdas en sol mayor, *alla rustica*, RV. 151; en re menor, RV. 127; en sol menor, RV. 152 y 157. Jeanne Lamon, violín; Stephen Marvin, violín; David Greenberg, violín; Anner Bylsma, violonchelo; John Aberberger, oboe; Washington McClair, oboe; Michael McCraw, fagot. Tafelmusik. Directora: Jeanne Lamon. SONY SK 62719. DDD. 76'39". Grabación: V/1996. Productor: Wolf Erichson. Ingeniero: Markus Heiland.

Cinco años después, Sony ha vuelto a reunir al violonchelista Anner Bylsma y al grupo canadiense Tafelmusik en un programa Vivaldi que alterna diferentes combinaciones instrumentales de cuerdas. Como entonces, el resultado ha sido bellísimo sin que pueda hablarse de la gran estrella más que como *primus inter pares*. Bylsma entusiasma por su tono oscuro y al mismo tiempo cálido, es decir, perfectamente proyectado, así como por la limpieza de sus ataques y la expresividad de un fraseo que, como sucede en el Allegro inicial del RV. 419, sabe enriquecer con ligeras variaciones de color tímbrico en las notas más largas tan característicamente intercaladas por el *Prete rosso* en los pasajes de agilidad. En los tiempos lentos, por ejemplo en el Andante subsiguiente del mismo concierto o en el RV. 409 (aquí reforzado el efecto por el diálogo con el fagot y los comentarios de las cuerdas en su punto justo de acidez), una sonoridad serena y espectral llega de muy lejos a penetrar en lo más íntimo de la sensibilidad del oyente. Los dos Allegros del RV. 564 transcurren entre el burbujeo brillante de los violines en la superficie y el sordo de los violonchelos en el fondo. El Largo del RV. 557, transcrito para Tafelmusik para dos violines y bajo continuo a partir del original para dos flautas de pico y fagot, es otro de los momentos de máxima temperatura del disco. Recomendado.

A.B.M.

VIVALDI: Op. 1-6. Diversos solistas. I Musici. 10 CD PHILIPS 456 185-2. ADD. 583'13". Grabaciones: 1962, 1963, 1977.

VIVALDI: Op. 1-12. Diversos solistas. I Musici. 9 CD PHILIPS 456 186-2. 556'11". Grabaciones: 1959, 1961, 1962, 1964, 1968, 1974, 1975.

Esta Edición Vivaldi sirvió a Philips para conmemorar primero los trescientos años del nacimiento y luego los doscientos cincuenta del fallecimiento de Antonio Vivaldi (1678-1741). En el interin se eliminaron las seis sonatas del *Op. 13 (Il pastor Fido)*, ahora se dice que definitivamente atribuido a Nicolas Chêdeville Le Cadet) y las del *Op. 14* (escritas entre 1710 y 1720), de manera que no quedaran más que los doce opus publicados por Vivaldi.

Los intérpretes son básicamente I Musici y el puñado de solistas de violín más o menos vinculados a este legendario grupo a lo largo de dieciocho años (de 1959 a 1977), desde Félix Ayo a Pina Carmirelli pasando por Salvatore Accardo o Roberto Micheluzzi, más otros instrumentistas tan importantes como el oboísta Heinz Holliger, el flautista Severino Gazzelloni, el violonchelista Enzo Altobelli o Bruno Canino al clave.

Transcurridos casi veinte años desde su primera publicación, es curioso constatar el cambio de sentido que ha experimentado la recopilación: de homenaje a Vivaldi a homenaje a I Musici, su entorno y la imprescindible contribución que prestaron al mantenimiento de la llama barroca en la discografía, aunque no fuera más que en estado de brasa, a la espera de la revolución historicista.

La grabación de *Las cuatro estaciones* que aquí se incluye, la de 1959, reviste caracteres de mito. Hoy resulta de una blandenguería insufrible y, sobre todo a los melómanos más jóvenes, se antojará increíble que durante mucho tiempo ostentó el récord de ventas de discos de música clásica. Sin embargo, es precisamente en los conciertos donde encontraremos lo más sabroso y actualmente aprovechable de la antología. Especialmente en los solistas, donde la musicalidad de Félix Ayo (*Op. 4, 8 y 9*) alcanza su brillo a la larga más deslumbrante que el virtuosismo meramente tomado como fin en sí mismo de Accardo (*Op. 7, 11 y 12*). Es de lamentar que a la refinada sensibilidad de Pina Carmirelli no se reservara más que los seis conciertos del *Op. 6*, máxime habiendo de soportar la vulgaridad de Micheluzzi en los del *Op. 3*. Por la riqueza de maticés, de lo solemne a lo íntimo, que extrae a un sonido de flauta que en principio ahora suena extraña a este repertorio, Gazzelloni sorprende gratamente en los seis conciertos del *Op. 10*.

Del grueso del apartado camerístico se hace cargo Accardo (*Op. 1, 2 y 5*), cuya mayor virtud radica probablemente en el amplio espacio que deja en el espectro sonoro al derroche de imaginación de Canino, que sí parece entender anticipatoriamente el *plus* de vitalidad que Vivaldi insufla aquí al modelo del *Op. 5* corelliano adoptado.

Desde luego, estos dos álbumes no deberán faltar en la discoteca de ningún coleccionista de discos que se precie mínimamente. Tampoco deben desconocerla quienes se declaren amantes de la música barroca en general y de Vivaldi en particular. En los demás casos se recomienda coherencia con las preferencias más o menos conservadoras o autenticistas de cada cual.

A.B.M.

WEBER: *Pieza de concierto, Op. 79. Conciertos n.ºs. 1 en do mayor, Op. 11, y 2 en mi bemol mayor, Op. 32. Polonesa brillante, Op. 72.* **Gerhard Oppitz, piano.** Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión

Bávara. Director: Sir Colin Davis. RCA 09026 68219 2. DDD. 68'19". Grabaciones: Munich, I/1995. Productor: Wolfgang Graul. Ingeniero: Wolfgang Karreth. Distribuidor: BMG.

APÓSTOLES Y ACÓLITOS

Cuando se distribuyó en España (1994) un disco Orfeo, con la Sinfónica de Bamberg y K.A. Rickenbacher a su frente, dedicado al Wagner «complementario», eché a faltar en el programa dos de las obras más interesantes de la época dresdense del autor del coetáneo *Tannhäuser*, muy poco registradas: la *Sinfonía fúnebre sobre motivos de Euryanthe*, escrita por Wagner para acompañar las cenizas de C.M. von Weber, el día 14 de diciembre de 1844, desde la estación de Dresde hasta el cementerio de Friedrichstadt, y la cantata-oratorio *El ágape de los apóstoles*, del año anterior, para coro masculino y gran orquesta, único trabajo del flamante «kapellmeister» de la Ópera de la Corte para el Orfeón local. El reciente registro de EMI llena satisfactoriamente esta laguna relativa y ofrece un conjunto atractivo, con la salvedad que se dirá.

Siempre se ha hablado en la *Obertura Fausto* del aire schumanniano; en las obras corales —*El día llega, Elevad el canto (Junto a la tumba de Weber)*, el *ágape*— se ha destacado la relación básica con *Tannhäuser*, en curso de composición; y en la gran cantata ha sido vista, además, con no poco asombro, no sólo la utilización del «amén de Dresde», sino la estructura espacial, con las voces en las alturas, de las dos escenas del Grial en *Parsifal*. Pues bien, Plasson no rehúye estas filiaciones y atisbos, aprovechando para ello la «tradición» del color orquestal sajón de la Philharmonie de Dresde y la calidad de las distintas agrupaciones corales actuantes, pero consigue hacer aflorar el auténtico modelo común, es decir, Hector Berlioz. Wagner había descubierto y admirado la calidad instrumental de Berlioz durante su primera y miserable estancia en París, donde pudo escuchar la *Fantástica, Harold en Italia, Romeo y Julieta* —yo tenía sólo oídos para cosas sobre las que hasta ahora no tenía idea alguna— y la, aun aparatosa y un punto hueca, enormemente brillante y «revolucionaria» *Sinfonía fúnebre y triunfal*, que le pareció «contenía el espíritu de Francia». Así, Plasson ilumina la sombría obertura con relámpagos de la maquinaria berlioziana, sitúa a la modesta *Sinfonía weberiana* a la vera de la gran pieza fúnebre del modelo y subraya los efectos masivos del *Agape*, para el que ha empleado coros reforzados, si bien muy lejos de las cifras del estreno, 1.200 voces de aficionados sajones. Es interesante advertir que al propio Wagner no le gustó tal exhibición y que desde entonces adoptó una escritura coral mucho más sutil y elaborada; en este sentido, el «precedente» no puede ser más ilustrativo escuchado como prólogo a la primera escena del Grial.



Dicho lo que antecede, hay que lamentar, en contrapartida, la desconfianza editorial en su propio producto, que ha forzado la inserción del *Idilio de Sigfrido* como «gancho» o «alivio». La música de esta obra maestra nada tiene que ver con la que forma el núcleo del programa. Berlioz se ha esfumado y Plasson realiza una discreta «lectura» —con problemas de fraseo y de expresión que al final quedan aceptablemente resueltos— que nada añade a los numerosos registros existentes. Si se disponía de los mimbres adecuados en el lugar idóneo, ¿por qué no incluir la obertura y alguna de las escenas corales de *Ifigenia en Aulida*, en la revisión de Wagner (1847)? ¿Quizá por la acusación segura de «históricamente incorrectos»? ¿No hubiera merecido la pena recoger esta opinión de Wagner sobre Gluck, incluso para rebatirla? —De hecho, Gluck no ha producido su música desde el instinto de la lengua (...). Toda la lengua pudo ser (...). Indiferente, porque para él se trataba sólo precisamente del discurso (...) no importa en qué lengua, pues en él encontraba sólo una justificación para la melodía.

En fin, gracias a EMI y a Plasson tenemos aquí a los *Apóstoles*, pero continúa notándose la ausencia de algunos acólitos.

A.F.M.

WAGNER: *Obras corales y orquestales. Una obertura «Fausto». Canto solemne «El día aparece». Junto a la tumba de Weber. Idilio de Sigfrido. Sinfonía fúnebre sobre motivos de Euryanthe. El ágape de los apóstoles. Coros masculinos de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena, del Coro de Cámara de Viena, del Coro Filarmónico y Coro Joven de Dresde, Orquesta Philharmonie de Dresde.* Director: Michael Plasson. Comentarios y textos en alemán, francés e inglés. EMI 7243 5 56358 2 2. DDD.

Un buen disco que recoge la obra completa para piano y orquesta de Weber. Como es bien sabido, estas piezas no son gran cosa, aunque todas ellas están interpretadas con entusiasmo y convicción: los dos *Conciertos* nos muestran a un joven compositor respetuoso con la tradición, con la típica fórmula en tres movimientos (rápido-lento-rápido) del concierto de piano clásico, aunque haya aspectos que revelen un punto de vista distinto y original, como las cualidades pianísticas y virtuosísticas de su creador. La célebre *Konzertstück* es una de las páginas más conocidas de su autor y es, en realidad, un concierto en cuatro movimientos sin solución de continuidad, en donde sorprende sobre todo la tercera sección en *Tempo di marcia*. La *Polonesa brillante*, finalmente, es una fusión de dos polonesas para piano solo que Weber había compuesto en 1808 y 1819, y que Liszt adaptó para piano y orquesta en 1849. Todas las obras requieren a un pianista ágil, brillante y seguro, cualidades que efectivamente reúne el alemán Gerhard Oppitz, quien además hace gala de fraseo elegante, paleta sonora de gran diversidad y suficiente rigor técnico. Colin Davis es el acompañante ideal, expresivo, cálido y apasionado, en perfecta sintonía con el solista. Magnífica grabación. Salvo error, es el único CD que reúne toda la obra para piano y orquesta de Weber en condiciones artísticas y técnicas insuperables.

E.P.A.

WILLIAMS: *The five Sacred Trees (Concierto para fagot y orquesta).* **TAKEIMITSU:** *Tree Line.* **HOVHANESS:** *Sinfonía n.º 2 op. 132. «Mysterious Mountains».* **PICKER:** *Old and Lost Rivers.* **Judith LeClair, fagot.** **London Symphony Orchestra.** Director: John Williams. SONY SK 62729. DDD. 57'23". Grabación: Londres, VI/1996. Ingenieros: Shawn Murphy, Simon Rhodes.

Este CD se compone de obras que tienen como referencia la naturaleza, y tan consolador motivo da ya la pautas de una auto-complacencia que va a informar todo el contenido sonoro. Abunda este disco en ese tipo de belleza convencional que busca la aprobación filistéa. Son bellezas innegables, pero de un nivel generalmente modesto. John Williams, el autor de muy inspiradas partituras cinematográficas que parece avergonzarse repentinamente de ellas (nada se dice en el librito de las mismas) consigue un *Concierto* eficaz, sabio en trucos de procedimiento, demasiado bien sonante para que no haya sido compuesto con el deliberado propósito de gustar a cualquiera (esto es, lo contrario de la actitud de tantos colegas del academicismo o la mimesis posterior a la vanguardia). Takemitsu, tan francés, es el modelo de Williams, pero el japonés sí consigue ese punto de equilibrio en una obra post que le falta a él. Escúchese la pista 6 de este CD, la de Takemitsu, después del convencionalismo de Williams en las otras cinco, y sabremos lo que es bueno. A mitad de camino se sitúa la *Sinfonía n.º 2* de Hovhaness, que pese a sus excesos en conven-

cionalismos armónicos es una sinfonía de fuste y categoría: atención a la fuga del movimiento central, donde lo convencional se diluye, y al impresionante inicio del finale, que sin embargo permite el regreso de *aquel otro tono*. Concluye el disco con una miniatura de Tobias Picker que es paradigmática de la estética de belleza convencional que parece ser favorita de Williams, una estética muy de lo políticamente correcto (sospechamos). Excelente dirección de Williams, con su gusto peculiar, hecho en los conciertos pop. ¿Que funciona? ¿Y eso qué quiere decir...?

En resumen, y en especial en cuanto a Williams: una vez más nos preguntamos si es absolutamente necesario que los lechuzos de la vanguardia sean sustituidos por la música dirigida a los que en rigor sólo gustan del fútbol. ¿No habrá términos medios o, sobre todo, no habrá otro camino? Pregunta retórica: en realidad, *sabemos* que sí, y que son varios.

S.M.B.

RECITALES

AINHOA ARTETA. Soprano. Zarzuela. Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE. Director: Enrique García Aensio. RTVE 65095. DDD. 57'43". Grabación: Madrid, XII/1996. Producción: RNE. Ingenieros: Miguel A. Barcos y Tomás Romero de Cózar.

Dedicado a nuestro género lírico está el volumen 16 de la serie RTVE Música. Se trata de una antología de complaciente audición que consta de una selección de obras del repertorio habitual perteneciente a principales autores de zarzuela, a saber: La penitencia de *La marchenera* de Moreno Torroba; el prelude del II acto de *El caseño* y una romanza de *Mirentxu* de Jesús Guridi; el chotis del Eliseo y tango de la Menegilda de *La Gran Vía*, así como el coro de niñas de *Agua, azucarillos y aguardiente*, de Chueca y Valverde; la romanza de Rosa de *Los claveles* y la canción de Rosina de *La canción del olvido* de Serrano; el coro de doctores de *El rey que rabió* y carceleras de *Las hijas de Zebedeo* de Chapí; la romanza de Sagrario de *La rosa del azafrán* de Guerrero; la tarántula de *La tempranica* de Giménez; el fandango del III acto de *Doña Francisquita* de Vives; la canción de Paloma de *El barberillo de Lavapiés* de Barbieri y por último, la romanza de Ascensión de *La del manojo de rosas* de Sorozábal.

El papel solista lo ejerce la soprano tolosana Ainhoa Arteta quien de cuando en cuando presta su voz en intervenciones zarzuelísticas; recordemos su Rosina de *La canción del olvido* en el Teatro de la Zarzuela en 1993 o su Francisquita de Vives para el registro de Sony de 1994. Su bello timbre y cálido lirismo hace que la oigamos con delectación, no obstante cae en ocasiones en la trampa de lo que suele suceder en muchas de las antologías de este tipo: olvidarse del papel que repre-

senta en cada una de las zarzuelas que canta, ocasionando cierta uniformidad en la intervención. El registro, si no añade grandes cosas al repertorio, tiene la virtud, entre otras, de la inclusión, no tan habitual, de la romanza *Los cielos me darán la luz*, de *Mirentxu* (1910), primera obra teatral de Guridi y que se trata de una égloga lírica, delicada y tierna, admirablemente interpretada por la soprano con un cuidadoso acompañamiento orquestal. La toma de sonido impecable.

M.G.F.

GASPAR CASSADO. Violonchelista. Vol. I: Obras de Casadó, Granados, Debussy, Haendel, Mendelssohn, Chaikovski, Liszt, Dvorák, Bruch, Glazunov, Saint-Saëns, Poper y Tcherépnin. Diversos acompañantes. LYS 184. ADD. 67'31". Grabaciones: 1927-1947.

VOL. II: Conciertos para violonchelo y orquesta de Dvorák, Tartini y Haydn. Tonadilla de Laserna. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Hans Schmidt-Isserstedt. LYS 188. ADD. 65'07". Grabaciones: 1935. Distribuidor: Diverdi.

Estos dos discos compactos celebran el centenario de Gaspar Casadó (Barcelona, 1897-Madrid, 1966). El material es, sin embargo, de una calidad técnica tan pobre que no se puede tomar como muestra fehaciente de su arte. Ocupan el primer volumen composiciones de cámara, en su mayoría bisas habituales de Casadó en concierto y procedentes de registros originales de Columbia. Como excepciones la *Sonata* de Debussy acompañada al piano por Giulietta Gordigiani en 1930, un *Kol Nidrei* de Bruch en que la orquesta es sustituida por Clarence Raybould al órgano (1931) y un par de propinas para Telefunken en Berlín el año 1935. De estos mismos años y sello son las tomas del segundo volumen, integrado por los conciertos para violonchelo y orquesta de Dvorák (*Op. 104*) y Haydn (*nº 2, en re mayor*) de Tartini y la *Tonadilla* de Blas de Laserna, todo junto a la Filarmónica de Berlín dirigida por Hans Schmidt-Isserstedt. Es una lástima la poca estima que Casadó sentía por el mundo de la fonografía. Entre quienes le oyeron en directo era prácticamente unánime el elogio también como virtuoso, pero sobre todo por su sonoridad. Aquí, entre crujidos, ondulaciones y saturaciones, se advina mucho y bueno, pero lo que se dice percibir se percibe poco. Interés, por tanto, bastante limitado.

A.B.M.

SARAH CHANG. Violinista. Obras de Bazzini, Paganini, Sarasate, Chaikovski, Fauré, Dinicu, Prokofiev, Mendelssohn, Brahms, Gluck, Krell y Sibelius. Charles Abramovic, piano. EMI 5 56161 2. DDD. 52'09". Grabación: New Jersey. VI/1996. Productor: Simon Woods. Ingeniero: Tom Lazarus.

Sarah Chang plays popular encores, es el subtítulo de un CD destinado ante todo a mostrar el virtuosismo más puramente mecánico de esta joven intérprete, excepcional intérprete, al menos en cuanto a brillantez sonora y agilidad se refiere; poco más se puede extraer de estas 14 piezas (una buena parte son adaptaciones) concebidas en su mayoría como breves ejercicios de técnica y lucimiento.

En este disco acompaña a Sarah Chang el pianista Charles Abramovic; discreto y tratando de pasar inadvertido, es el soporte ideal para las filigranas del violín.

La grabación es de impresionante claridad, colaborando no poco a que la audición del CD constituya un grato paseo entre Danzas, Caprichos, Zapateados... y demás especies musicales cuyo hábitat natural está en los bises que suelen ofrecer los violinistas.

D.A.V.

EDITA GRUBEROVA. Soprano. Retratos donizettianos. Páginas de Emilia de Liverpool, Gemma di Vergy, Linda di Chamounix, Caterina Cornaro, Lucrezia Borgia, Rosmonda d'Inghilterra. Orquesta de la Radio de Munich. Director: Elio Boncompagni. NIGHTINGALE NC150560-2. DDD. 65'16". Grabaciones: 1996, 1997. Productor: Human Salemi. Ingeniero: Peter Jütte.

Esta soprano que se dio a conocer en el ambiente operístico a través de cometidos mozartianos y straussianos, ofrece ahora sus lecturas belcantistas centrándose en la obra de Donizetti y aprovecha la tirada de su bicentenario para ofrecer, a través de su marca discográfica, varios registros de homenaje al músico bergamasco, recitales u óperas completas. Algo que de partida hay que agradecer a la cantante, dado el increíble silencio al respecto de las multinacionales del ramo. Gruberova elige para este recital cavatinas o páginas de presentación de las heroínas, momentos en que el personaje vocalmente se define, exhibiendo futuros desarrollos dramático-musicales. Pasa de la vocalidad de la Ronzi de Begnis y la Meric-Lalande a la de Tadolini o Tacinardi-Persiani, o sea, abarcando un amplio esquema tanto expresivo como de posibilidades instrumentales. Pese a carencias notorias que afectan sobre todo a los recitativos, siempre algo confusos como en el caso que fue Joan Sutherland, el modelo que inmediatamente evoca la checa, y cierta asfixia en la caracterización, es imposible reconocer a la soprano la valentía de sus concepciones y el bagaje instrumental con que las encara. Los medios siguen siendo extraordinarios a veces con mejores resultados que en grabaciones anteriores, aunque en la situación actual la cantante se adecua más al dramatismo de un maduro personaje como Gemma de Vergy que a la ligereza, candor y juventud de Linda. En el magnífica larghetto *Vieni, o tu, che ognor io chiamo* de *Caterina Cornaro*, página de esencial canto ligado, encuentra Gruberova resplandores que parecían perdidos

que rubrica en la cabaletta siguiente, mientras que en la romanza de la Borgia *Com'è bello* no puede evitar cierta afectación y descuido. En fin, en el *Perché non ho del vento* que rescató en su época Sutherland, su seguidora encuentra de nuevo oportunidades de lucimiento y demostración de clase y facultades. Boncompagni, el alumno de Tullio Serafin que Gruberova está rescatando de un injusto olvido discográfico, aporta su experiencia y cuando puede, en las oberturas, su conocimiento del estilo, su pasión por el

músico bergamasco y su entusiasmo de intérprete.

F.F.

DAVID HELFGOTT. Piano. *Brillantísimo.* Liszt: *Rapsodia húngara n.º 2. Estudio de concierto n.º 3. Estudio n.º 13 -La campanella.* Gottschalk: *Souvenir de Andalucía. Pasquinale Op. 59.* Chopin: *Preludio n.º 15. Estudio Op. 10, n.º 3.* Prokofiev: *Preludio Op. 12.* Schubert:

Impromptu D. 899, n.º 3. Rachmaninov: *Preludio Op. 32, n.º 12.* Scriabin: *Estudio Op. 2, n.º 1.* Mendelssohn: *Andante y Rondó capriccioso.* Grieg: *Schmetterling Op. 43, n.º 1.* Sinding: *Rustle of spring Op. 32, n.º 3.* Falla: *Danza del fuego de -El amor brujo-.* Rimski-Korsakov (arr. Rachmaninov): *El vuelo del moscardón.* RCA 74321 46725 2. DDD. (?) 64'25". Productor: Austin Prichard-Levy. Ingeniero: Ross A'hern. Distribuidor: BMG.

Pese a los varapalos sufridos desde distintos foros de la crítica, alguien, con la ayuda inestimable de la maquinaria poderosa del marketing correspondiente, parece decidido a aprovechar el filón de todo cuanto dé de sí, que previsiblemente no será mucho, porque, como dicen los chinos -creo que son los chinos los que lo dicen, pero eso es lo que menos importa- se puede camelar a mucha gente poco tiempo o a poca gente mucho tiempo, pero no a todo el mundo siempre. En esta secuencia, tras la banda sonora de *Sbine* y el mediocre disco que comentamos de estas líneas con el *Tercer Concierto* de Rachmaninov, nos llega el inevitable tercer bodrio de Helfgott, ahora en forma de horterada infumable. Hortería es el título, hortería la portada y horteración, horterías las notas, exclusivamente biográficas del pianista, con mención de cómo obtener información sobre sus grabaciones y giras, e incluso una dirección por si ustedes quieren escribirle (!), en plan club de fans, que se dice. ¿Y de música qué?, dirán ustedes con razón. Pues bien poco, para qué nos vamos a engañar. El programa es de los de -para la galería-, y lo que es peor, está tocado de forma caprichosa y perversa. Los tocos, aquí corregidos en parte por la grabación en estudio, dejan paso franco a los continuos arrebatos hacia los extremos de Helfgott, que sigue tan desquiciado como antes. Tirones, frenazos, arrebatos sin ningún orden ni concierto, pedal generoso pero también a tropicónes, piezas dichas de una forma insulsa, deleznable, como el *Impromptu schubertiano -cuyo número no se cita en el folleto, por cierto-* o la *Danza* de Falla. En definitiva, un recital de incoherencia y abigarramiento, profusamente adornado con terribles mugidos del pianista, que no puede esconder su aún sumamente precario estado anímico y equilibrio emocional. Alguien con un mínimo de sensibilidad debiera recomendarle que se lo pensara dos veces, porque la cosa está empezando a resultar patética. Una cosa es el mérito de sobreponerse a algo tan grave y lamentable como lo que le ha pasado, y otra que lo que ofrece tenga una talla artística como para ir a los estudios de grabación a cada rato.

R.O.B.

DOBLE ACIERTO DE HAMPSON

EMI vuelve a presentarnos dos nuevos registros protagonizados por el barítono estadounidense Thomas Hampson, de quien ya posee en su catálogo una excelente muestra de su arte en los más variados géneros, que van desde la opereta hasta el recital liederístico pasando por las óperas de Mozart, Rossini, Verdi, Puccini o el repertorio francés. El primer disco constituye un fascinante programa de piezas vocales elaborado en torno a los versos de Walt Whitman, el patriarca de la poesía norteamericana, cuya sonoridad y riqueza musical inspiró tanto a compositores consagrados como los alemanes exiliados Kurt Weill y Paul Hindemith (autor de un magnífico *Requiem por los que amamos*), los británicos Frank Bridge, Charles Villiers Stanford (a quien se debe la página que da título al disco) o Ralph Vaughan Williams y los estadounidenses Charles Ives, Leonard Bernstein o Michael Tilson Thomas, como a nombres que nos resultan poco conocidos como Robert Strassburg, Philip Dalmas, Ned Rorem o Gerald Busby, entre otros. Siguiendo una práctica bastante extendida últimamente, Hampson también declama algunos de los textos, resaltando nuevamente el elevado sentido musical de la lírica de Whitman. Muy buena labor de acompañamiento de Craig Rutenberg, y excelente toma de sonido. El libreto contiene información sobre los autores y los textos cantados, aunque todo ello únicamente en inglés, lo cual permite suponer que es un disco enfocado básicamente hacia el mercado anglosajón.

El segundo disco es una recopilación de diferentes grabaciones para el sello británico (o su filial, la EMI francesa), y comienza con una maravillosa versión del aria de *La ciudad muerta* de Korngold y una belcantista lectura de la romanza de la estrella de *Tannhäuser* (ambas extraídas de su hermoso recital de arias de ópera alemanas con Fabio Luisi). Le sigue su desenfadado Danilo de su *Viuda alegre* londinense con Welter-Möst, la romanza de Valentin de *Fausto* y la espléndida *Vision fugitive* de *Hérodiade* de Massenet (de las excelentes integrales con Plasson), la muerte de Posa del discutible *Don Carlos* parisino con Pappano y el simpático Figaro rossiniano (no de la versión completa con Gelmetti, sino de la gala neoyorkina con Norrington). Del pesares ofrece



también un dramático *L'ultimo ricordo* (de su precioso recital Rossini/Meyerbeer), de Liszt un delicado *Ob, quand je dors* (del no menos hermoso álbum Berlioz/Liszt/Wagner) y de Schumann dos piezas del ciclo *Amor de poeta*. En todas estas páginas está acompañado por el inolvidable Geoffrey Parsons, quien sin duda contribuyó decisivamente a desarrollar su sensibilidad como liederista. Para terminar, el obligado repertorio de temas americanos: Foster, Porter, Kern... donde el idiomatismo es absoluto (como en el conocido *Anything you can do de Annie get your gun* de Irving Berlin, con la estupenda Kim Criswell) y hoy en día prácticamente no tiene competidores. En suma, un panorama, aunque fragmentado, bastante completo de uno de los cantantes-artistas más versátiles del momento presente. Todas las grabaciones tienen un magnífico sonido, y el folleto incluye el amplio catálogo de grabaciones del artista.

R.B.I.

THOMAS HAMPSON. Barítono. *To the soul. Canciones sobre poemas de Walt Whitman.* Craig Rutenberg, piano. EMI CDC 55028. DDD. 66'48". Grabaciones: Londres, X/1993 y I/1994. Productor: David Groves. Ingeniero: John Kurlander.

THOMAS HAMPSON. *A portrait.* Obras de Korngold, Wagner, Lehár, Gounod, Massenet, Verdi, Rossini, Liszt, Schumann y otros. Varias orquestas y directores. EMI 5 72037 2. DDD. 75'. Grabaciones: 1989-95.

THE KING'S SINGERS. *Nightsong.* Obras de Schubert, Brahms, Rheinberger, Reger y Schumann. Nathalie Stutzmann, contralto; Neil Archer, tenor; Roger Vingoles, piano. Cuarteto de Trompas de Michael Thompson. RCA VICTOR 09026 68646 2. DDD. 62'35".

Productores: Ulrich Schneider. **Ingeniero:** Mike Ross-Trevor. **Distribuidor:** BMG.

Los versátiles King's Singers rinden el preceptivo tributo al doble aniversario schubertiano y brahmiano con un panorama de piezas relacionadas entre sí por su atmósfera nocturna que se completa con partituras de otros autores como Joseph Rheinberger, Max Reger y Robert Schumann. La marcada personalidad del grupo queda puesta de relieve en páginas como la *Serenata nocturna* del compositor hamburgués, estableciendo un originalísimo puente entre la polifonía flamenca y los Comedian Harmonists (el histórico grupo berlinés del que los británicos son en cierto modo sus herederos). Según las exigencias de cada obra, los King's saben mostrarse irónicos (*El gondolero* de Schubert), trascendentes (*Canción nocturna* de Reger, con su moderna recreación del contrapunto barroco en audaces armonías) o ensoñadores (*El anochecer* de Brahms), dando a piezas como la de Rheinberger un arcaísmo próximo a Thomas Tallis. Atenta y delicada la labor del pianista Roger Vignoles, que sabe integrarse sin fisuras en el peculiar carácter del conjunto vocal, y es capaz también de hacerse escuchar cuando tiene ocasión (como en la mencionada *El anochecer*). Nathalie Stutzmann, con su extraño timbre andrógino y un acusado vibrato, resulta en la célebre *Serenata* de Schubert aún más viril que un cantante masculino, y excesivamente sofisticada en la intención. Muy buena toma de sonido.

R.B.J.

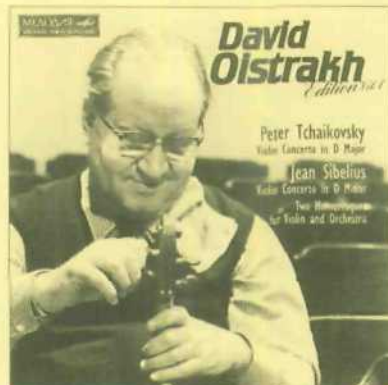
KREISLER Y RACHMANINOV. **Beethoven:** *Sonata Op. 30, n.º 3*. **Grieg:** *Sonata Op. 45*. **Schubert:** *Sonata D. 574*. **Rachmaninov:** *Albumblatt* (arr. Kreisler; con Carl Lamson, piano). **Kreisler:** *Liebesfreud*. *Liebesleid* (arr. para piano solo de S. Rachmaninov). **Fritz Kreisler, violín; Sergei Rachmaninov, piano.** RCA 09026 68449 2. ADD/Mono. 72'36". Grabaciones: 1921-1928. Distribuidor: BMG.

Las grabaciones contenidas en este disco, con la excepción precisamente de la obra de Rachmaninov, proceden en su totalidad del integral de grabaciones del pianista-compositor ruso para RCA que el sello americano editó en su día en un álbum comentado por el firmante en el n.º 72 de SCHERZO, y la restante está contenida en la correspondiente dedicada a Fritz Kreisler. Ya se dijo en aquella ocasión que estamos ante documentos de gran interés, por la entidad de los protagonistas. Hay que disfrutar de su arte por encima de ciertas peculiaridades que hoy consideramos un tanto superadas, como la tendencia al excesivo portamento por parte de Kreisler, muy aparente a lo largo de todo el disco, y que por momentos puede resultarnos en exceso relamido. Hay que admirar el cálido y hermoso sonido de ambos, su técnica excepcional, y asombrarse ante la aparente facilidad con la que dos personalidades, tan aparentemente dispares como las del introvertido Rachmaninov y el refinado Kreisler, se funden para obtener resultados

LA MÁS PURA MÚSICA

El arte de David Oistrakh (Odesa, 1908-Amsterdam, 1974) figura entre lo más señero de la interpretación musical de nuestro tiempo. Lo apolíneo de su estilo desmintiendo el físico regordete, la belleza de su sonido, el equilibrio permanente de una línea expresiva sostenida en una pericia técnica sin fisuras —amplitud de arco, seguridad en el ataque, vibrato tan controlado como oportuno—, eso, en fin, que llamamos musicalidad en su estado más puro, eran rasgos que, juntos, configuraban una personalidad inconfundible.

Melodia nos propone estos días una *Edición David Oistrakh* que prueba con creces las cualidades del gran violinista —y en ocasiones, aunque no aquí, también interesantísimo director de orquesta— a través de un repertorio en el que brilló con luz muy especial. De los cinco espléndidos discos que constituyen la entrega, dos destacan de modo inmediato. Uno recoge los conciertos de Chaikovski y Sibelius, con el complemento de dos *Humorescas* del finés —grabaciones de 1965 y 1968—, con soberbio acompañamiento de Gennadi Rozhdestvenski, y muestra hasta qué punto Oistrakh se comprometía con la sustancia musical, cómo comprendía lenguajes tan diversos y cómo los unía con un concepto hecho a la vez de serenidad y rigor (74321 34178 2). El otro incluye una apabullante *Sonata n.º 1* de Bartók y una *Op. 134* de Shostakovich literalmente prodigiosa, incommensurable —se trata de la grabación en vivo del estreno de la obra el 3 de mayo de 1969— con un Sviatoslav Richter que hace mucho más que acompañar, decidido por completo a compartir lo que, en su adustez, seguramente adivinaba histórico (74321 34182 2). Ni que decir tiene que ambos registros son referencias fonográficas insoslayables de las obras que contienen. Magnífico también el álbum con los conciertos de Brahms y Dvorák. El primero de ellos fue grabado por Oistrakh con acompañantes más sólidos en la ocasión que el sin duda magnífico Kondrashin —Konwitschny (DG) y Klemperer (EMI), aquél con una prodigiosa Staatskapelle de Dresde y éste con una a



veces no muy exacta Orquesta de la ORTF— y también mejor sonido. El *Concierto* de Dvorák —también con Kondrashin— se resuelve de manera impecable, con una intención expresiva a flor de piel (74321 34180 2). Altísimo nivel igualmente el del registro de las *Sonatas n.ºs 2 y 3* de Brahms y la *Sonata* de César Franck, de nuevo con Richter, en una estupenda grabación en vivo en la que Oistrakh alcanza ese punto de equilibrio entre pasión e inteligencia que estas músicas piden (74321 34181 2). Acompañado por Vladimir Yampolski, Inna Kollegorskaya y Abram Makarov firma Oistrakh un recital de miniaturas de Vitali a Rachmaninov, de Gluck a Falla que, a manera de gran *encore*, puede servir para cerrar tanta belleza (74321 34180 2). Es lo menos significativo de la entrega, pero ahí estaba también el genio de este músico de una pieza a quien tantas gracias hay que seguir dando después de muerto.

L.S.

EDICION DAVID OISTRAKH. **Obras de Bartók, Brahms, Dvorák, Franck, Shostakovich, Sibelius, Chaikovski, Vitali, Gluck, Schumann, Falla, Albéniz, Granados, Debussy, Glazunov y Rachmaninov.** 5 CD MELODIA 74321 40710 2. ADD. Mono y Stereo. 352'48". Grabaciones: 1946-1972. Distribuidor: BMG.

EVA MEI. Soprano. **Arias de bel canto.** **Obras de Rossini, Donizetti y Bellini.** Orquesta de la Radio de Munich. **Director:** János Kovács. RCA Victor 09026 68525 2. DDD. 73'29". **Productores:** Torsten Schreier. **Ingenieros:** Peter Jütte, Ursula Drescher. **Distribuidor:** BMG.

Prosigue la soprano Eva Mei su exploración del repertorio belcantista, y entre su excelente Amenaide de *Tancredi* y su anunciada Giulietta de *I Capuleti e i Montecchi* (de nuevo con la imponente Vessellina Kasarova) nos ofrece un variado panorama de la trilogía de grandes maestros representantes de este estilo. A semejanza de Mariella Devia (a la que recuerda en el

de la mayor altura artística, con una fluidez y elegancia en el fraseo y una riqueza expresiva extraordinaria. Escúchese por ejemplo la *Romanza* de la *Sonata* de Grieg. La recuperación sonora posee una calidad asombrosa si uno tiene en cuenta los más de setenta años transcurridos desde el registro original. Bravo pues, para la ingeniero Marian Conaty y el productor Harold Hagopian. Las peculiaridades mencionadas hacen que no proceda, evidentemente, comparación alguna con versiones más modernas. Pero salvo para los fanáticos del DDD, el presente ejemplar es una ocasión inmejorable para apreciar el arte de estos dos músicos excepcionales.

R.O.B.

color vocal, levemente metálico, la impecable conducción de la línea de canto y la limpieza de emisión, con seguridad y precisión en el ataque, realizando los adornos con soltura y delicadeza, y sólo con pequeñas estridencias en el sobreagudo, más preocupada por el concepto estilístico y musical que por las puras piroteñas vocales). La artista italiana responde a ese ideal de la heroína romántica de aire angelical en las cantilenas lunares y elegíacas del Bellini de *La sonnambula* (de una conmovedora fragilidad en el *Ab non credea mirarti*) o *I puritani*, aunque también posee el arrojo y la picardía suficientes para afrontar el Rossini de *Il turco in Italia* (aunque sin la malicia de Callas) o *L'occasione fa il ladro* (cuya perfección instrumental le valió un clamoroso éxito el verano pasado en Pésaro, superando claramente a todas sus colegas de tesitura), o el Donizetti de *Rita* o *Betty* (con su gracioso aire tirolés). El húngaro János Kovács ofrece un adecuado acompañamiento al frente de la Orquesta de la Radio de Múnic, y el sonido es estupendo.

R.B.I.

VARIOS

CUARTETOS DE CUERDA ITALIANOS. Rota: *Cuarteto*, Respighi: *Cuarteto en re mayor*, Malipiero: *Cuarteto nº 3 «Cantari alla madrigalesca»*, Nuevo Cuarteto Italiano. CLAVES CD 50-9617. ADD. 61'23". Grabación: Brioso, VI/1996. Ingeniero: Teije van Geest. Distribuidor: Auvidis.

El Nuevo Cuarteto Italiano—antes Joven Cuarteto Italiano—recupera tres piezas del género cuartetístico de compositores de su país. El empeño viene a completar nuestra imagen de la un tanto marginal producción dentro de la especialidad habida en la península en los siglos XIX y XX. La obra de Rota, más bien melódica y homófona durante la mayor parte de su andadura, pese a la inclusión de una fuga un poco tosca, es una página tratada con decisión y alegría por los intérpretes. Un clima muy distinto obtienen éstos en el *Cuarteto en re mayor* de Respighi, una música densamente postromántica. En el Tema con variaciones se alcanza un tono patético, incluso sombrío, en tanto que en el Finale los componentes del Nuevo Cuarteto Italiano se vuelcan hacia el lado de lo cantable. El *Cuarteto nº 3 «Cantari alla madrigalesca»* de Malipiero es de aspecto mucho más moderno, sin apenas desarrollo temático y con pasajes disonantes. La versión aprovecha la vertiente más lírica de esta música, tal y como el autor pretendiera señalar con la referencia al mundo del madrigal.

E.M.M.

HOMENAJE A MENUHIN. Obras de J.S. Bach, Locatelli, Wagner, Arnold y

Lysy. Yehudi Menuhin, Alberto Lysy, Sophia Reuter, Liviu Prunaru y Sara Billoch, violines. Camerata Lysy. Director: Yehudi Menuhin. DINEMEC DCCD 001. DDD. 68'06". Grabación: IX/1992. Productor: Paul Sutin. Ingeniero: Ludger Böckenhoff. Distribuidor: Antar.

Aquí tenemos un disco para incondicionales de Sir Yehudi Menuhin, uno de los mejores violinistas de este siglo, que centrado últimamente en la dirección orquestal, interpreta aquí junto a Lysy el *Concierto para dos violines y orquesta en re menor* de Bach; el resto del programa se reparte entre diversos músicos pertenecientes a la Internacional Menuhin Music Academy de Gstaad, que destacan en el *Concierto para dos violines y orquesta de cuerda op. 77* de Arnold, por el carácter doliente e irónico que imprimen a su versión. Menos calidad tienen las lecturas de Bach y Locatelli, excesivamente dulzanas y amaneradas, con unos criterios hoy en día superados por el rigor historicista de músicos como Leonhardt y Pinck.

La presentación y el sonido son buenos, pero el disco tiene en conjunto un interés bastante limitado.

D.A.V.

LOS MINISTRILES. Música española renacentista para instrumentos de viento. Piffaro. Directores: Joan Kimball y Robert Wiemken. ARCHIV 453 441-2. DDD. 4D. 67'14". Grabación: Neustadt, VI/1996. Productor: Sid McLaughlan. Ingeniero: Andrew Wedman.

Reúnen en este CD los miembros de Piffaro músicas de diversas procedencias; abundan las composiciones vocales, tanto sacras como profanas, pero hay también danzas y piezas instrumentales. Todo ello se presenta bajo el ropaje de realizaciones para variados conjuntos, formados por chirimías, flautas, orlos, sacabuches, zanfoña, guitarras y vihuelas y, en su caso, algún ejemplar de percusión. Los resultados son brillantes y llenos de fantasía, si bien puede que no se correspondan exactamente con las prácticas interpretativas de la época, mas son lo bastante plausibles en la nuestra. Las obras que acaso se vean más afectadas en su sentido primitivo son el fragmento de la ensalada *La guerra* de Mateo Flecha y algunas de texto bien conocido, como *¿Si habrá en este baldrés?* de Enzina, donde la ausencia de la palabra cantada se suma a una lectura un punto anodina. Las tres páginas folclóricas del final reciben versiones que tienden a ser un tanto cultistas con respecto al material de origen, arreglado por los propios intérpretes.

E.M.M.

MUSICA EN LA CORTE DE SAN PETERSBURGO. Vol. I. Música para piano de Glinka, Field, Hässler, Laskovsky y Lizogub. Olga Tverskaya, fortepiano. OPUS 111 OPS 30-178. DDD. 69'53". Grabación: II/1996. Productor e ingeniero: Laurence Heym.

MUSICA EN LA CORTE DE SAN PETERSBURGO. Vol. II. Canciones y música de cámara de Bortnianski, Dubianski, Kozlovski, Karakina, Lykochina, Morkov, Teplov y Siniavina. Iana Ivanilova, soprano. Orpharion Ensemble. OPUS 111 OPS 30-179. DDD. 58'44". Grabación: Moscú, III/1996. Productora e ingeniera: Yolanta Skura.

MUSICA EN LA CORTE DE SAN PETERSBURGO. Vol. III. Música de cámara. Obras de Lolli y de Paisiello. Tatiana Grindenko, violín. Mama Orchestra de la Moscow Academy of Ancient Music. OPUS 111 OPS 30-180. DDD. 61'12". Grabación: Moscú, III/1996. Productora e ingeniera: Yolanta Skura. Distribuidor: Harmonia Mundi.

Durante el siglo XVIII la vida musical en Rusia estuvo dominada por músicos y compositores extranjeros; en su mayor parte llegaron a San Petersburgo con la invitación de la Corte Imperial, en la que, desde el reinado de la emperatriz Ana la música adquirió una importancia capital; además de la ópera—encargada a compositores italianos—, creció la demanda de la música de cámara y del repertorio para solistas vocales e instrumentales, con participación creciente de autores rusos, en la mayoría de los casos muy influidos por los músicos foráneos.

En esta serie de 3 CDs que presenta el sello Opus 111 se hace un interesante recorrido por esta época, con un disco dedicado a la música para piano (vales, nocturnos y diversas páginas de salón), otro a la música vocal (canciones para soprano) y de cámara (para trío de viola da gamba, flauta y guitarra), y por fin un tercero que se ocupa de obras para violín y pequeña orquesta de cámara.

Las versiones son dignas en todos los casos, especialmente en el disco de música para piano, interpretada en un fortepiano por Olga Tverskaya, joven artista que frisa y matiza con un gusto exquisito, haciendo olvidar esporádicos roces y desequilibrios rítmicos.

En el segundo disco destaca el noble timbre de la soprano aunque con ciertos apuros en las agilidades y en el registro grave, acompañada por el Orpharion Ensemble, cuya intensidad expresiva lleva a ocasionales desajustes; este último problema se presenta también en el tercer volumen, en el que una orquesta de instrumentos originales con marcada personalidad y muy intenso carácter, presenta al mismo tiempo numerosas deficiencias técnicas.

D.A.V.

ONCE MIL VIRGENES. Cantos para la fiesta de Santa Ursula compuestos por Hildegard von Bingen y anónimos contemporáneos. Anonymous 4. HARMONIA MUNDI HMU 907200. DDD. 72'07". Grabación: XI/1996. Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Brad Michel.

Era inevitable que tarde o temprano Anonymous 4 dedicara a Hildegard von Bingen un disco monográfico. Este lo es

casi, pues alterna una selección de piezas extraídas de la *Symphonia armonie celestium* adecuadas para celebrar la leyenda de Santa Ursula y sus once mil compañeras de martirio con otras procedentes de cancioneros y salterios de la época. Como casi todo en este repertorio, el empleo de unas y otras litúrgico es hipotético, pero no inverosímil. Ruth Cunningham, Marsha Genensky, Susan Hellauer y Johanna Maria Rose cantan todo sin acompañamiento instrumental de ningún tipo y sólo muy esporádicamente se dividen para añadir al flujo homofónico un bordón vocal o una segunda voz. El resultado es menos variado que el de sus directas competidoras, la sección femenina del grupo Sequentia en su disco para Harmonia Mundi titulado *La voz de la sangre*, pero más convincentemente próximo al uso de los conventos medievales a los que estaba destinada esta música. Lo que no admite discusión es la superlativa calidad de la interpretación de las tomas que la recogen. Lo lógico es que se convierta en un *best-seller*.

A.B.M.

ORGANO Y ARPA. Obras de Haendel, Bach, Soler, Grandjani, White y Tournemire. Jon Guillock, órgano; Kathleen Bride, arpa. ALLELUIA 7432133613-2. DDD. 62'28". Grabación: X/1995. Productor: Dennis Keene. Ingeniero: Tom Lazaro.

La grabación trata de explotar los atractivos sonidos del órgano y del arpa por encima de cualquier principio en el acercamiento a las obras. Se interpreta, tanto a dúo como indistintamente en solitario, obras tan distintas como las de Bach, Haendel o Soler a

otras páginas contemporáneas. El resultado obtenido por los dos músicos, utilizando instrumentos modernos, evidencia musicalidad, indiscutible sensibilidad y buena intención, sin rigor estético de ninguna clase y leyendo las partituras sin mayor pretensión. Lecturas que buscan más bien un modesto deseo de agradar de cierto tinte comercial.

P.Q.I.O.

PASSIONTIDE AT ST. PAUL'S. Música sacra de diversos autores. Andrew Lucas, órgano. Coro de la Catedral de San Pablo. Director: John Scott. HYPERION CDA66916. DDD. 68'53". Grabación: VI/1996. Productor: Mark Brown. Ingenieros: Antony Howell y Julian Millard. Distribuidor: Diverdi.

En este CD se recoge una selección de composiciones de música sacra de los más variados estilos y épocas: desde Farrant y Philips (s. XVI y XVII), pasando por Mendelssohn y Bruckner, hasta llegar a Britten y a compositores aún vivos como Sanders y Chapple. El disco se estructura en tres secciones: Cuaresma, Pascua y Resurrección, a través de las cuales el coro de la Catedral de San Pablo nos ofrece una interpretación a la que quizás se pueda achacar cierta falta de homogeneidad en el registro más alto de las voces y algún que otro desajuste, pero en la que no falta el rigor artístico y la versatilidad necesarias para afrontar obras tan distintas entre sí; de todas ellas, podríamos destacar la brillantez de *This joyful Fastertide* de Charles Wood, la exuberancia de *Ecce vicit Leo* de Peter Philips o la emocionante austeridad de *Christus factus est* de Bruckner.

Correcta la aportación de Andrew Lucas

al órgano, y en su habitual línea de calidad el sello Hyperion, con un magnífico sonido y un libreto muy cuidado con los textos y comentarios de cada una de las obras.

D.A.V.

SALMOS DE SAN PABLO. Vol. 6 (Salmos 69-78). Andrew Lucas, órgano. St. Paul's Cathedral Choir. Director: John Scott. HYPERION CDP 11006. DDD. 78'53". Grabación: X/1996. Productor: Mark Brown. Ingenieros: Antony Howell y Julian Millard. Distribuidor: Harmonia Mundi.

La Catedral londinense de San Pablo saca a la luz una nueva versión integral de «sus salmos», cuya edición está siendo preparada por su director de música John Scott; el sello Hyperion recoge el testigo llevando a cabo la grabación de los mismos, en lecturas del coro de la Catedral que dirige el propio Scott, acompañados al órgano por el siempre cumplidor Andrew Lucas. El sexto volumen de esta colección incluye los salmos nºs 69 al 78, que fueron compuestos en su mayor parte por organistas británicos del siglo XIX.

Es evidente que hemos escuchado coros con mayor empaste y conjunción, pero también lo es que se consiguen importantes dosis de intimismo y expresividad en perfecta unión con los textos salmódicos. El rigor con que Scott aborda cada una de sus empresas musicales es la mejor garantía para un CD original y de indiscutible calidad, con el que los más interesados en la música coral disfrutarán de una grata experiencia.

D.A.V.

scherzo

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. Nº 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: / Fecha . . . / . . . / . . .

Nota: el precio de los números atrasados es de 800 ptas.

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

Abendroth, Hermann. Director. Obras de Haendel, Gluck y otros. Tahrá... 80	- Obras orquestales. Dorati, Markovitch y otros. Philips... 77	Beethoven, Grieg y otros. RCA... 96	Comifer. Concierto de Aranyasz... 86
Ahle. Música sacra. Suzuki. BIS... 70	- Sinfonías 4-6. Karajan. DG... 66	Lalo. Sinfonía española. Mutter/Ozawa. EMI... 64	Rodrigo. Concierto de Aranyasz. Fantasia. Bitteti/Ros Marbá. EMI... 64
Anónimo. Misa veterem hominem y otras. Page. Hyperion... 70	- Sonatas para piano. Howard. Hyperion... 76	Liszt. Obras para piano. Vol. 44. Howard. Hyperion... 82	- Obras para piano. Rodrigo. EMI... 87
Arteta, Ainhoa. Soprano. Páginas de zarzuela. RTVE... 94	Chang, Sarah. Violinista. Obras de Paganini, Sarasate y otros. EMI... 94	Loewe. Obras para piano. Garben/Wolf. CPO... 82	Sainte Colombe. Obras para viola da gamba. Pearl. Deutsche H. Mundi... 86
Ashkenazi, Vladimir. Pianista. Obras de Scriabin, Prokofiev y otros. Decca... 67	Charpentier. Misa para Port Royal y otras. Mandrin. Astree... 77	Lutoslawski. Sinfonías 2, 4. Kolman. CPO... 82	Saint-Saëns. Conciertos para chelo. Kegel/Monrad. Naxos... 87
Bach. Clave bien temperado I. Suzuki. BIS... 70	Chopin. Nocturnos. Engerer. H. Mundi... 67	Mahler. Sinfonía 4. Tennstedt. EMI... 64	Salinos de San Pablo. Scott. Hyperion... 98
- Conciertos de Brandemburgo. Maksymik. EMI... 68	- Preludios. Bam. EMI... 64	Marini. Invenções. Romanesca. H. Mundi... 83	Satie. Obras para piano. Rogg. Decca... 87
- Conciertos de Brandemburgo. Leonhardt. Seon... 64	- Sonata para chelo y piano. Strack/Requejo. Claves... 78	Mascagni. Cavalleria rusticana. Gigli. Rasa/Masacagn. Arkadia... 65	Scarlatti. Cantatas. Linsse. Virgin... 88
- Conciertos de Brandemburgo. Suites. Marriner. EMI... 64	- Sonata para piano nº3 y otras. Pletnev. DG... 60	Massenet/Hahn. Conciertos para piano. Coombs/Oxonon. Hyperion... 81	- Cantatas. Brandles/McGegan. Comifer... 88
- Obras para órgano. Richter. Decca... 68	Cimarosa. Mujeres rivales. Ruffini. Taliento/Zedda. Bongiovanni... 78	Mazzocchi. Concentraciones sacras. Jacobs. H. Mundi... 67	Schäffer, Michael. Laudina. Obras de Gallot, Conradi y otros. Seon... 64
- Partitas BWV 825-30. Hewitt. Hyperion... 71	Concierto en Sans Souci. Obras de Graun, Quantz y otros. Goodman. RCA... 82	Mei, Eva. Soprano. Arias belcantistas. RCA... 96	Schoenberg. Orquestaciones. Eschenbach. RCA... 88
- Pasión según san Lucas. Iven, Müller, Berne/Helbich. CPO... 71	Couperin. Apoteosis de Lully y otras. Haynes/Kuijken. Seon... 64	Melos, Conjunto. Octetos. EMI... 68	Schubert. Conjuntos para voces masculinas. Singphoniker. CPO... 88
- Preludios, fantasías, toccatas. Walcha. DG... 66	Crusell. Cuartetos con clarinete 1-3. Vänskä y otros. BIS... 78	Mendelssohn. Sinfonías 3-5. Brüggén. Philips... 81	- Liedes. Janowitz/Gage. DG... 66
- Sonatas para viola y clave. Suk/Rusickova. Praga... 71	Cuartetos de cuerda italianos. Obras de Rota, Respighi y Malipiero. Nuevo Cuarteto Italiano. Claves... 97	Messiaen. Sinfonía Turangalila. Previn. EMI... 68	- Obras para piano a 4 manos. Eschenbach/Frantz. EMI... 68
- Suites inglesas. Leonhardt. Seon... 64	Debussy. Pelléas et Mélisande. Delunsch, Théruel, Arapiant/Casadesas. Naxos... 56	Ministries. Música española renacentista. Kimball/Wierken. Archiv... 97	- Sinfonías II, 9. Krips. Decca... 68
Bach, C. P. E. Conciertos de chelo. Suzuki. BIS... 71	- Pour le piano y otras. Vasary. DG... 66	Mommi. Obras de cámara. Varios. Auvidis... 83	Schumann. Humoreske. Fantasia. Larrocha. RCA... 89
Bach, J. C. Conciertos de Berlin. Halstead. CPO... 72	- Preludios. Ciani. DG... 66	Mozart. Conciertos para piano 11-13. Barenboim. Teldec... 85	Schütz. Historia de la Resurrección. Sinfonías sacras II. Jacobs. H. Mundi... 67
Bach, W. F. Concierto para clave F. 41 y otras. Nediger/Lamon. Sony... 72	Donizetti. Cuartetos 13-15. Revolutionary Drawing Room. CPO... 78	- Conciertos para piano 17, 20. Levin/Hogwood. L'Oiseau-Lyre... 84	Scriabin. Sonatas 4, 10 y otras. Pletnev. Virgin... 89
Barber. Concierto para violín. Y otros. Bell/Zimman. Decca... 72	Dukas. Sinfonía. Foster. Claves... 78	- Conciertos para piano 20, 21, 25, 27. Gulda/Abbadó. DG... 66	Shostakovich. Sinfonía 7. Ashkenazi. Decca... 90
- Obra para piano. McCawley. Virgin... 72	Dvorák. Concierto para violín. Y otros. Chung/Rattle. EMI... 64	- Conciertos para piano 23, 24. Curzon/Kerész. Decca... 68	- Sinfonía 11. Jansons. EMI... 90
Bartók. Mandarín maravilloso y otras. Fischer. Philips... 73	- Concierto para violonchelo. Platigonski/Ormandy. Sony... 62	- Conciertos para violín 2, 4. Mutter/Muti. EMI... 64	- Sinfonías. Rostropovich, Teldec... 54
Beethoven. Concierto para violín. Weyenberg/Ancel. Thara... 73	- Danzas eslavas. Dorati. Mercury... 79	- Escullate y otras. Balle/Previn. EMI... 64	- Sonata para chelo 2. Y otros. Mork/Vogt. Virgin... 89
- Conciertos para piano 1, 2. Levin/Gardiner. Archiv... 72	- Requiem. Stader. Hellwig/Ancel. DG... 66	- Flauta mágica. Lemnitz, Berger, Strienz/Beecham. Arkadia... 65	- Trio 2. Messiaen. Cuarteto para el fin del tiempo. Mustonen, Bell y otros. Decca... 89
- Conciertos para piano 1, 3-5. Schnabel/Sargent. Arkadia... 73	- Sinfonías II, 9. Sawallisch. EMI... 64	- Serenatas 10, 12. Hermsweghe. H. Mundi... 84	Sibelius. Poemas sinfónicos. Berglund. EMI... 68
- Conciertos para piano 2, 3. Barenboim. EMI... 64	Elgar. Sinfonías. Haitink. EMI... 68	- 4 Serenatas. Böhm. DG... 66	- Sinfonía 2. Concierto para violín. Spivakov/Temirkanov. RCA... 90
- Cuartetos 12-16. Cuarteto Berg. EMI... 64	Field. Concierto para piano 7 y otros. O'Rourke/Barnert. Chandos... 79	- Sinfonías 24-27, 32, 40, 41. Marriner. EMI... 64	Spontini. Tesoro reconocido. Auria, Alemanno/Zedda. Bongiovanni... 90
- 9 Cuartetos. Budapest. Sony... 62	Froberger. Obras para clave. Roussel. H. Mundi... 67	- Sinfonías 40, 41. Gulini. Decca... 68	Stokowski. Arreglos de música de Bach. Stokowski. EMI... 90
Berlioz. Obras orquestales. Davis. Philips... 58	Furtwängler, Wilhelm. Director. Obras de Mozart, Beethoven y otros. Tahrá... 63	- Sonatas para violín y piano K-58, 304, 481. Kuijken/Leonhardt. Seon... 64	Stoltzer. 4 Salmos. Misa Duplex. Ruhland. Seon... 64
- Sinfonía fantástica. Boulez. DG... 74	Gervaise. Danzas. Mendoza. Claves... 79	Música en la corte de san Petersburgo. Varios. Opus 111... 97	Strauss. Don Juan, Zarathustra, 4 últimos Liedes. Popp/Tennstedt. EMI... 64
Biber. Carnaval en Kremsier. Letzbor. Symphonia... 74	Gliere. Taras Bulba. Earle. ASV... 79	Música sacra. Obras de Wood, Philips y otros. Scott. Hyperion... 98	Stravinski. Consagración de la primavera y otras. Abbadó. DG... 66
Bizet. Sinfonía. Suite de Arlesiana. Marriner. EMI... 64	Goldmark. Suites para violín opp. 11, 43. Wallin/Canino. CPO... 79	Musorgski. Cuadros de una exposición. Y otros. Rozhdensvenski. Russian... 84	Taverner. Memorias. Canciones y otras. Rozario/Islerlis. RCA... 91
Blancafort. Obra para piano. Besses. Mandala... 74	Graun. Cleopatra y César. Williams. Vermillion/Jacobs. H. Mundi... 67	Muti, Riccardo. Director. Obras de Beethoven, Brahms y otros. EMI... 64	Telemann. Arte de la flauta. Roos. Ricercar... 91
Boccherini. 4 Sinfonías. Academia de Música Antigua de Berlín. H. Mundi... 67	Grieg. Aar Gynt. Tate. EMI... 64	Nielsen. Conciertos y poemas sinfónicos. Blomstedt. EMI... 68	- Música de banquetes. Hünteler. MDG... 91
- 5 Sonatas para chelo y b.c. Nasillo/Christensen. Symphonia... 74	Gruberova, Edita. Sopranos. Retratos donizettianos. Nightingale... 94	Nilsson, Birgitt. Soprano. Obras de Wagner. Decca... 68	Torelli. Sinfonías y conciertos. Sasso. Stradivarius... 91
Brahms. Bella Magelone. Krusen/Lee. Auvidis... 74	Halfter, C. Concierto para violín 1. Mural. Edingen/Halfter. Auvidis... 81	Oistrakh, David. Violinista. Obras de Bartók, Shostakovich y otros. Melodia... 96	Turina. Canciones. Cd/Requejo. Claves... 92
- Conciertos para piano. Pollini/Abbadó. Böhm. DG... 66	Hampson, Thomas. Baritonos. Obras de Korngold, Wagner y otros. EMI... 95	Once mil virgenes. Anonymous 4. H. Mundi... 97	Verdi. Aida. Gigli, Caniglia, Stignani/Seraini. Arkadia... 65
- Doble Concierto. Trio op. 40. Zimmermann, Schill/Sawallisch. E. M... 75	Haydn. Cuartetos op. 20, 2 y 4. Estésházy. Seon... 64	Organo y arpa. Obras de Haendel, Bach y otros. Gullock/Bride. Alleluia... 98	- Aida. Gigli, Caniglia, Stignani/Beecham. Arkadia... 65
- Trio con trompa. Franck. Sonata para violín y piano. Ashkenazi/Tockwell/Perlman. Decca... 68	- Sinfonía nº101. Y otras. Montoux. Decca... 68	Palestrina. Motetes. Tagliani. Stradivarius... 84	- Otello. Martinelli, Tibbett/Panizza. Arkadia... 65
Brilliantissimo. Obras de Chopin, Liszt y otros. Helgott. RCA... 95	- Sinfonías 44-49. Maksymik. EMI... 68	Petteverson. Sinfonías 10, 11. Francis. CPO... 85	- Requiem. Freni, Ludwig, Ghaurov/Karajan. DG... 66
Britten. Albert Herring. Gillett, Bartow, Palmer/Bedford. Collins... 75	- Sinfonías 97-99. Szell. Sony... 62	Puccini. Bohème. Tori, Vitalli, Giorgini/Sabajon. Arkadia... 65	- Traviata. Capris, Galati, Cecil/Molajoli. Arkadia... 65
- Sonata para chelo y piano. Rostropovich/Britten. Decca... 68	- Sonatas para piano. Vol. 6. Jandó. Naxos... 80	- Madama Butterfly. Sheridan, Cecil, Weinberg/Sabajon. Arkadia... 65	Vivaldi. Antología 1 Music. Philips... 92
Bruckner. Sinfonía 9. Chailly. Decca... 76	Hinno. Ruhland. Seon... 64	- Tosca. Caniglia, Guelli/Fabritis. Hardy (VHS)... 85	- Conciertos para chelo. Bybala/Lamon. Sony... 92
Busoni. Música de cámara con clarinete. Klöcker. CPO... 76	Hindemith. Música para «Et la tempesatés». Kammermusik I. Albert. CPO... 80	Organo y arpa. Obras de Haendel, Bach y otros. Gullock/Bride. Alleluia... 98	- Conciertos para flauta op. 10. Brüggén. Seon... 64
Cage. Sonatas e Interludios. Dupuy. Stradivarius... 76	- Requiem. Zagroski. Wergo... 80	Palestrina. Motetes. Tagliani. Stradivarius... 84	Voicod. Arcadi. Pianista. Obras de Liszt, Rachmaninov y otros. Sony... 60
Cassadó, Gaspar. Violonchelista. Obras de Cassadó, Debussy y otros. Lys... 94	- Sonatas para violín y piano. Villa Musica. MDG... 80	Petteverson. Sinfonías 10, 11. Francis. CPO... 85	Wagner. Apote de los apóstoles y otras. Plason. EMI... 93
Chabrier. España. Suite pastoral y otras. Ansermet. Decca... 68	Homenaje a Menuhin. Obras de Bach, Locatelli y otros. Lysy. Dinemec... 97	- Sinfonía 2. Rattle. EMI... 64	- Selección. Norman/Tennstedt. EMI... 64
Chaikovski. Conciertos para piano. Leonskaia/Masur. Teldec... 77	Hollteller. Obras para instrumentos de viento. Brüggén, Haynes/Leonhardt. Seon... 64	Rachmaninov. Sinfonía 2. Previn. EMI... 68	Weber. Obras para piano y orquesta Oppitz/Davis. RCA... 93
	Janáček. Juventud. Concertino y otras. Cassard/Cuarteto Debussy. H. Mundi... 81	- Sinfonía 2. Rattle. EMI... 64	Wellfady in the dark. Stevens, Green, Kaye/Engel, Abravanel. Sony... 62
	- Obras corales. Wood. Hyperion... 81	Ravel. Bolero, Valse y otros. Dutoit. Decca... 86	Weltsch, Ljuba. Soprano. Obras de Mozart, Schubert y otros. Sony... 62
	King's Singers. Obras de Schubert, Brahms y otros. RCA... 95	- Dafnis, Bolero y otras. Maazel. RCA... 86	Williams. Concierto para fagot. Y otros. Leclair/Williams. Sony... 93
	Kreiser/Rachmaninov. Obras de	- Introducción y Allegro. Y otros. Conjunto Melos. Decca... 88	
		Reger. Suites para chelo. Harvey. ASV... 66	
		Respighi. Fiestas, Fuentes, Pinos. Cati.	



AUDITORIO DE GALICIA

Santiago de Compostela

Baixo o mecenato de:

CONCELLO DE SANTIAGO / CONSELLERÍA DE CULTURA E COMUNICACIÓN SOCIAL
FINSA / FUNDACIÓN CAIXA GALICIA / UNIVERSIDADE DE SANTIAGO
AQUAGEST / MALVAR / DEPUTACIÓN DE A CORUÑA
AUTOPISTAS DEL ATLANTICO / EL CORTE INGLÉS / FUNDACIÓN COCA-COLA ESPAÑA / REGASA / TELEVES
CONSORCIO DA CIDADE DE SANTIAGO

TEMPORADA 97-98

PROGRAMA DE ABONO

SETEMBRO

Día 25 - 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Helmuth Rilling, director
Laurent Blaiteau, traute
Programa: F. Mendelssohn, W.A. Mozart

OUTUBRO

Día 2 - 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Maximino Zumalave, director
Plamen Velev, violoncelo
Programa: G. Rossini, J. Rodrigo, A. Gaos, J. Haydn

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Maximino Zumalave, director
Rosa Torres Pardo, piano
Programa: J. Haydn, L.v. Beethoven, W.A. Mozart

Día 11 - 21:00 h
ORQUESTRA FILHARMÓNICA DE BERLÍN
Claudio Abbado, director
Programa: J. Brahms, F. Schubert

Día 16 - 21:00 h
LA PETITE BANDE
Sigiswald Kuijken, director
Claran McFadden, soprano
Guillemette Laurens, mezzosoprano
Markus Schäfer, tenor
Johannes Mannov, barítono
Programa: F. J. Haydn

Día 23 - 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Maximiano Valdés, director
Programa: L.v. Beethoven, W.A. Mozart

Día 30 - 21:00 h
ORQUESTRA SINFÓNICA DE GALICIA
ORFEON TERRA A NOSA
Victor Pablo Pérez, director
Laura Alonso, soprano
Maria José Suárez, mezzosoprano
Agustín Prunell-Friend, tenor
Felipe Bou, baixo
Programa: W.A. Mozart

NOVEMBRO

Día 6 - 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Maximino Zumalave, director
Programa: G. Rossini, A. Ginastera, L.v. Beethoven

Día 14 - 21:00 h
MARGARET PRICE, soprano
Thomas Dewey, piano
Programa: F. Schubert, F. Mendelssohn, J. Brahms

Día 20 - 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Maximino Zumalave, director
Programa: R. Strauss, L.v. Beethoven

Día 27 - 21:00 h
ORQUESTRA SINFÓNICA DE GALICIA
Uwe Mund, director
Programa: J. Brahms, F. Schubert

DECEMBRO

Día 4 - 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
L. A. Garcia Navarro, director
Programa: J. Haydn, A.G. Abril, L.v. Beethoven

Día 11 - 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Antoni Ros Marbá, director
Programa: A. Garcia Abril, E. Toldrà, W.A. Mozart

Día 18 - 21:00 h
INTERNATIONALE BACHAKADEMIE
BACH-COLLEGIUM STUTTGART
GACHINGER KANTOREI STUTTGART
Helmuth Rilling, director
Donna Brown, soprano
James Taylor, tenor
Guido Jentjens, baixo
Programa: J.S. Bach

XANEIRO

Día 5 - 22:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Maximino Zumalave, director
Frank Peter Zimmermann, violín
Programa: G. Rossini, W.A. Mozart, P. Sarasate, R. Wagner

Día 15 - 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
GACHINGER KANTOREI STUTTGART
Helmuth Rilling, director
Sibylla Rubens, soprano
James Taylor, tenor
Thomas Quasthoff, barítono
Programa: J. Haydn

Día 22 - 21:00 h
ORQUESTRA SINFÓNICA DE GALICIA
J.J. Kantorow, director e solista
Programa: F. Schubert

Día 29 - 21:00 h
AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA & CHOIR
Ton Koopman, director
Lisa Larsson, soprano
E. van Magnus, mezzosoprano
Gerd Türk, tenor
Klaus Mertens, barítono
Programa: G. Ph. Telemann

FEBREIRO

Día 5 - 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Maximino Zumalave, director
Programa: L.v. Beethoven

Día 12 - 21:00 h
ORQUESTRA DE CADAQUÉS
Sir Neville Marriner, director
Joan Enric Lluna, clarinete
Programa: G. Rossini, C.M. von Weber,
L. de Pablo, W.A. Mozart

Día 19 - 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
José Ramón Encinar, director
Programa: J.S. Bach-A. Webern, I. Stravinski, D. Stravinski

Día 26 - 21:00 h
WASEDA SYMPHONY ORCHESTRA TOKYO
Chikara Iwamura, director
Programa: G. Verdi, I. Stravinski, J. Haydn, Smetana

MARZO

Día 5 - 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Helmuth Rilling, director
Robert Levin, piano
Programa: F. Schubert, W.A. Mozart

Día 12 - 21:00 h
AMADEUS CHAMBER ORCHESTRA
Agnieszka Duczmal, directora
Mischa Maisky, violoncelo
Programa: K. Szymanowski, W.A. Mozart, J. Haydn, B. Britten

Día 19 - 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
J. C. Gérard, director e solista
Programa: L. Sumerá, W.A. Mozart, J. Brahms

Día 26 - 21:00 h
ORQUESTRA SINFÓNICA DE BUDAPEST
Tamás Vásáry, director e solista
Programa: Z. Kodaly, B. Bartók

ABRIL

Día 3 - 21:00 h
COLLEGIUM VOCALE DE GANTE
Philippe Herreweghe, director
Deborah York, soprano
Sarah Connolly, mezzosoprano
Lothar Odinius, tenor
Detlef Roth, barítono
Mark Padmore, tenor
Gotthold Schwarz, baixo
Programa: J.S. Bach

Día 16 - 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Maximino Zumalave, director
Programa: M. Ravel, G. Fauré, L.v. Beethoven

Día 23 - 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Edmon Colomer, director
Joaquín Achúcarro, piano
Programa: J. Guinjoan, L.v. Beethoven, F. Mendelssohn

Día 30 - 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Helmuth Rilling, director
Nick Deutsch, oboe
Juan Carlos Otero, fagot
Manuel Juan, clarinete
Julie Fauteux, trompa
Programa: J.S. Bach, W.A. Mozart, R. Schumann

MAIO

Día 7 - 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Jeffrey Kahane, director e solista
Programa: F. Mendelssohn, W.A. Mozart, J. Haydn

Día 13 - 21:00 h
ORQUESTRA FILHARMÓNICA DE SAN PETERSBURGO
Sir Georg Solti, director
Programa: D. Shostakovich, P.I. Tchaikovski

Día 21 - 21:00 h
**REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
MILLADOIRO**
Maximino Zumalave, director
Programa: "Milladoiro 20 anos"

Día 29 - 21:00 h
BARBARA HENDRICKS, soprano
Staffan Scheja, piano
Programa: F. Schubert

XUÑO

Día 4 - 21:00 h
REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
Kazimierz Kord, director
Programa: J.S. Bach, W.A. Mozart

Día 11 - 21:00 h
**REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
CQR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA
MUSICA CATALANA**
Maximino Zumalave, director
Christiane Oelze, soprano
M^o José Suárez, mezzosoprano
Steve Davislum, tenor
Jaco Huijpen, baixo
Programa: L.v. Beethoven

Día 19 - 21:00 h
BAYERISCHES RUNDfunk SYMPHONIEORCHESTER
Lorin Maazel, director
Programa: R. Strauss

CONCERTOS DIDÁCTICOS

OCTUBRO

Día 15 - 11:00 h
ÓPERA PARA XÓVENES
"Il Giovedì Grasso" de G. Donizetti
Aula de Opera del Conservatori del Liceu
C. Bustamante, dirección artística

Día 29 - 11:00 h
**ORQUESTRA DE CÁMARA
CHECOSLOVACA DE PRAGA**
Eva Lustigová, dirección artística
Programa: A. Vivaldi, W.A. Mozart, J.C. Bach

NOVEMBRO

Día 12 - 11:00 h
DÚO BUQUERAS - MONTIEL (violin e piano)
Programa: Massenet, Saint-Salens, J. Brahms,
B. Bartók, M. Quiruga, M. de Falla, P. Sarasate

Día 19 - 11:00 h
REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
Maximino Zumalave, director
Programa: L.v. Beethoven

Día 26 - 11:00 h
ORFEÓN TERRA A NOSA
Miro Moreira, director
Xoam Manuel Varela, piano
Programa: A Música Coral. A súa evolución, a súa historia

DECEMBRO

Día 12 - 11:00 h
THE BILL MOSS SINGERS
Programa: Espirituais negros e Gospel

Día 17 - 11:00 h
REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
Maximino Zumalave, director
Programa: G. Rossini

XANEIRO

Día 22 - 11:00 h
ORQUESTRA DE CORDA SEBASTIAN STRINGS
Kati Sebestyén, directora
Programa: J. Sibelius, J. Brahms, W.A. Mozart, J.S. Bach

Día 27 - 11:00 h
ÓPERA PARA XÓVENES
"O gato con botas" de X. Montsalvatge
Aula de Opera del Conservatori del Liceu
C. Bustamante, dirección artística

FEBREIRO

Día 4 - 11:00 h
OLD TIMERS JAZZ BAND
Jiri Plasil, banxo e director artístico
Programa: Jazz

Día 11 - 11:00 h
REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
Maximino Zumalave, director
Programa: J. Haydn

Día 18 - 11:00 h
ORQUESTRA DE CÁMARA SUK
Petr Macecek, violin
Programa: G. Rossini, B. Bartók

MARZO

Día 11 - 11:00 h
ÓPERA PARA XÓVENES
"Hansel e Gretel" de E. Humperdik
C. Bustamante, dirección artística

Día 25 - 11:00 h
MÚSICA BOHEMICA
Jaroslav Krcek, director
Programa: A. Hammerschmidt, F.F. Arbeser, G. Ph. Telemann,
M. Romano, G. Puliti

ABRIL

Día 1 - 11:00 h
**REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
GRUPO DE MONICREQUES "PER POC"**
Maximino Zumalave, director
Programa: Pedro e o lobo

Día 15 - 11:00 h
REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
Maximino Zumalave, director
Programa: L.v. Beethoven, G. Fauré

Día 22 - 11:00 h
TRIO SALMOE
Carles Riera, Albert Gumí, Emili Ferrando, clarinetes
Programa: W.A. Mozart, J.Ch. Graupner,
J. Triebensee, J. Takács, A. Gumí, A. Stadler

MAIO

Día 6 - 11:00 h
**ORQUESTRA FILHARMÓNICA DE CÁMARA
CESKE BUDEJOVICE**
Jaroslav Krcek, director
Pavel Sporcl, violin
Programa: A. Dvorák

Día 19 e 20 - 11:00 h
**REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
MILLADOIRO**
Maximino Zumalave, director
Programa: Milladoiro 20 anos

ABERTOS DE CÁMARA

DECEMBRO

Día 2 - 20:00 h
SOLISTAS REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
Guido Maier, percusión
Lorenzo de Los Santos, piano
Programa: B. Hummel, G. Stout, R. O'Meara, M. Glentworth,
K. Abe, R. Wiener, P. Samadbeck, P. Creston

FEBREIRO

Día 10 - 20:00 h
SOLISTAS REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
A. Ruiz, I. Oltai, O. Bakoulina, R. Daniels
Programa: J. François

V. Paskaleva, C. Hill, O. Bakoulina, I. Moustiatse,
A. Morán, V. López, J. C. Otero, J. Ortega
Programa: P. Hindemith

MARZO

Día 10 - 20:00 h
SOLISTAS REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
B. Heidrich, P. Martinez, N. Gradaille
Programa: D. Shostakovich

M. Juan, R. Schwedes, J. Fauteux, N. Velikov,
C. Guridi, O. Bakoulina, P. Martinez, C. Méndez
Programa: J. François

Día 24 - 20:00 h
SOLISTAS REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
A. Winkler, E. Gex, P. Velez
Programa: A. Schnittke, J.S. Bach-Sitkovetski

MAIO

Día 26 - 20:00 h
SOLISTAS REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
V. Paskaleva
Programa: B. Bartók

M. Juan, G. Nedobora, O. Biard, C. Hill, J. Feaver, I. Oltai
Programa: S. Prokofiev

B. Heidrich, N. Velikov, E. Gex, P. Martinez,
L. Blaitau, V. López, J. C. Otero
Programa: H. Eisler

CURSOS E CLASES MAXISTRAIS

SETEMBRO - 1997

Do 15 ó 22 - 21:00 h
CURSO INTERNACIONAL DE OBOE VERÁN 97.
Santiago de Compostela
N. Deutsch (oboe), A. Salvetti (oboe)
D. Jonas (oboe/oboe d'amour),
A. Schilli (oboe), J. Martinez (oboe),
A. Ruiz (Corno inglés)

XULLO - 1998

Do 26 de xullo ó 6 de agosto
**INTERNATIONALE BACHAKADEMIE
REAL FILHARMONIA DE GALICIA
GACHINGER KANTOREI STUTTGART**
Helmuth Rilling, director

EXPOSICIÓNS

Realidade, realismos
Setembro - novembro de 1997
Comisario: Miguel Fernández Cid
Producción: Auditorio de Galicia

Urbano Lugris
Decembro de 1997 - febreiro de 1998
Comisarios: Rosario Sarmiento - Antón Patiño
Producción: Fundación Caixa Galicia

Manolo Millares
Marzo - maio de 1998
Comisaria: Elvira Maluquer
Producción: Auditorio de Galicia

Esteban Vicente
Xuño - agosto de 1998
Comisaria: María González Orbegozo
Producción: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

MANUEL GARCIA FRANCO Y RAMÓN REGIDOR ARRIBAS: *La zarzuela*. Acento Editorial. Flash nº 49. Madrid, 1997. 109 págs.

Manuel García Franco y Ramón Regidor Arribas son los autores de esta guía presentada en formato de bolsillo dentro de la colección Flash de la editorial Acento, dedicada a monografías y diccionarios de temas científicos, técnicos, culturales e históricos. Conocedores como pocos de nuestro género lírico ambos llevan trabajando desde hace años en este campo y a ellos debemos otras contribuciones bibliográficas, como el reciente y curioso libro *Aquellas zarzuelas...* firmado por Regidor. Los autores han dividido el trabajo en cinco capítulos y tres apéndices con aportaciones documentales de especial interés. Un recorrido cronológico que se inicia definiendo el término zarzuela y describiendo minuciosamente su importancia histórica y sus orígenes en el siglo XVII. Se detallan los teatros donde se representaban las obras, la determinación de los reyes a la hora de elegir los espectáculos y los músicos más sobresalientes de este período, Juan Hidalgo y Sebastián Durón, con detalle de sus biografías y obras. Siguiendo esta pauta, el segundo capítulo está dedicado al siglo XVIII, con mención especial a la importante y trascendente reforma del género llevada a cabo por Antonio Rodríguez de Hita. Los capítulos tres y cuatro están dedicados al siglo XIX «el período más fructífero y de mayor esplendor de nuestro género lírico» donde se muestra especialmente el exhaustivo trabajo de documentación realizado, determinando con rigor títulos, fechas y lugares de estreno. Se concluye con el mismo criterio un quinto capítulo dedicado al siglo XX. El primero de los apéndices trata el infrecuente pero interesante tema de la influencia de nuestro género en Cuba y Filipinas y sus transformaciones localistas. Se habla de los trabajos del popular autor cubano Ernesto Lecuona, junto a otros como Gonzalo Roig, Eliseo Grenet y Rodrigo Prats, que se completan con los del área filipina con su *sarsuwela*, de relevancia entre 1900 y 1940, a partir del *Ing Mamagpo*, de Mariano Proceso Palaban. Completan los apéndices un amplio texto sobre la zarzuela y el cine. Como epílogo se incluye una amplia discografía con detalle de los intérpretes, casa editora y, cuando ha sido posible, año de la primera publicación, que por la portada del libro sabemos dedicada únicamente a la discografía en CD, y una amplia y suficiente, aunque lógicamente no exhaustiva, bibliografía. En definitiva un trabajo que supera las pretensiones iniciales de guía divulgadora y en el que sus autores han hecho un importante esfuerzo por imponer rigor ante el mare magnum informativo/bibliográfico que sufre el género.

Concha Gómez Marco

LUIS GASSER: *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice*. Prólogo: George Houle. Indiana University Press. Bloomington & Indianapolis, 1996. 222 págs.

Luis Gasser es un activo investigador musical del que conocíamos diferentes artículos dedicados a la guitarra barroca, centrados especialmente en la vida y obra de Santiago de Murcia, guitarrista y compositor español del s. XVIII.

En el novedoso libro que hoy comentamos, Gasser nos acerca al arte de los vihuelistas españoles del s. XVI, tomando como guía a uno de los más originales e interesantes artistas de este período, Luis Milán, y utilizando como fuentes básicas sus obras *El Maestro* (1536) y *El Cortesano* (1561).

El Maestro, libro de música para vihuela, es la primera colección conocida de música instrumental publicada en nuestro país y es a su análisis al que se dedican más páginas en el libro. Es digno de destacar el meticuloso estudio al que son sometidas algunas de sus fantasías, ayudando a su entendimiento con valiosísima información sobre aspectos de estilo, estructura musical y técnica de composición.

En su biografía, Luis Milán se nos presenta como vihuelista, cantante, compositor y poeta, con un cúmulo de experiencias musicales perfectamente retratadas en *El Cortesano*. Este libro, escrito por Milán en un estilo que combina la prosa con el verso, es un documento importantísimo sobre práctica musical, describiendo el ambiente de las veladas musicales en la corte del Duque de Calabria, corte a la cual pertenecía el autor. Partiendo de estas descripciones, Gasser reflexiona profundamente sobre el hecho musical renacentista, incluyendo interesantes conclusiones sobre interpretación, técnica vocal implícita e instrumentación utilizada en estas reuniones.

La información musical viene reforzada por continuas referencias a diferentes compositores y tratadistas del Renacimiento europeo, añadiendo a la obra gran interés musicológico, y convirtiéndola en un gran compendio teórico-práctico del arte musical renacentista; así, Milán aparece como heredero del antiquísimo arte de los *improvisatori*, que alcanza su máxima expresión en compositores de la talla de Aquilino, Cara o Tromboncino, y relacionado musicalmente con otros geniales laudistas como Pietrobono, Spinacino, Capirola o Aquila. Tratadistas tan importantes como Ganassi, Zarlino, Galilei, Bermudo o Sancta María enriquecen con sus constantes citas los capítulos dedicados a ornamentación y estilo, constituyendo esto, tal vez, lo más novedoso del libro.

En definitiva, nos encontramos ante una obra muy completa, básica en la biblioteca del especialista, e igualmente provechosa para cualquier músico curioso que desee sumergirse en esta apasionante época, quizás no suficientemente reconocida y tan decisiva, sin embargo, en el desarrollo histórico y musical de nuestro país. ¡Enhorabuena al autor!

Eligio Luis Quinteiro

ANTONIO IGLESIAS: *Coro Nacional de España. 25 años (1971-1996)*. Ministerio de Educación y Cultura. INAEM. Madrid, 1996. 271 páginas.

Cuando la Orquesta Nacional llegó a sus cincuenta años de vida, hace ahora cinco, el entonces Ministerio de Cultura, a través del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, publicó un libro muy completo tanto en su parte literaria —prologada con sendos textos del Ministro, Jordi Solé Tura, del Director del INAEM, Juan Francisco Marco, y del Director Técnico de la OCNE, Tomás Marco— como en la de las reproducciones fotográficas, previamente encargado al gran crítico Enrique Franco: *Memoria de la Orquesta Nacional de España (50 años)*. Es muy justo, pues, que al arribar el Coro fraterno a su primer cuarto de siglo, se haya repetido la iniciativa. Y con idénticos excelentes resultados gráficos, textuales y de presentación, por cierto, bien que encargada ahora su redacción a otro crítico no menos prestigioso: Antonio Iglesias.

Antecedido el trabajo literario de Iglesias por otros introductores de la Ministra del ramo, Esperanza Aguirre, y del Director General del INAEM, Tomás Marco, se divide aquél en dos grandes bloques. Comprensivo el primero de las motivaciones personales que al autor le hacen especialmente grata la encomienda; de la narración puntual de los antecedentes inmediatos, y aun mediatos, de la agrupación cuyos veinticinco años se celebran, y de su nacimiento oficial —con los naturales, y obligados recuerdos a Lola Rodríguez de Aragón, su creadora y primera directora—, se reserva el segundo y más amplio, casi doscientas páginas, a la puntual, detallada, exhaustiva historia del primer cuarto de siglo del Coro a través del recorrido por todos sus programas de ese lapso. Desde el del concierto de presentación oficial los días 22, 23 y 24 de octubre de 1971, en el Teatro Real, con la *Sinfonía de la Resurrección* de Mahler, dirigidos Orquesta y Coro Nacionales por Rafael Fröhbeck de Burgos, hasta el que Yuri Ahronovich dirigió en el Auditorio Nacional, los días 18, 19 y 20 de octubre de 1996, con la *Sinfonía de los mil* del mismo autor en programa, a dichas agrupaciones nacionales —preparado ya el Coro por su actual titular, Rainer Steubing-Negenborn—, a los Coros de la Comunidad de Madrid y del Palau de la Música Catalana, a la Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo y a los correspondientes solistas.

Estos bloques vienen completados por «algunas consideraciones finales», por una relación de antiguos componentes del Coro Nacional, por su primera plantilla publicada y por la actual, así como por un capítulo de agradecimientos, un índice onomástico y algunas enmiendas y puntualizaciones a los datos históricos reseñados.

Con todo, y aun siendo meritísimo y de gran utilidad recordadora el enorme esfuerzo que ha tenido que suponer el acopio de éstos, es la exposición que nos brinda Antonio Iglesias, con su personalísima prosa —un sí es no es agalagada—, de sus directas, íntimas y entrañables vivencias del amplio y nada fácil período en el que se gestó esa espléndida realidad que es hoy el Coro Nacional de España, la que constituye la substancia de este libro. Se

desliza en ella, cómo no, alguna inexactitud —en los años 1963 y 1965 no pudo cantar el Coro en el Real, porque éste no estaba todavía abierto (página 18)—, pero sobre ser erratas de imprenta o adjetivos, y mínimas, en nada disminuyen el gran trabajo del ilustre músico y académico orensano.

Leopoldo Hontañón

PETRI PALOU: *Fauré. Primera parte (1845-1894). Edición privada. Barcelona, 1994. 194 páginas.*

El primer interés de este libro, que su autora, pianista, pedagoga y musicóloga, editó particularmente hace tres años, es el de que abre un hueco en nuestro idioma a una figura capital de la música francesa tradicionalmente descuidada por la musicología y la musicografía y, aún hoy, prácticamente desconocida en España. Un compositor exquisito y refinado, original y ambiguo, discípulo de Saint-Saëns —que no le perdonaba sus modernidades por más que éstas fueran siempre elegantemente tamizadas— y maestro de Ravel, que merece la mayor de las atenciones.

El segundo factor positivo a resaltar es el amor y el entusiasmo que la autora muestra por la personalidad del singular artista y el conocimiento que evidencia de su vida, su estética y sus circunstancias. Tras una introducción en la que se deslizan frases que nos hacen temer lo

peor —La música de Fauré sugiere con frecuencia la blandura acuática del mar y el vuelo fugitivo de las nubes en el espacio— es un ejemplo—, Petri Palou nos lleva luego suavemente de la mano y nos presenta con habilidad el mundo en el que vivió el músico, a quien pone continuamente en conexión con algunos de sus colegas, amigos y amigas. Las líneas dedicadas a su relación con Verlaine son de las mejores.

Claro que estos loables aspectos aparecen contrarrestados por la anarquía que reina en la configuración del volumen y por el confusionalismo derivado de sus saltos en el tiempo y continuos cambios espaciales. La narración se hace tortuosa y pierde intensidad y sentido de la progresión con el repetido uso de una suerte de *Intermezzos* —La polfonía, el canto llano, lo religioso en el arte antes y ahora es uno de ellos— o de capítulos que distraen la atención y que nos alejan del objeto esencial. Así el dedicado a Wagner, en el que se vierten juicios demasiado simplistas («su obra se cimienta sobre la *Novena* de Beethoven» o «dio una punalada definitiva a la estética belcantista»).

La manera de plantear los análisis musicales es irregular. En ocasiones se realizan con seriedad, con aportación de argumentos y léxico adecuado; en otras, incluso dentro de la misma obra, se pasa de largo y se esparcen rápidos juicios literarios. No parece haber una normativa, una línea y da la impresión a veces de que el libro ha sido escrito un poco a salto de

matá y que se han recogido trabajos sueltos con la intención de componer un todo que por ello resulta poco unitario; y por consiguiente escasamente didáctico. Hay por otra parte numerosos errores en los nombres propios, en la sintaxis y en la morfología y no pocas faltas de ortografía (en la colocación de acentos). Los textos en francés son a veces traducidos y a veces no. Lo mismo puede suceder cuando se consignan en castellano en el cuerpo de la narración. Finalmente, se incorporan numerosos ejemplos musicales, pero no se suelen poner en relación directa, utilizando las oportunas acotaciones, con el comentario vecino.

Pese a todo, hay que recomendar la adquisición de este bien intencionado acercamiento a Fauré. Es de esperar que en la segunda parte (si es que llega a editarse) se corrijan algunos de los defectos citados; y que se incluya una lista de obras y se amplie la bibliografía —no se da noticia, por ejemplo, del importante estudio en dos tomos de François Gervais sobre los *Lenguajes comparados de Fauré y Debussy* (*La Revue Musicale*, 1971)—, a ser posible con aportación de datos más concretos en cuanto a fechas y editoriales. Con independencia de ello, debe recomendarse el magnífico trabajo de Jankélévitch (*Fauré et l'inexprimable*, Ediciones Plon, París, 1974), que sin duda Petri Palou ha tenido en cuenta a la hora de escribir su meritorio texto.

Arturo Reverter

- The Competition is open to those young people from the countries of the European Community who on 1 January 1998 are under the age of
30, if sopranos or tenors
32, for all other voices.

- Five months training course.

Milan
30 January - 2 February

- Study grant of: 1.500.000 Italian Lire net.

- Winners will perform in As.Li.Co. productions in: Bergamo, Brescia, Como, Cremona, Firenze, Macerata, Pavia.

As.Li.Co.
Associazione
Lirica e
Concertistica Italiana
announces

**The young
European Community
Opera Singers
Competition - 1998**

As.Li.Co.
Corso di Porta Nuova 46
20121 - Milano
Tel.: 0039.2.6551501 - Fax: 0039.2.6555963
e-mail: aslico@mbx.itn.it

Member of
EurOperaStudio
Largo di Torre Argentina 11
00186 Roma
Tel.: 0039.6.6819061 - Fax: 0039.6.68190651

EurOperaStudio on Internet
e-mail: info@opera.europerastudio.org
web site: www.europerastudio.org

"Don Giovanni Project"
with the support of the European Communities
"Caleidoscope Programme 1997"
Directorate General X

CONCIERTOS

MADRID

24-IX: Cuarteto Inglés de Cámara. Pearson, Webber. Mendelssohn. (Fundación Juan March).

27: Grupo Amores de percusión. *Vivencias*, audiovisual. (F.J.M.).

3-X: Maria João Pires, piano. Chopin, Beethoven. (Grandes Intérpretes. Scherzo. Auditorio Nacional).

6: Filarmónica de Berlín. Orfeón Donostiarra. Claudio Abbado, Margiono, Larsson. Mahler, *Segunda*. (Ibermúsica. A.N.).

7: Filarmónica de Berlín. Murray Perahia, piano. Claudio Abbado, Schumann, Beethoven. (Ibermúsica. A.N.).

9: Orquesta Barroca de la Filarmónica de Berlín. Programa por determinar. (Juventudes Musicales. A.N.).

MALAGA

Orquesta Ciudad de Málaga

3,4-X: Odón Alonso Joaquín Achúcarro, piano. Beethoven.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

Real Filharmonia

25-IX: Helmuth Rilling. Laurent Blaiteau, flauta. Mendelssohn, Mozart.

2-X: Maximino Zumalave. Plamen Velev, chelo. Rossini, Rodrigo, Gaos, Haydn. **9:** Maximino Zumalave. Rosa Torres-Pardo, piano. Haydn, Beethoven, Mozart.

SEVILLA

Sinfónica de Sevilla

11,12-IX: Vjekoslav Sutej. Chabrier, Dvorák, Falla. **19,20:** Vjekoslav Sutej. Wagner.

26,27: Miguel Roa. Breton, Evora, Collet.

4-X: Miguel Roa. Gimenez, Turina, Falla.

MUNICH

Filarmónica de Munich

12,14,15,16-IX: Coro de la Filarmónica. Gianluigi Gelmetti, Meoni, Cherici, Piccoli. Puccini, *La rondine* (versión de concierto).

23,24,25: Simone Young. Julia Fischer, violín. Mozart, Schumann.

2,3,4-X: André Previn. Midori, violín. Shostakovich, Mahler.

PARIS

17-IX: Itamar Golan, piano; Shlomo Mintz, violín; Matt Haimovitz, chelo. Shostakovich. (Museo del Louvre).

17,18: Coro y Orquesta Nacional de Francia. Charles Dutoit, Petibon, Olsen, Hagegård. Stravinski, Orff. (Teatro de los Campos Eliseos).

28,29: Orquesta Philharmonia. Esa-Pekka Salonen. Debussy, Ligeti. / Debussy, Ravel, Ligeti. (Châtelet).

1-X: Andreas Staier, clave. Bach, Albero, Ferrer, Scarlatti. (M. L.).

2: Ensemble Modern. Bradley Lubman, Reich. (Chât.).

8: Orquesta Nacional de Lille. Jean-Claude Casadesus. Simon Estes, barítono. Haendel, Wagner, Verdi. (T. C. E.).

9: Maria João Pires, piano. Schubert, Fauré, Bach. (T. C. E.).

10: Teresa Berganza, mezzo; José María Gallardo, guitarra. Canciones españolas. (T. C. E.).

VIENA

28-IX: Bruno Leonardo Gelber, piano. Scarlatti, Schumann, Schubert, Chopin. (Musikverein).

29: Filarmónica de Radio Francia. Marek Janowski. Elisabeth Leonskaia, piano. Beethoven, Berlioz. (Konzerthaus).

1,2-X: Sinfónica de Bamberg. Horst Stein. Ingeborg Baldaszti, piano. Mendelssohn, Mozart, Strauss. (M.).

3: Sinfónica de Viena. Kurt Sanderling. Michael Sanderling, chelo. Musorgski, Shostakovich, Brahms. (K.).

- Filarmónica de Viena. Bernard Haitink. Schoenberg, Bruckner. (M.).

4,5: Concentus musicus Wien. Nikolaus Harnoncourt. Mei, Rost, Saccà, Widmer. Mozart. (M.).

5: Simon Preston, órgano. Bach, Liszt, Mendelssohn. (K.).

7: Cuarteto Emerson. Janáček, Mozart, Smetana. (M.).

8: Olga Borodina, mezzo; Dimitri Yefimov, piano. Chaikovski, *Canciones*. (K.).

- Alfred Brendel, piano. Busoni, Liszt, Schumann, Haydn. (M.).

9: Till Fellner, piano. Schubert, Schoenberg. (K.).

10: Cuarteto Artis. Mendelssohn, Zemlinsky, Brahms.

- Concha Jerez-José Iges. *El diario de Jonás*.

OVIEDO

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Valdés. Sagi. Lanza, Rodrigo, Monar, Chausson. **14,16-IX.**

FALSTAFF (Verdi). Carella. Iturri. Pons, Lanza, Bros, Zapater. **26,28-IX.**

LA TRAVIATA (Verdi). Parry, Rodríguez Aragón. Buratto, Mora, Salvadori, Mirabal. **6,8-X.**

AMBRONAY

19-IX: The English Concert. Trevor Pinnock. Vivaldi, Stradella, Purcell.

21: Anner Bylisma, chelo; Bob van Asperen, clave. Bach, Vivaldi.

PERSEE (Lully). Impe. Crook, Hassler, Horbach, Dijk. **26-IX.**

28: Cuarteto Turner. Mozart, Beethoven.

- Les Arts Florissants. William Christie. Monteverdi. LA DIDONE (Cavalli). Rousset. Paul-Harang. Brua, Patterson, Pitarch, Carlo. **3,5-X.**

4-X: Concerto Italiano. Coro Akademia. Rinaldo Alessandrini. Vivaldi.

5: Jos van Immerseel, fortopiano. Schubert.

12: Davitt Moroney, clave. Couperin.

- Seminario Musicale. Gérard Lesne. Elliott, Haller, Chance. Hasse, *I pellegrini al sepolcro di Nostro Signore*.

- La Petite Bande. Coro de Cámara de Namur. Sigiswald Kuijken. McFadden, Laurens, Schäfer. Haydn, *Il ritorno di Tobia*.

BERLIN

11-IX: Filarmónica y Coro de la Radio de Berlín. Ingo Metzmacher. Henze, *Novena*.

12: Sinfónica de la Radio de Berlín. Michael Schönwandt. Martinu, Henze, Matthus, Shostakovich.

- Orquesta de Cámara de Europa. Thomas Quasthoff, barítono. Schubert. **13:** Cuarteto Arditti. Rihm, Pintscher.

- Sinfónica Alemana de Berlín. Vladimir Ashkenazi. Ida Haendel, violín. Brahms.

14: Cuarteto de Leipzig. Dessau, Rihm.

15,17,19,22,24,26: Andrés Schiff, piano. Schubert, *Sonatas*.

16,17: Filarmónica de Berlín. John Eliot Gardiner. Mozart, Berlioz.

18: Ensemble Modern. Peter Rundel. Rihm, Ditrach.

19: Sinfónica de la Radio de Berlín. Udo Zimmermann. Zimmermann, Lutoslawski, Fortner.

20,21: Cuarteto Arditti. Rihm, Kagel. / Zimmermann, Globokar, Maderna.

22,23: Filarmónica de Berlín. Daniel Barenboim. Thomas Zehetmair, violín. Schumann, Zimmermann, Strauss.

25: Maurizio Pollini, piano. Chopin, Debussy.

26,27,28: Filarmónica y Coro de la Radio de Berlín. Claudio Abbado. Oelze, Lipovsek. Mahler, *Segunda*.

27,28: Cuarteto Emerson. Janáček, Rihm, Smetana.

28,29: Sinfónica Alemana de Berlín. Coro Ernst Senff. Gary Bertini. Blacher, Dessau, Mahler.

LINZ

14-IX: Sinfónica de Moscú. Vladimir Fedoseiev. Bruckner, *Octava*.

16: Ensemble recherche. Ustvolaskaia, Yun, Huber, Vivier.

17: Coro de Cámara de Praga. Eric Ericson. Bruckner, Chaikovski, Pärt, Schnittke.

19: Orquesta Bruckner de Linz. Martin Sieghart. Behrens, Tomlinson, Jung, Fassler, Dohmen, Wagner, *Sigfrido* (versión de concierto).

20,21: Staatskapelle de Dresde. Giuseppe Sinopoli. Strauss. / Reiko Watanabe, violín. Berg, Bruckner.

22: Harmonices Mundi. Josef Sabaini. Haendel, Dallinger, Mozart.

23: Dagmar Peckova, mezzo; Roger Vignoles, piano; Jiri Zigmund, viola. Mahler, Dvorák, Strauss.

27,28: Sinfónica de Bamberg. Horst Stein. Reger, Bruckner. / Mendelssohn, Mozart, Strauss.

29: Cuarteto Hagen. Beethoven, Schedl.

1-X: Camerata Academica Salzburgo. Schubert, Beethoven.

5: Filarmónica de Viena.

FESTIVALES

ALICANTE

20-IX: Ananda Dansa. Llopis, *Frankenstein*.

21: Entrequatre. García Laborda, Assad, Sánchez.

21,22: Orquesta Ciudad de Granada. Josep Pons. Jurado, Civiloti, González Acilu. / Garrido, García Román, Chaviano, Henze.

22: Coro de Valencia. Francisco Perales. Evangelista, Cano, Mira, de Pablo.

23: Mortley, *Exilio*. Producción radiofónica.

- Orquesta de Cámara Reina Sofía. Encinar, Castro, Giacometti.

23,24: Archaeus Ensemble. Liviu Dancanu. Verdú, Botella, Darias, Terol. / Niculescu, Stemper, Vlad.

24: Producciones radiofónicas. Felipe, Liñán.

- Grupo Circulo. José Luis Temes. Macías, Hidalgo, Satué.

25,26: Orquesta Ciudad de Málaga. Odón Alonso. Esplá, Bartók, Fernández Alvez. / Pedro Halffter. Oppo, C. Halffter, Hartmann.

25: Sinfónica de Alicante. Joan Iborra. Canet, Ramos, Blanquer.

- Humberto Quagliata, piano. Mompou, *Música callada*.

26: Orquesta del Conservatorio Oscar Esplá. Francesc Cabrelles. Stravinski, Stockhausen, Esplá.

- LIEM-CDMC. Duque, Pérez Maseda, Berenguer.

27: Angel Luis Castaño, acordeón. Gubaidulina, Torres, Ligeti.

Bernard Haitink, Mahler, *Novena*.

MONTREUX

11-XI: Capriccio Stravagante. Skip Sempé. Vecchi, Frescobaldi, Caccini, Ortiz.

12,13: Staatskapelle de Berlín. Daniel Barenboim. Beethoven. / Beethoven, Wagner, Schubert.

14: Marta Almajano, soprano; Luca Pianca, laúd. Strozzi, Monteverdi, Frescobaldi.

- Orquesta Nacional de Lyon, Emmanuel Krivine, Berlioz.

15: Les Talens Lyriques. Christophe Rousset. Piau, Feldman. Couperin, *Lectures de ténieblas*.

16: Filarmónica Suiza. Mario Venzago, Schubert, Mahler.

17: The Academy of Ancient Music. Coro del New College de Cambridge. Christopher Hogwood. Oelze, Mannion, Argenta, Ainsley, Haendel, *Il Allegro, il penseroso ed il moderato*.

ROYAUMONT

13,14-IX: Orquesta de Picardía. Alberto Zedda. Farman, Simon, Zeffiri, Fechner, Rossini, *El viaje a Reims* (Versión de concierto).

27: Nouvel Ensemble Modern. Lorraine Vaillancourt, Milhaud, Donatoni, Singier.

STRESA

14-IX: Solistas de la Scala. Strauss, Schoenberg, Brahms.

15: Virtuosos de Moscú. Vladimir Spivakov. Haydn, Mozart, Shostakovich.

19: Sinfónica Nacional de la RAI. Coro Athestis. Eliahu Inbal. Coelho, Gjevang, Wagner, Schöne. Beethoven, *Novena*.

OPERAS

JEREZ

Teatro Villamarta

LOS AMANTES DE TERUEL (Bretón). Orquesta Joven de Andalucía. Coro del Teatro Villamarta.

Udaeta, López. **19,21-IX.** LA TABERNERA DEL PUERTO (Sorozábal). Coro y Orquesta del Teatro Real de Madrid. Vega. Tambascio. **26,27-IX.**

LA REVOLTOSA (Chapí) / EL BATEO (Chueca). Orquesta Otoño Lírico Jerezano. Coro del Teatro Villamarta. Pérez. Matilla. **3,4-X.**

LA ROSA DEL AZAFRAN (Guerrero). Coro y Orquesta del Teatro Real de Madrid. Vega. Tambascio. **10,11-X.**

AMSTERDAM

De Nederlandse Opera

DAS RHEINGOLD (Wagner). Haenchen. Audi. Bröcheler, Freier, Mikulas, Smit. **11,14,17,20,23,26-IX.**

LA TRAVIATA (Verdi). Weikert. Kirchner. Arteta, Steiger, Pieters, Haddock. **4,7,10-X.**

BERLIN

Deutsche Oper

DER ROSENKAVALIER (Strauss) Kout. Friedrich. Armstrong, Kannen, Carlson, Peper. **14-IX.**

AIDA (Verdi). Chaslin. Friedrich. Kotchian, Sonne, Walther, Hagen. **20,25-IX.**

DER PRINZ VON HOMBURG (Henze). Thielemann. Friedrich. Kollo, Kaune, Henschel, Hillebrandt. **21,30-IX. 5,10-X.**

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (Wagner). Thielemann. Friedrich. Weikl, Hagen, McDaniel, Lukas. **24,28-IX.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Foster. Krämer. Hagen, Seiffert, McDaniel, Knutson. **27-IX. 7-X.**

TANNHÄUSER (Wagner). Thielemann. Friedrich. Sotin, Schmidt, Edelmann, Lukas. **3-X.**

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Auguin. Samaritani. Crider, Gioromila, Gayer, Carrara. **4,9-X.**

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Thielemann. Friedrich. Rydl, Behrens, Schmidt, Peper. **8-X.**

BRUSELAS

La Monnaie

OTELLO (Verdi). Pappano. Decker. Galouzzine, Fox, Smeding, Cheek. **24,27-IX. 1,5,8-X.**

DRESDE

Semperoper

PRODANA NEVESTA (Smetana). Zimmer. Konwitschny. Commichau, Ihle, Müller, Jahns. **11-IX.** FIDELIO (Beethoven). Prick. Mielitz. Büsching, Rasilainen, König, Vogel, Selbig. **13,16,23-IX. 3-X.** TANNHÄUSER (Wagner). Prick. Konwitschny. Vogel, Kruse, Scheibner, Martinsen. **14,18-IX.** DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Rennert. Kirst. Tilli, Gura, Incontrera, Kirchner. **21,24,27-IX. 4-X.**

TOSCA (Puccini). M. Albrecht. Berghaus. Smoljaninova, Sadé, Rasilainen, Eckert. **25,28-IX.** DIE FRAU OHNE SCHATTEN (Strauss). Sinopoli. Hollmann. Kruse, Nielsen, Ketelsen, Hass. **2,5,8-X.**

LA BOHEME (Puccini). Soltesz. Heilmann. Bayo, Selbig, Farina, Vecchia. **7,10-X.**

GLASGOW

Theatre Royal

NORMA (Bellini). Smith. Judge. Walmesley. Clark, Mason, Davies, Rigosa. **16,20-IX. 2-X.**

RIGOLETTO (Verdi). Armstrong. Ireland. Trajanova, Clarke, Rigosa, Robinson. **30-IX. 4-X.**

LONDRES

Barbican Theatre

GIULIO CESARE (Haendel). Bolton. Posner. Roo-

croft, Murray, Wyn-Rogers, Daniels. **13,15,17,20,23,25,29-XI. 1-X.**

PLATÉE (Rameau). McGegan, Morris, Tibbels, Gritton, Montague, Fouchécourt, Padmore. **22,24,30-IX. 1,3,7,10-X.** THE TURN OF THE SCREW (Britten). Davis. Warner. Rodgers, Tierney, Henschel, Bostridge. **2,4,6,8,9,11-X.**

MILAN

Teatro alla Scala

LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Ranzani. Alli. Anderson, Devinu, Neill, Servile. **19,20,22,23,24,27,30-IX. 1-X.**

MUNICH

Bayerische Staatsoper

AIDA (Verdi). R. Abbado. Pountney. Dworchak, Auer, Terentjeva, Varady. **20,23,26-IX. 3,10-X.**

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Schneider. Dorn. Black, Roccoft, Groop, Hagley. **24,27,30-IX. 4,8-X.**

PETER GRIMES (Britten). Märkl. Albery. Langridge, Shicoff, Coburn, McIntyre. **28-IX. 1,5,9-X.**

NUEVA YORK

Metropolitan Opera

CARMEN (Bizet). Levine. Amselem, Graves, Domingo, Quilico. **22,25,27,30-IX. 3,9-X.**

MANON (Massenet). Rudel. Fleming, Giordani, De Candia, Oswald. **23,26-IX. 1,4,8-X.**

ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Levine. Voigt, Dessay, Mentzer, Moser. **24,27-IX. 2,6,10-X.**

TURANDOT (Puccini). Levine. Eaglen, Pavarotti, Hong, Scanduzzi. **29-IX. 4,7-X.**

PARIS

Opéra Bastille

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Conlon. Strehler. Michaels-Moore, D'Arcangelo, Naouri, Sigmondsson. **8,11,13,16,20,24,27,30-IX. 2,6,9,11-X.**

TURANDOT (Puccini).

1998

DONATELLA FLICK
CONDUCTING
COMPETITION

PATRON H.R.H. THE PRINCE OF WALES

IN ASSOCIATION WITH THE

LONDON

SYMPHONY ORCHESTRA

The 1998 competition will take place 30 May - 2 June in London, and is open to conductors under the age of 35 who are citizens of the European Community.

The competition will be held in three stages, with the final concert at the Barbican Hall when three finalists will conduct the London Symphony Orchestra.

INFORMATION FROM: THE ADMINISTRATOR,
47 BRUNSWICK GARDENS, LONDON W8 4AW

FAX: 0171 792 2574

Prêtre. Zambello. Sweet, Lloyd, Frittoli, Larin. 22,25,28-IX. 1,4,7,10-X.

Palais Garnier

PELLEAS ET MELISANDE (Debussy). Conlon. Wilson. Braun, van Dam, Halem, Upshaw. 29-IX. 3,5,8-X.

Théâtre Châtelet

PARSIFAL (Wagner). Bichkov. Grüber. Salminen, Meier, Pederson, Elming. 27,30-IX. 3,6,9-X.

**VIENA
Staatsoper**

EUGEN ONEGIN (Chaikovski) Young, Gorchakova, Hampson, Araiza, Rose. 11,15,18,21-IX.

DON CARLO (Verdi). Halász. Coelho, Urmana, Furlanetto, Shicoff. 12,16-IX.

TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Mehta. Schnaut, Lipovsek, Rose, Struckmann. 13-IX.

SALOME (Strauss). Young. Behrens, Hopfer-

wieser, Weikl. 14-IX. ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Hage, Gustafson, Esposito, Studer, Lotric. 19,23,26-IX.

TOSCA (Puccini). Halász. Zampieri, Shicoff, Slabbert. 20,24-IX.

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Guadagno. Gorchakova, Dvorsky. 25-IX. 1-X.

JERUSALEM (Verdi). Campanella. Lukacs, Ikaia-Purdy, Rydl. 27,30-IX.

CARMEN (Bizet). De Billy. Baltsa, Schnitzer,

Araiza, D'Artegna. 28-IX. 2,5-X.

PETER GRIMES (Britten). Halász. Bilandzija, Shicoff, Slabbert. 29-IX. 4-X.

DER FREISCHÜTZ (Weber). Hager. Pieczonka, I. Raimondi, Rasilainen, Seiffert. 3,7,10-X.

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Halász. Studer, Graham, Banse, Rydl. 6-X.

FEDORA (Giordano). Guadagno. Baltsa, Cura. 9-X.

ZURICH

Opernhaus

RIGOLETTO (Verdi). Caetani. Asagaroff. 14,18-IX.

MADAME SANS GENE (Giordano). Welser-Möst. Puggelli. 20,27-IX. 3,8-X.

COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Fischer. Ponnelle-Hartmann. 23,25,28-IX.

LE VIN HERBE (Martin). Cleobury. Marelli. 4-X.

LA TRAVIATA (Verdi). Welser-Möst. Flimm. 5,9-X.

TOSCA (Puccini). Santi. Peter. 10-X.

CONVOCATORIAS

XI CERTAMEN COREOGRAFICO DE MADRID.

Teatro Olimpia, Centro Dramático Nacional, 26/30-XI-1997. Obras inéditas de danza contemporánea y ballet. 1º premio: 600.000 pts. y ayuda a la producción del CDN de 500.000 pts. Fecha límite de inscripción y entrega del vídeo con la coreografía: 14-X-97. Información: Tfno. 91 547 69 79.

XII PREMIO DE COMPOSICION CIUDAD DE

ALCOY PARA MUSICA DE CAMARA.

Para obras inéditas escritas para grupos instrumentales de tres a nueve intérpretes. Premio: 1.500.000 pts. Fecha límite de inscripción: 16-X-1997. Información: Ayuntamiento de Alcoy.

XI PREMIO SGAE JOVENES COMPOSITORES.

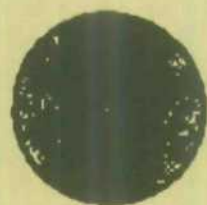
Para compositores españoles nacidos después de 1967. Obras de más de 5' y menos de 25'. Plantilla

máxima: flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón, piano, violín, viola, chelo, contrabajo, percusión. Premios: 1º, 1.000.000; 2º, 500.000, 3º, 250.000; 4º, 125.000 pts. Fecha límite de inscripción: 15-X-1997. Información: Tfno. 91 468 23 10.

PREMIOS DE LA FUNDACION JACINTO E INOCENCIO GUERRERO.

De música: candidaturas hasta 22-X-1997. Premio:

12.000.000 pts. De canto «Acisclo Fernández» 1998. A partir del 20-IV-1998. Premios: 1º, 2.500.000; 2º, 1.250.000 pts. Fecha límite de inscripción: 12-III-1998. De guitarra «Infanta Doña Cristina» 1998. A partir del 26-X-1998. Premios: 1º, 2.500.000; 2º, 1.250.000; 3º, 600.000 pts. Fecha límite de inscripción: 18-IX-1998. Información: tfno/fax (91) 547 66 18 y (91) 548 34 93. Correo electrónico: jeig@adenle.es.



**DISCOS
SAGASTA**

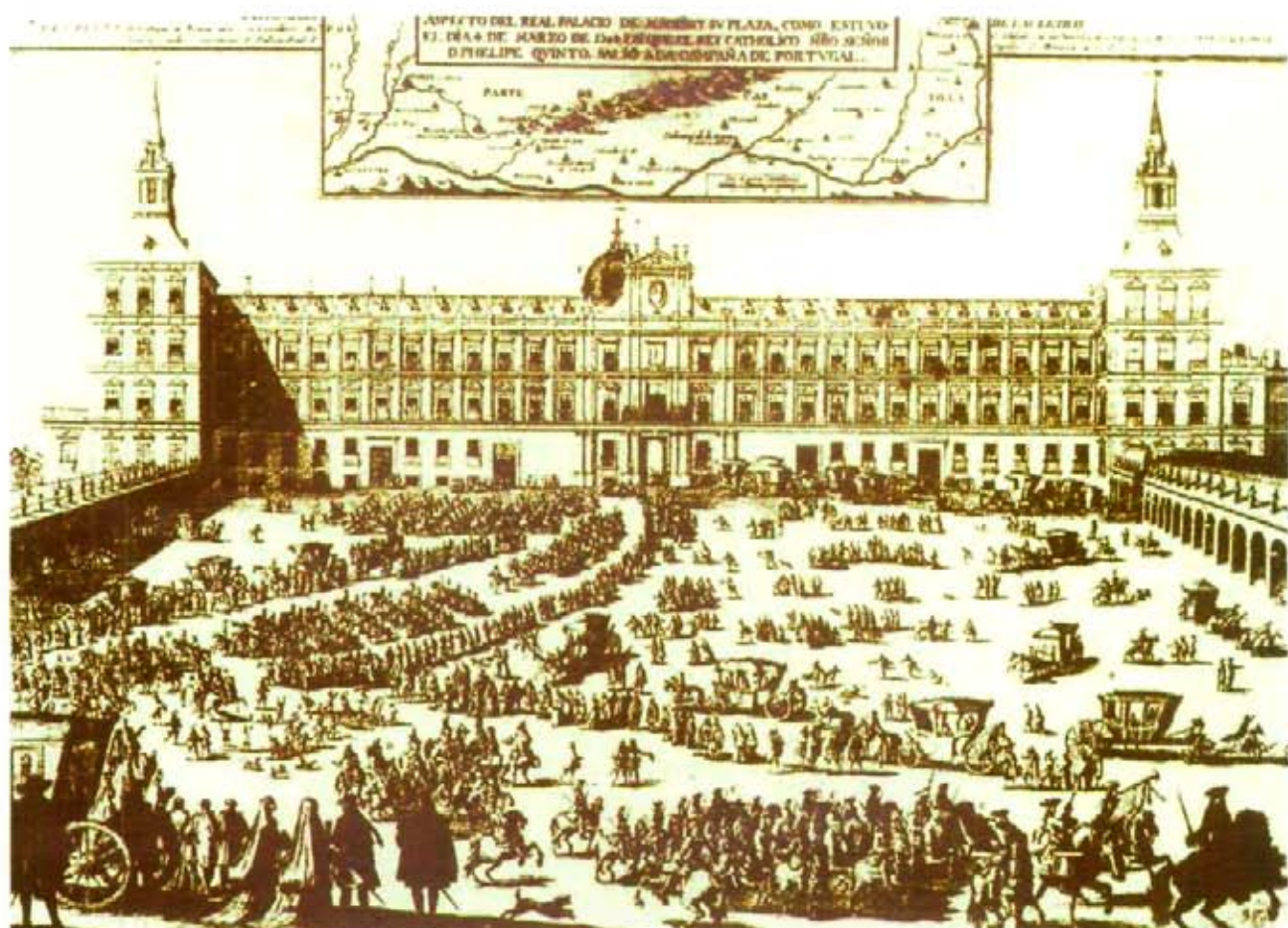


El Clásico de los clásicos

- ❖ Ópera, Sinfónica, M. Antigua, etc...
- ❖ Servicio de novedades al día.
- ❖ Encargos de CD'S inencontrables en España.
- ❖ Reembolsos a Provincias.
- ❖ Precios muy afinados; en septiembre: **POLYGRAM 25% Dto.**

Sagasta, 7
28004 Madrid
Telf/Fax. 445 57 83

Horario
Lunes a Viernes
de 10 a 2 y de 5 a 8
Sábados de 10 a 2



ANTONIO LITERES 250 AÑOS DE SU MUERTE

San Antonio Literes y Carrion

Nacido en Artá (Mallorca) en 1673, Antonio Literes ingresa en el Real Colegio de Niños Cantorcicos de Madrid en 1686. Se incorpora a la Real Capilla como músico violón en 1693 permaneciendo en el puesto hasta su muerte. Su trabajo como compositor es sumamente importante, sobre todo por dos motivos fundamentales: de un lado su música teatral representa, junto a Durón, el arranque de la zarzuela como género específico; por otro lado, el reconocimiento de su valía por parte de sus patrones hace que sea el comisionado, con José de Torres, para reestructurar los fondos musicales del Palacio tras el incendio.

LA DIFÍCIL CARRERA DE UN MÚSICO EN LA CORTE

Su Majestad ha admitido en su servicio a dos mallorquines, Juan Llebrés con dos plazas y dos distribuciones, y Antonio de Literes en el colegio de niños cantóricos». Con este memorial se informaba el 17 de diciembre de 1686 de la llegada de dos nuevos músicos para servir en la corte de Madrid. Juan Llebrés, que entraba por entonces a ocupar una plaza de contralto en la Capilla Real; y Antonio Literes, que con el tiempo pasaría a los anales de la institución cortesana como primer violón y uno de los compositores más singulares e interesantes de su época.

Decir hoy que Literes fue uno de los principales compositores del barroco hispano puede parecer una afirmación gratuita, si nos fijamos en la escasa producción a disposición del público de ediciones modernas o de grabaciones discográficas de su música. Una situación que, por cierto, corre pareja con la de otros compositores que en la misma época y en la misma Capilla Real compartieron con Literes algunos de los momentos más interesantes de nuestra historia musical.

Lo cierto es que desde muy joven Literes va a despertar entre sus contemporáneos la admiración por sus grandes dotes para la composición y su habilidad en el manejo del violón (instrumento que desempeñaba el bajo de la familia del violín, y que era un poco mayor que el violonchelo actual). Hasta tal punto llegó a ser considerado, que el propio rector de la Capilla Real —el Patriarca de las Indias— llegó a afirmar en 1720, que: «su habilidad (es) tan conocida en la composición y violón, que no hace poco quien le compete».

Me voy a centrar en las próximas páginas en ese joven Literes que vivió el crepúsculo de la dinastía austriaca, para esbozar un retrato de su persona y su época centrado en las dos instituciones cortesanas que le sustentaron a lo largo de su largo periplo vital madrileño: el Real Colegio de niños cantóricos y la Capilla Real.

La Capilla Real de Carlos II: una institución en crisis

La Capilla Real era la institución encargada del servicio personal del rey en los oficios litúrgicos, si bien otras instituciones recibían en el reino ese mismo nombre: merced al patronazgo real del que se sustentaban. La figura rectora de la institución era el patriarca de las Indias, cargo honorífico que recibía el capellán mayor de la misma, cuyas funciones revestían todo lo referente a organización de la institución, siendo especialmente importante su poder decisorio.

Aunque el patriarca encarnaba en una persona todo lo que conformaba un cabildo en una institución catedralicia, una de sus funciones principales era la de departir con el monarca acerca de todo lo referente a la institución cortesana. Entre los temas a tramitar por el patriarca en busca de la resolución real van a destacar, especialmente a lo largo del reinado de Carlos II, los de temática económica en formato

de peticiones o súplicas por parte de los músicos a su rey. Estas peticiones estaban motivadas por la situación poco saludable, económicamente hablando, por la que pasaban las arcas de la capilla en los años finales de siglo, y cuyo lastre venía ya de varias décadas atrás. Una de las principales consecuencias de esta situación se manifestaba en los cuantiosos atrasos en el pago de los *gajos*, que motivaban esas continuas peticiones de *ayudas de costa* por parte de los músicos para poder subsistir.

La situación —que va a empeorar a partir de la década de los ochenta— motivaba la tendencia de abandonar la capilla. Los destinos de este éxodo eran variados: los músicos de origen italiano piden la vuelta a su «patria», mientras que algunos músicos españoles van a buscar mejor partido en una catedral o una capilla privada (aunque bien es cierto que en la época tampoco la economía de muchas de estas capillas estaba saneada). Para marcharse el músico debía manifestar razones suficientemente contundentes para conseguir el permiso deseado.



Retrato de Carlos II

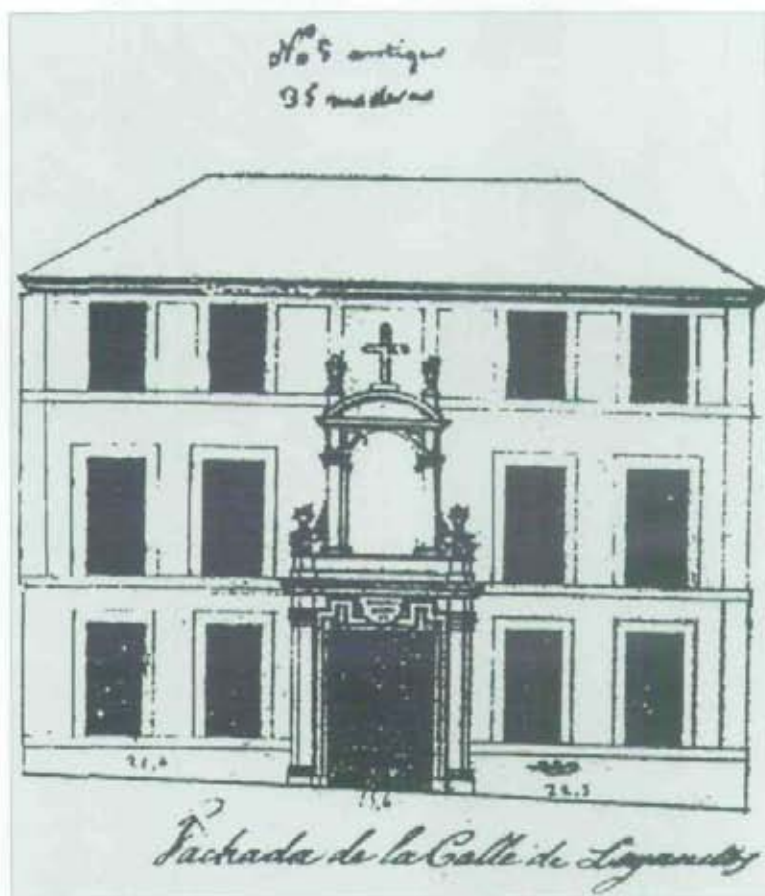
por lo que muchos de ellos van a idear las más intrincadas argucias para demostrar convalecencias diversas que les impedian servir con toda puntualidad a su majestad. Un ejemplo paradigmático se produce en 1680, cuando Juan de Ecay, músico contralto de la capilla, pide licencia para «mudar de aires» por motivos de salud que exhibe en una certificación médica; el caso será consultado al maestro de capilla, Cristóbal Galán, quien manifiesta que: «hará mucha falta en la capilla si se va, y lo que comunicó conmigo cuando fui a verle, tiraba más a que se le situara una pensión, que no a irse, y así mi sentir es que se le acomode, y cuanto menos tratare con médicos tendrá más salud».

Otro hecho, quizás más grave desde la mentalidad de la época, era el no aceptar un puesto en la Capilla Real —si bien no de una forma manifiesta—. Esta situación se presenta en 1684, cuando tras la muerte de Galán se ofrece el magisterio de capilla a Diego Verdugo, por entonces maestro en la catedral de Salamanca. La primera noticia de su designación en la Capilla Real se la da el provisor de la ciudad del Tormes y la reacción del músico no es precisamente eufórica: «no me puso más dificultad para salir el día siguiente que andar indispuerto y sus pocos medios, y procuré allanar estas dificultades alentándole y esforzándole para todas. No lo pude conseguir habiendo luchado con él en diferentes sesiones hasta las diez de la noche, y lo que he experimentado es que después que la primera vez se apartó de mí se entibió más, debió de comunicar la materia en su iglesia y ha pasado a grandes melancolías sobre si le es esto de más conveniencia, sin hacerle fuerza el obedecer a costa de todo a su rey y señor que es lo que debía. Precisamente la fuerza es el recurso que van a tener que emplear en algunos casos para conseguir que cierto músico eminente vaya a la Capilla Real, en la misma carta el provisor de Salamanca pasa a mayores con Verdugo: «si fuere preciso y él diere largas o se resistiere, fuerte es el brazo de su majestad. Vengan las órdenes que yo le haré y puse la hora doce, que irá aunque no contento».

Tal es la situación que con el paso del tiempo va a nacer en muchos músicos un sentimiento de camaradería y solidaridad con sus compañeros. Así de Sebastián Durón, organista de la capilla, nos informa en 1696 el patriarca: «que padece la necesidad tengolo por cierto porque no va a fiesta y su renta no la cobra por entero, pues las mesadas que recibe las va descontando hasta igualar el al atraso que tienen en los pagos todos sus compañeros».

Con todo, esta situación no va a trastocar el prestigio de la Capilla Real como institución cortesana que exigía de los

mejores músicos para el servicio del culto divino. Por sus diferentes puestos van a desfilar, a lo largo del reinado de Carlos II, algunos de los más importantes músicos del momento. Sin embargo, el mantenimiento de este status de calidad obligaba producir regularmente una cantera de promesas en el Real Colegio de cantorcicos.



Fachada del Colegio de Cantorcicos en la calle Leganitos de Madrid

El Real Colegio de niños cantorcicos: un auténtico vivero de músicos

La idea inicial del colegio de niños cantorcicos desde su fundación, realizada por Felipe II en 1590, fue la de asegurar la permanencia en el suministro de voces agudas para la Capilla Real. Pero su evolución determinó, en muchos casos, la formación de una cantera estable de cantores e instrumentistas para la capilla.

La organización de esta institución aneja a la Capilla Real estaba formada por un rector, un maestro de gramática, un maestro de música, un teniente de maestro y varios cargos subalternos. A los colegiales se les exigía para acceder a una de sus plazas tener: «voz de tiple de buena calidad, cuerpo, extensiva y afinada, (y) que sepan leer y escribir, a esto se solía sumar la preferencia de ser castrado: «por la permanencia de sus voces delgadas».

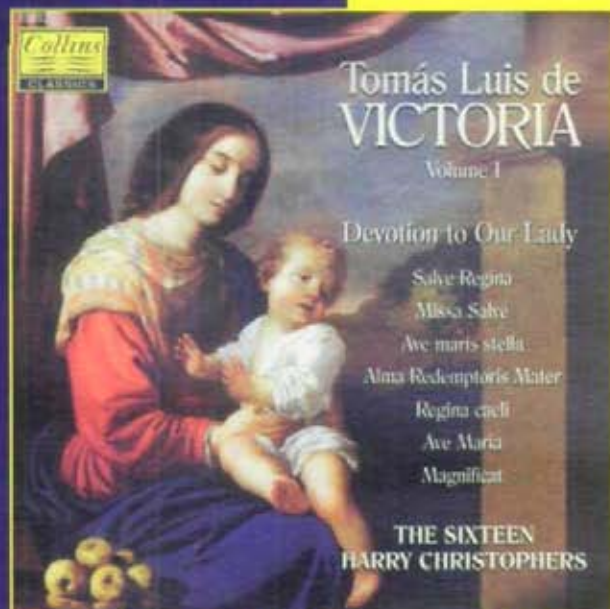
Las Constituciones del Colegio regulaban las obligaciones diarias a las que estaban sujetos los colegiales. Se solían levantar según la época del año entre las cinco y media y las seis y media de la mañana, y una vez despabilados rezaban una oración antes de entrar en el estudio del maestro de gramática. A las siete y media desayunaban, tras lo cual iban con el maestro o su teniente a la capilla para asistir a la misa y estudiar música durante dos horas. A las doce se comía presidiendo la mesa el rector, asistiendo un niño por semana a las lecturas durante la misma, y tras la comida los colegiales disfrutaban de dos horas de recreo. A las tres de la tarde estudiaban gramática durante una hora, para posteriormente realizar ejercicios de contrapunto o estudiar madrigales bajo la atenta corrección del maestro. A las ocho de la tarde se cenaba, para terminar el día rezando o cantando según el día la Salve. Sin duda, un horario de una densidad más que suficiente para asegurar la perfecta formación de todos los futuros músicos.

Las listas de niños cantorcicos están repletas, ya desde principios del siglo XVII, de muchos de los futuros cantores o instrumentistas de la Capilla Real, aunque a veces se daban casos —como por ejemplo el de Diego Verdugo— de niños que pasaban desde el Colegio a ocupar algún magisterio de capilla o puesto similar en alguna catedral.

Y volviendo a nuestro músico, Antonio Literes llevó du-

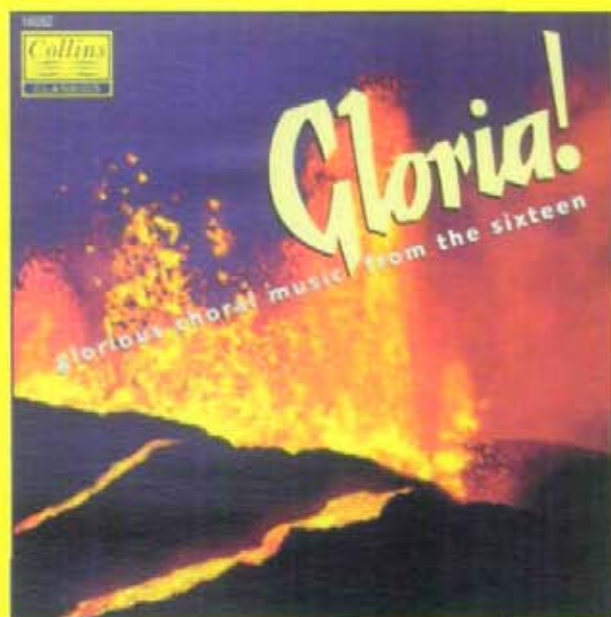


Fundado por **Harry Christophers** en 1977, **The Sixteen** se distingue actualmente por su brillantez, agilidad y precisión.



NOVEDAD COLLINS

CD 15012



CD Catálogo (precio especial) CD 16052

Gloria !

CD Catálogo con la mejor música coral a lo largo de los siglos, desde el *Gloria* de Vivaldi al *Agnus Dei* de Barber, interpretado por uno de los mejores coros del mundo.

plaza de violón vacante en la Capilla Real. Al examen asistirá el patriarca quien dará cuenta al rey de lo sucedido en un memorial donde nos relata que: «fue examinado por el maestro de este instrumento, y habiéndole puesto papeles que acompañar de repente lo ha ejecutado con destreza, y en uno y otro ministerio le han aprobado y quedado satisfecho, y respecto de tener 22 años me parece que vuestra majestad, siendo servido, podrá mandar se le reciba en la Real Capilla por músico violón». El 23 de septiembre de ese año es nombrado músico violón, y aunque se le incluye en el *rol* de la capilla con una plaza y dos distribuciones, se le señala un sueldo fijo al mes para paliar los atrasos en los pagos de la institución.

A partir de entonces comienza, en la vida de nuestro músico, un rosario de peticiones de aumentos. La primera viene al mes de ser nombrado con motivo de vestirse con dignidad para servir su puesto, y así se sucederán regularmente, para «poner» casa, casarse, o mantener a su familia. En 1696 nace su segundo hijo, un varón al que bautizará como Joseph y que con el tiempo seguirá los pasos de su padre como violón de la Capilla Real. La tentativa de abandonar la Capilla Real tuvo su lugar cuando ese mismo año de 1696 se le propone para el magisterio de capilla en la catedral de Cuenca, que al final rechazaría pero que utilizaría como medida de presión.

Las necesidades familiares le hacen ser cada vez más insistente en sus peticiones, cuyas contestaciones son habitualmente de carácter lacónico por parte del monarca. La verdad es que prácticamente todas sus peticiones y súplicas fueron desestimadas por varias razones; y hasta el fin del siglo sólo va a recibir un aumento de cien ducados a la vez que acumulaba continuos atrasos en sus pagos. Por el contrario, la información que se desprende de su testamento relata una situación, que no puede ser denominada de «extrema necesidad» como refiere en algunos de los memoriales, pues la descripción del inventario de bienes que poseía en esos años nos muestra una situación más que digna para la época. Sin duda, a lo ganado en la capilla en aquellos años finales del siglo habría que sumar las fiestas y veladas privadas en las que consta que participaba tocando el violón. Ello induce a pensar que las difíciles condiciones económicas del músico de la Capilla Real de Carlos II se van a ver habitualmente mejoradas por este tipo de actividades.

La música para el servicio de la capilla a finales del siglo: una época entre la tradición y la modernidad

La figura de Literes como compositor en la Capilla Real de Carlos II va a estar ensombrecida por su coincidencia

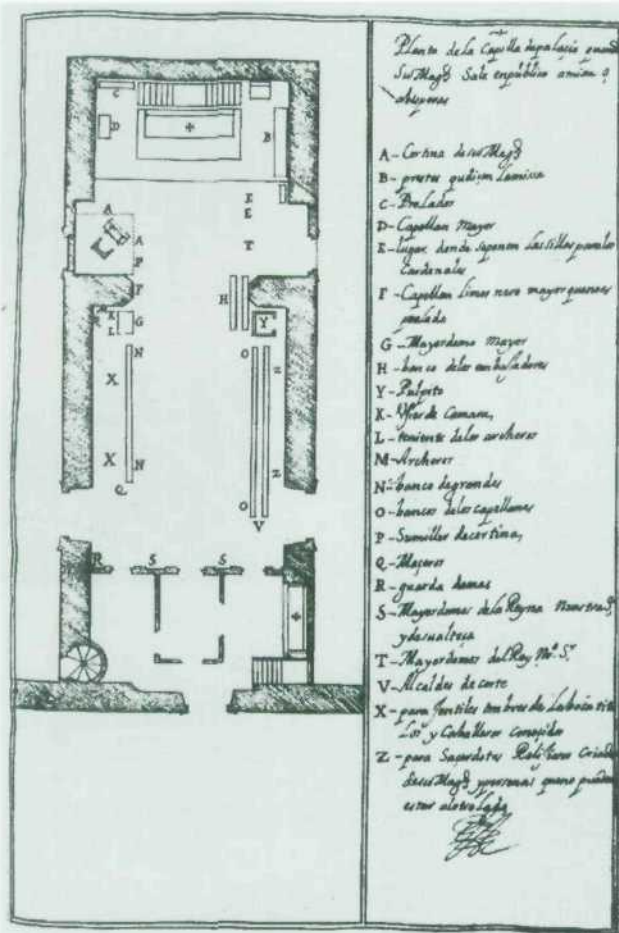
temporal con músicos como Diego Verdugo, Sebastián Durón, Juan de Navas o Joseph Asturiano. Pero, sin duda, las numerosas referencias como compositor que nos facilita el patriarca en esos años evidencian que su música era conocida y sonaba en la institución.

Aunque el maestro de capilla estaba obligado a la composición de toda la música para el culto divino, no es de extrañar la proliferación de tantos compositores al mismo tiempo en la capilla, pues la cantidad de música que se consumía en la institución obligaba a tomar a varios músicos al servicio de la composición. Este hecho era ya tradicional en años anteriores, en los que el arpista Juan Hidalgo era el encargado de proveer de tonos para el servicio de las cuarenta horas. Por ejemplo, esta práctica devocional al cuerpo de Cristo sacramentado, que se venía celebrando desde 1630 en la Capilla Real, obligaba a componer cerca de trescientos tonos y villancicos a la advocación del Santísimo Sacramento cada año, al margen de los que se componían para esta advocación en las festividades reguladas por el calendario romano como el Corpus Christi. Precisamente será Literes, ya en los primeros años del reinado

de Felipe V, y una vez que Durón abandona el magisterio de capilla, el encargado de componer durante algunos años: «los villancicos de Corpus, lamentaciones de Semana Santa, y lo que se ofreció de cuarenta horas», por lo que si cuantificamos en obras lo anteriormente referido las mismas ridicularían la producción hoy conservada de nuestro músico. Si bien, habría que tener en cuenta que algunas de ellas se reutilizaban varios años.

Aparte de lo meramente cuantitativo de la producción musical, cabe resaltar lo cualitativo, que referido al estilo musical va a reflejar una época que se balanceaba entre la tradición y la modernidad. La gran influencia y poder que van a tener los patriarcas en la selección de la música que sonaba en la capilla va a reflejar situaciones muy particulares. Por ejemplo, en 1684, el patriarca Antonio de Benavides acusaba a Galán de no querer: «reducirse a utilizar las obras del maestro Patiño», maestro entre 1634 y 1675. Estas situaciones u

otras parecidas, como el desagrado que le va a producir a este patriarca el uso de los violines en la capilla, manifiestan abiertamente una tendencia a la tradición y confirman la figura de Galán, músico que había trabajado en los reinos de Italia durante algunos años, como impulsor de un movimiento modernista. El vacío en el magisterio de la Capilla Real entre la muerte de Galán y el nombramiento de Verdugo (de 1684 a 1691), estuvo asistido con insistencia por música de Patiño, como lo demuestran entre otros documentos una carta que Lorenzo de Urruela, tenor en la capilla, escribía en 1688 al maestro



Planta de la Capilla Real de Madrid

de la catedral de Valladolid, en donde le informaba de que las letras de villancicos: «son las más del maestro Patiño». La sustitución en el patriarcado de Antonio de Benavides por Pedro Portocarrero en 1691 va a mejorar la situación en la capilla, como lo demuestran los empeños reformadores emprendidos por el mismo a finales del siglo.

Nuevo rey y «nueva planta»

El cambio de dinastía no supuso una ruptura radical con la situación anterior. El ascenso al trono del nuevo rey, Felipe V, vino acompañado de una profunda y necesaria reforma en la Capilla Real, pero curiosamente fue una reforma que tuvo su primer diseño a finales del reinado de Carlos II. En 1695 el patriarca Pedro Portocarrero presentaba al rey una reforma de la plantilla de la Capilla Real, en la que entre otras cosas se pretendía fijar el número de instrumentistas. La desestimación de la misma por el rey, llevó al patriarca a presentarle sucesivas versiones en 1698 y 1699, hasta ser aprobada la última de éstas. La muerte del rey al año siguiente impidió su puesta en marcha hasta 1701, año en que todavía seguía siendo patriarca Pedro Portocarrero, quien se mantendría en el puesto hasta 1706 en que por motivos políticos se ve obligado a exiliarse en Avignon.

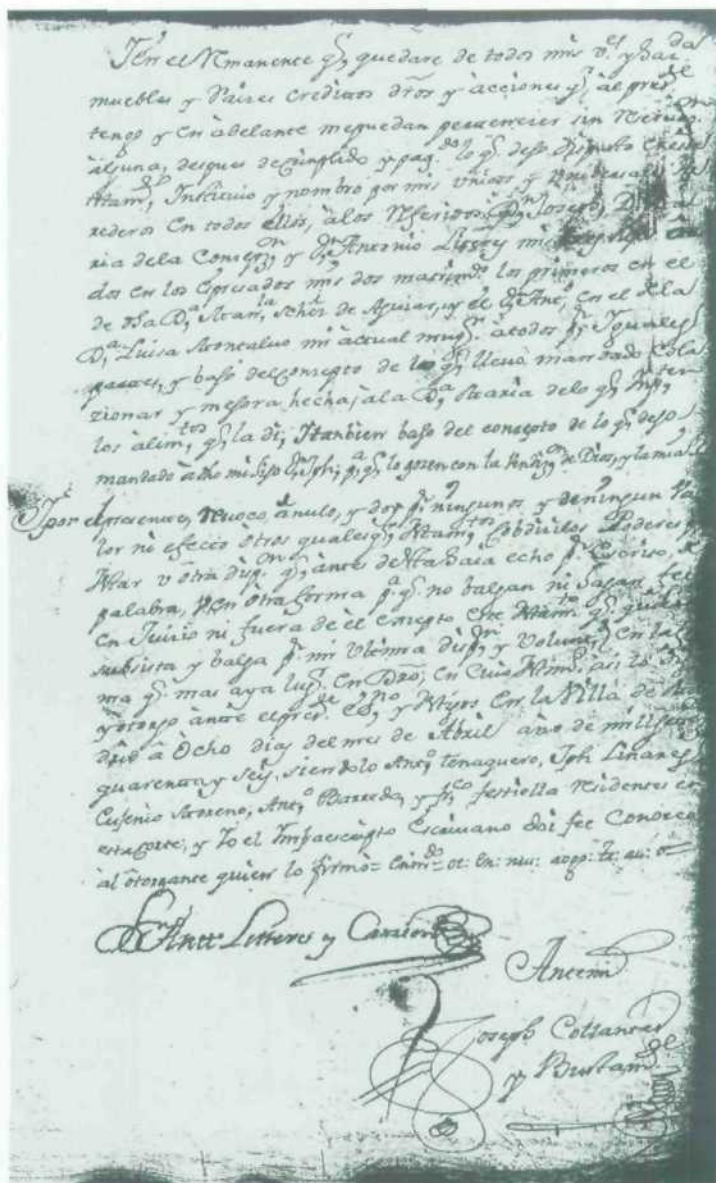
La «nueva planta» colocó a Literes como primer violón de la Capilla Real, puesto en el que se mantendría ininterrumpidamente hasta su muerte en 1747. El cambio de dinastía y su consiguiente reforma no transformaron el status económico de nuestro músico, ya que a lo largo del nuevo reinado se van a suceder, aunque con menor insistencia, sus peticiones de aumento. Con todo, Literes consiguió cobrar en 1717, la friolera de trescientos treinta y nueve mil doscientos treinta y dos maravedies, correspondientes a todos los: «gajes y distribuciones que hubo de haber con dicha plaza desde primero de enero de 1696, hasta fin de octubre de 1700», con lo que sus cuentas con el reinado anterior quedaban prácticamente saldadas. Pero los atrasos, que continuaron en la Capilla Real de Felipe V, le llevaron a morir en 1747 con un adeudamiento que triplicaba la cantidad antes referida. Sus herederos se encargaron de cobrar este adeudamiento, así como algunos atrasos todavía

pertenecientes al reinado anterior. En 1748 se realiza la partición de los bienes de Literes entre sus herederos, donde se enumeran todas las pertenencias de nuestro músico a su muerte. Entre ellas llama la atención: «un violón de Cremona, hecho de mano de Stradivarius, mal tratado, que se

apreció por José Contre-ras, maestro de violero de la Reina nuestra señora, en 29 de mayo del año pasado en 540 reales». Sin duda la difícil vida que llevaba Literes cargando y trasladando todos los días su instrumento para tocar sea la causa de su mal estado de conservación, porque: ¿qué músico osaría maltratar un Stradivarius?

Nota bibliográfica

El mejor resumen acerca de la historia y el funcionamiento de la Capilla Real podrá ser consultado en breve en la voz de Luis Robledo, «Capilla Real» de E. Casares (dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Acerca de las reformas de la Capilla Real en el cambio de dinastía merece ser destacado el libro de Begoña Lolo, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma, 1988. Para el Real Colegio de niños cantorcicos y su vida cotidiana puede verse el artículo de Danièle Becker, «La vie quotidienne au collège des jeunes chanteurs de la Chapelle Royale à Madrid au XVII siècle»,



Testamento de Literes. Última página.

en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid, 1985, vol. XXII, pp. 219-254; así como para el siglo XVIII la tesina de Nicolás Morales, *La Real Capilla y el Real Colegio de niños cantores en el siglo XVIII*, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1996. Finalmente acerca de la vida de Antonio Literes hay que destacar la copiosa documentación transcrita en el artículo de Nicolás Álvarez Solar Quintés, «Antonio Literes Carrión y sus hijos (Nuevos documentos para su biografía)», en *Anuario Musical*, V, (1950), pp. 169-189; además del artículo de Antonio Gili «Mallorquins a la Capela Reial de Carles II» en *Madrigal*, VII (1978) y de Antonio Martín Moreno, «El compositor mallorquín Antonio Literes (1673-1747)», en *Tesoro Sacro Musical*, 643, (1978), pp. 24-26. Con todo, la obra de referencia sobre este músico está todavía por hacer.

LA CANTATA ESPAÑOLA EN LOS ALBORES DEL SETECIENTOS

Las cantatas, que ahora se oyen en las Iglesias, son en cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de Menuetes, Recitados, Arietas, Alegros, y a lo último se pone aquello que llaman *Grave*; pero de eso muy poco, porque no fastidie [...] Que oídos bien condicionados podrán sufrir en canciones sagradas aquellos queiebro amatorios, aquellas inflexiones lascivas, que contra las reglas de la decencia, y aun de la Música, enseñó el demonio á las Comediantas, y estas a los demas Cantores? Feijoo, Benito Jerónimo: «Música de los Templos». *Teatro Crítico Universal*, Discurso XIV (Madrid, 1726) pp. 275-276.

A pesar de su voluntad moralizante—que contrasta con la habitual lucidez de Feijoo en temas no relacionados con la iglesia—el efecto que produce esta crítica en el lector moderno es más bien el opuesto al deseado; la referencia a intervenciones diabólicas y al carácter lascivo incitan más a conocer una música tan sugerente que a huir de ella. No obstante, no ha sido así en el pasado, pues el ensayo del que proceden estos fragmentos se convirtió hasta hace pocas décadas en una de las claves interpretativas de la historiografía musical española, especialmente desde que fuera elevada a la categoría de oráculo por Menéndez Pelayo, quien no dudó en calificarlo como «la página más brillante de crítica musical que se escribió en España durante la primera mitad del siglo XVIII». Esta visión fue asumida por escritores tan influyentes como Pedrell o Mitjana, y su eco está presente en obras de referencia españolas y extranjeras, hasta el punto de que aún hoy condiciona nuestra visión, y la mayoría de los españoles cultos y melómanos saben poco o nada de la música que se componía en su propio país pocos años antes de que Bach llegara a Leipzig.

Si dejamos a un lado la dimensión más crítica de las palabras del benedictino, éstas también pueden valer como testimonio de la extraordinaria popularidad que, en las primeras décadas del siglo XVIII, disfrutó un género musical cuya existencia muchos aficionados ni siquiera han sospechado. Cualquier coleccionista de mediano calibre tiene en su discoteca un buen repertorio de cantatas italianas, alemanas o francesas, pero seguro que son pocos

los que poseen entre sus tesoros grabaciones de cantatas españolas. ¿Pero es que acaso existe algo que se pueda llamar cantata española? Si nos fiáramos de las obras de referencia, como el *New Grove* o el *MGG*, la respuesta sería negativa, y tampoco son muchas las grabaciones o partituras que se encuentran en el mercado. El desconocimiento de este repertorio por parte del consumidor habitual de música histórica es consecuencia de una conjunción de factores que no se pueden desglosar aquí, pero en los que sin duda ha influido la crítica del monje gallego.

Aunque no haya recibido demasiada atención, no hay duda de que existe una variante española de la cantata barroca. Uno de los problemas al estudiar este género es definir los límites del concepto de «cantata» aplicada a la producción autóctona. Si nos decidiéramos por el criterio usado en la musicología alemana, habríamos de incluir cualquier variedad de música vocal en *stile recitativo*, ya sea sacra o profana. De este modo, la cantata española abarcaría buena parte de la música que en su día se conoció como villancico, y no poca de aquella que recibía el nombre de tono o solo. Pero aun tomando la opción más restrictiva, y centrándonos en el repertorio llamado específicamente «cantata», encontramos que este género ocupó un lugar muy relevante en la música que se

compuso en España en las primeras décadas del s. XVIII y que los creadores de la época vinieron a llamar con la versión española del nombre, cantada. No están demasiado claras sus características definitorias, ni los límites formales y funcionales que la separan del tono o solo humanos y del villancico religioso, pero ello no impide trazar algunas de sus líneas generales.

Los primeros pasos de la cantata en España son difíciles de delimitar. Parece lógico pensar que se desarrolló inicialmente en su vertiente profana, imitando los modelos italianos que, alrededor de 1700, empezaban a popularizarse en Europa, especialmente los de Alessandro Scarlatti y Giovanni Battista Bononcini (algunas de cuyas cantatas se conservan en Madrid en manuscritos de la época). Sin embargo, el reducido número de partituras de cantatas profanas españolas y la dificultad para establecer su cronología nos lleva a movernos en el campo de la conjetura. Las principales fuentes conservadas indican que el género fue primeramente cultivado por compositores de la corte

de Felipe V en los años inmediatamente posteriores a 1700, sin por ello descartar otros centros de florecimiento temprano como la corte barcelonesa del Archiduque Carlos (1705-11),¹ o la lisboeta de João V.² Los principales compositores y



Portada del pliego que contiene la Cantata de Lliteres «Ha del rústico país»

difusores de cantatas profanas aparecen vinculados a alguno de estos centros.

Respecto a las colecciones relacionadas con Madrid, José de Torres es el autor dominante en el manuscrito Mackworth 1.14, mientras que Antonio Literes aparece como protagonista principal del manuscrito M 2618, junto a un reducido número de nombres también vinculados a la corte como Durón, Serqueira o Navas. La comparación en estas fuentes de las composiciones «antiguas» (llamadas solos o tonadas) y las «modernas» (cantadas), permite delimitar un poco el significado de esta última en España, pues el término aparece aplicado a composiciones que consisten en una sucesión de secciones contrastantes entre las que predominan los recitados y las arias, en oposición a la tradicional estructura de estribillo y coplas que prevalece en las obras llamadas solos o tonadas. En líneas generales podemos aplicar a la cantada la definición que dio Neumeister en 1704 a su homónima alemana: «la cantata recuerda exactamente a un fragmento de ópera compuesto de pasajes en "Stylo Recitativo" y arias». De hecho varias cantadas españolas de esta época no son más que eso, fragmentos extraídos de obras teatrales (zarzuelas o bailes escénicos), algo así como los *greatest hits* de la escena española de la época. No obstante, la cantada parece haber disfrutado también de una naturaleza propia e independiente del teatro, como género netamente camerístico, algo así como una versión moderna e italianizante del tono humano del siglo precedente; su grado de desarrollo es todavía un punto oscuro en la investigación.

El intercambio de géneros, estilos y materiales entre la cámara y el teatro no es más que una de las vertientes de un mundo dado a transferencias entre ámbitos aparentemente dispares. Existía en aquella época un tercer ámbito con el cual ese intercambio se producía con igual o mayor fluidez, la Iglesia, que no pocos autores han identificado como el «otro teatro» de la España barroca. A pesar de la denuncia de Feijóo, el estilo de la música profana y teatral estaba bien asentado en las iglesias españolas desde hacía siglos, estrechamente vinculado al repertorio de los villancicos. Lo que ocurre en las primeras décadas del siglo no es que se incorpore a la iglesia el estilo del teatro, sino que el estilo del teatro cambia, y con él el de los géneros afines, ya sean camerísticos o eclesiásticos. La cantata religiosa surge en este contexto como una variedad formal del villancico, en fechas muy cercanas a su eclosión en el ámbito profano. La ventaja del repertorio religioso es que, dada la mayor cantidad y variedad de obras conservadas, se puede sugerir una cronología que tal vez sea también válida para el repertorio profano.

La aparición de la cantata religiosa en España es un fenómeno fascinante. Es bastante probable que los primeros ejemplos se encuentren en el repertorio de villancicos navideños de la Real Capilla, cuyos compositores eran los mismos que hemos encontrado en el repertorio profano: Durón, Literes y Torres. El nombre «cantada» aparece por primera vez en esta institución en 1709, pero la forma es ya detectable en varios

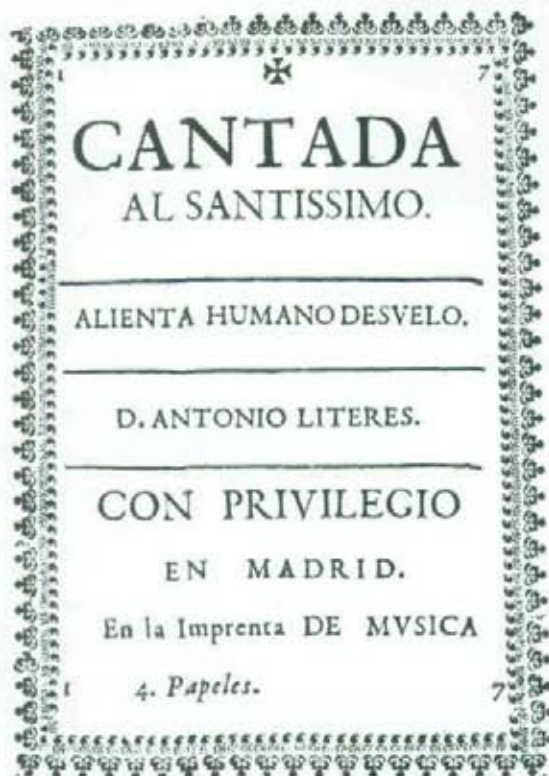
ejemplos desde 1703. En estos primeros experimentos, las cantadas no son más que composiciones multiseccionales insertas en una unidad mayor, el villancico. Así, por ejemplo, en los maitines de Reyes de 1709, el tercer villancico *Bajel luminoso* se dividía en una «cantada española» y una «cantada italiana», las cuales a su vez contenían numerosas subsecciones. En poco tiempo se producirá la integración de la parte en el todo y la cantada dejará de ser una sección para abarcar la obra completa, como ocurre un año más tarde con la famosa obra de Literes *Ha del rístico*, también compuesta para la fiesta de Reyes, y una de las obras más acabadas de este repertorio.

Es por estos años cuando se produce su eclosión en el resto de la península. En un lugar distante de la corte como Zaragoza aparecen ejemplos de cantada en las fiestas navideñas a partir de 1708, en algunos casos etiquetadas como «a la moda italiana» y en los años siguientes irán proliferando en Barcelona (1711), Jaén y Santiago (1712) Sevilla (1713), Toledo o Salamanca (1714). Si bien esta cronología puede contener inexactitudes, da una idea clara de la rápida difusión de las formas italianas en el repertorio religioso. Todo apunta a confirmar que en menos de una década la cantada se había convertido en elemento habitual en las iglesias de España, como lo era en otros lugares de Europa. Si comparamos esta cronología con la de otros países europeos, encontramos importantes paralelismos. En Francia, por ejemplo, aunque ya existieran tendencias italianizantes (recordemos por ejemplo a Charpentier), no es hasta la primera década del siglo, y especialmente a partir de 1710, cuando la popularidad de la cantata se dispara.⁷ Lo mismo ocurre en Alemania, donde la reforma de Neumeister de los textos de las cantatas luteranas

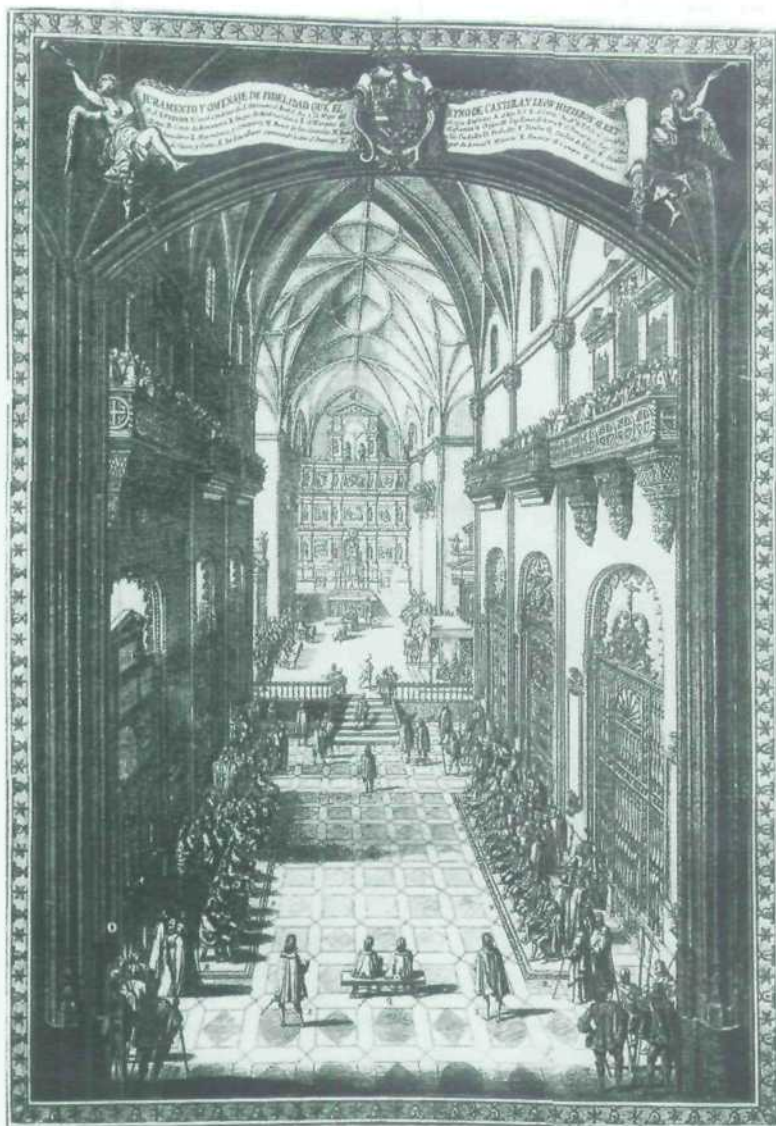
en 1704 marca un punto de inflexión en la introducción del estilo operístico italiano en las celebraciones religiosas.⁸ De modo que, contra la idea del secular retraso de nuestro país en incorporarse a las distintas modernidades europeas, encontramos que no existen diferencias notables en este aspecto, lo cual invita a una seria reflexión sobre la percepción de nuestra propia historia musical.

Una de las características definitorias de la cantada temprana en España es su complejidad y variedad formales. Frente a la sencilla fórmula del modelo italiano contemporáneo, que combina parejas de recitado-aria, no existe en estos primeros años nada que se pueda definir como una «forma de cantada». La cantada incorpora el recitado y el aria como elementos esenciales, pero a ellos va a añadir otras secciones de una manera aparentemente aleatoria. Como influencia directa del sustrato hispano, las secciones italianas aparecen con frecuencia combinadas con estribillos, coplas, e incluso seguidillas. Por otro lado

encontramos otras secciones como son *minuets*, fugas y graves, que serán características del género por algún tiempo. La fuga en este repertorio no es la composición imitativa rigurosa que conocemos en otros países, sino una sección que se caracteriza por un movimiento rápido en valores breves y una relativa imitación en las entradas de las voces. El



Portada de la edición de la Cantada «Alienta humano desvelo»



Interior de la iglesia de San Jerónimo. El grabado (1704) representa la ceremonia de juramento de los reinos de Castilla y León al rey Felipe V.

minuet carece de una estructura danzable, aunque conserve el ritmo ternario, y es normalmente una especie de aria estrófica con dos coplas. El grave es una de las secciones más emblemáticas de la cantada temprana y presenta notables reminiscencias del lamento teatral del siglo precedente. Suele aparecer al final de la composición—tal como señala Feijoo—y se caracteriza por su compás ternario en movimiento lento y la abundancia de retardos y sus correspondientes disonancias. Por su lado, el aria suele seguir el modelo *da capo*, aunque en los primeros años no faltan ejemplos de arias estróficas. La combinación bastante libre de algunos de estos elementos es una de las principales características de la cantada de los primeros veinte años del siglo. En las décadas siguientes la estructura se simplificará, y la cantada con sólo dos secciones (recitado y aria) se irá convirtiendo en la forma común a partir de los años treinta.

¿Y cuál es el papel que juega Antonio Literes en todo esto? A este compositor le corresponde el honor de ser el único de sus contemporáneos a quien Feijoo salva de la quema. De él afirma el benedictino que es «compositor de primer orden, y acaso el único que ha sabido juntar toda la magestad, y dulzura de la Música antigua con el bullicio de la moderna; pero en el manejo de los puntos accidentales es singularísimo: pues casi siempre que los introduce, dan vna energía à la Música, correspondiente al significado de la le-

tra, que arrebatá». Este elogio adquiere mayor valor si recordamos el poco aprecio que Feijoo manifiesta hacia la música de su tiempo.

La importancia de Literes radica en que parece hallarse en lo que hoy día llamaríamos *el corazón de la movida*. Sin entrar a valorar su importancia como autor teatral, resulta ser uno de los máximos exponentes de la cantada profana. Más aún, en los años 1709-11, que como hemos visto fueron cruciales para el desarrollo de la cantada religiosa, Literes compartió con Torres la responsabilidad de componer los villancicos interpretados en la Real Capilla.⁷ Su influencia se demuestra en la reutilización de la música de *Ha del rústico* por Pradas en los años veinte (me resisto a aceptar para esta época el concepto de plagio), o en la utilización por Yanguas del texto de la misma obra en Santiago (1718) y Salamanca (1719). Sin duda un factor que actuó como amplificador de la influencia de Literes fue el hecho de que algunas de sus obras fueron impresas en la Imprenta de Música. La cantada al Santísimo *Alienta humano desvelo* debió estar entre los primeros pliegos impresos por Torres, y comparte muchas similitudes formales con *Ha del rústico* y en general con las cantadas de hacia 1710. No cabe duda de que la intervención de la imprenta permitió a los compositores alejados de los principales centros de producción conocer las tendencias musicales más avanzadas que en esos años se estaban experimentando en España.

A partir de los pocos datos y contadas partituras que conocemos, Literes aparece como una de las figuras claves en el proceso de adopción por parte de los músicos españoles del estilo característico de la ópera italiana y su incorporación a los géneros musicales autóctonos. Es deseable que en los próximos años su obra y la de sus contemporáneos corra mejor suerte que hasta ahora, y los aficionados podamos comprobar qué hay de cierto en el encanto demoníaco que Feijoo encontraba en la música de su tiempo. Vale.

Alvaro Torrente

NOTAS

1. M. Menéndez y Pelayo: *Historia de la ideas estéticas en España*, 2 edn. (Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1901-04), vol. VI, 392-93.
2. J. J. Carreras: «La cantata de cámara española de principios del siglo XVIII: El manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias», en C. Caballero (ed.), *Actas del Congreso Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750*. (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998); J. J. Carreras: «Spanish cantatas in the Mackworth Collection at Cardiff», en M. Boyd and J. J. Carreras (eds.), *Music in eighteenth century Spain*. Cambridge: CUP, 1998.
3. L. Jambou: «Cantatas solísticas de Valls y compositores anónimos», *Revista de Musicología*, XVIII (1995), 291-325.
4. G. Doderer: «The cantatas of Jaime de la Té y Sagau», en M. Boyd y J. J. Carreras (eds.), *Music in eighteenth century Spain*. Cambridge: CUP, 1998.
5. G. E. Vollen: *The French cantata: a survey and thematic catalog*. Ann Arbor, Michigan: UMI Resarch Press, 1982.
6. H. E. Samuel: *The cantata in Nuremberg during the seventeenth century*. Ann Arbor, Michigan: UMI Resarch Press, 1982.
7. B. Lolo: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma, 1988.

DE LOS TEATROS Y SUS MÚSICAS

Compositor verdaderamente de numen original, pues en todas sus obras resplandece un carácter de dulzura elevada, propia de su genio y que no abandona aún en los asuntos amorosos y profanos: de suerte, que aún en las letras de amores y galanterías cómicas tiene un género de nobleza que sólo se entiende con la parte superior del alma y de tal modo despierta la ternura que deja dormida la lascivia. Con estas palabras definía elogiando a Literes el P. B. Feijoo en su discurso *Música en los Templos* publicado en 1726. Sin duda no era poco mérito el conseguir el reconocimiento de tan severo crítico en asuntos delicados y de dudosa moral como la profanidad teatral, cuyas músicas y danzas eran acusadas con recurrente insistencia de inducir a la lujuria, el desenfreno y otras actitudes semejantes provocadas no sólo por las materias mismas cantadas y representadas, sino por el afán y profesionalidad demostrado por actores y especialmente actrices en transmitir determinados afectos al público fervoroso de los corrales.

El Literes compositor de teatro es quizás la encarnación más clara y evidente del momento de transición que le tocó vivir. El nuevo siglo trajo incorporada una nueva dinastía y deseos de reforma que en el campo de la cultura y el arte se plasmarán en la importación de modelos franceses e italianos que habrán de conjugarse con las tradiciones hispanas fuertemente asentadas. En teatro, a comienzos del siglo XVIII aún seguía muy vigente el modelo barroco desarrollado y perfeccionado en tiempos de Calderón y al que se asociaba un estilo musical español cultivado por Juan Hidalgo y sus sucesores¹. Sobre la admiración y el respeto que les merecían tan ilustres precedentes, dramaturgos como Bances Candamo, Antonio Zamora o José de Cañizares irán incorporando novedades en un deseo de adaptarse a las nuevas exigencias de los tiempos y sus públicos, ya fueran estos aristocráticos o populares y casi siempre en el camino de la espectacularidad.

Escribir música para la escena en esta época, suponía estar vinculado a alguno de los circuitos que patrocinaban-consumían «espectáculo teatral» en cualquiera de sus modalidades: la Corte, los corrales públicos, o las casas nobiliarias. En estos ámbitos, la intencionalidad última y los medios disponibles condicionaban a menudo la distancia que existía entre el hecho literario y lo que en realidad se veía y oía sobre la escena. Texto, música, danza, tramoyas, pintura, escultura y efectos escenográficos eran parte de un todo complejo y variable, susceptible de reutili-

zación y transformación dependiendo de la ocasión, el lugar y el espectador. Esta flexibilidad en los repertorios es igualmente aplicable a los creadores, y así encontraremos a un Literes que sin abandonar el escenario pasa de la Corte al corral y de allí al salón privado, eso sí, siempre en una posición inferior en reconocimiento y retribución a la que ocupaba el dramaturgo.

El teatro de su Majestad. Celebrando a Luis el Efímero

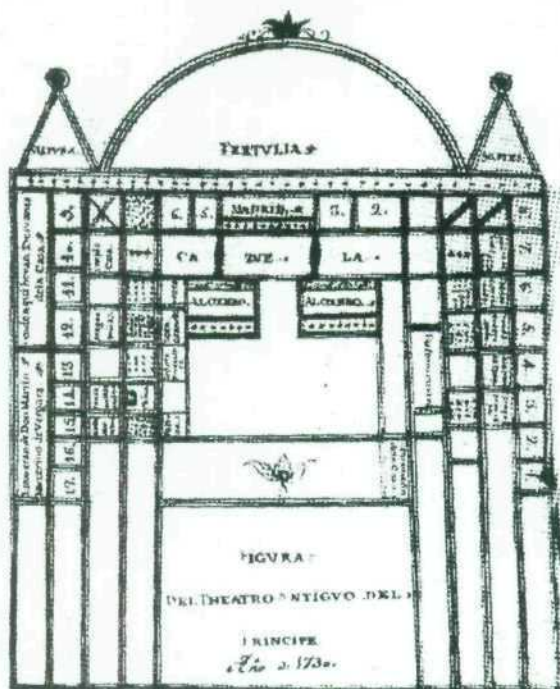
Siguiendo una tradición consolidada en tiempos de Felipe IV y Carlos II, en parte debida a los trabajos conjuntos de Calderón y Juan Hidalgo, y mantenida tanto por razones estéticas como por circunstancias históricas, las zarzuelas mitológicas y las semióperas (en terminología de Stein) eran los géneros teatrales con participación musical predilectos de la Corte española para festejar los acontecimientos relevantes en la vida de los miembros de la familia real. Funcionalmente y desde el punto de vista representativo cubrían las aspiraciones que en otras Cortes europeas iba ocupando la ópera italiana. En estos géneros, la característica quizás más sobresaliente era la combinación de texto declamado y texto cantado, en una jerarquización de lenguajes y formas expresivas que partía de un principio atributivo dependiente del

rango y carácter de cada personaje y que respondía, de alguna manera, al ideal de verosimilitud, tan arraigado en la tradición de la comedia española.

La monarquía borbónica, sin despreciar esta herencia, en su búsqueda de una nueva imagen de representación simbólica y teatral, se irá decantando, primero con muchas matizaciones -Felipe V-, y luego de manera ostensible -Fernando VI- hacia el modelo consagrado del espectáculo operístico de origen italiano.

Desde el Sebastián Durón reconocido compositor teatral de la Corte y ascendido a maestro de Capilla en los primeros años del reinado de Felipe V, hasta el Francesco Corsetti que ocupa este mismo puesto 40 años después, no sólo hubo un cambio en la nacionalidad originaria de los protagonistas, sino una voluntad de homologación con otras cortes europeas en cuanto

a las representaciones simbólicas encarnadas en las festejos regios. Esto llevó implícita una separación entre los espectáculos operísticos organizados desde la monarquía con compositores e intérpretes italianos, y la tradicional asociación de los compositores españoles de la Capilla Real y las compañías madrileñas a los espectáculos organizados por el



Esquema de localidades del Corral del Príncipe. 1730

Ayuntamiento para festejar a los monarcas. La culminación de este proceso llegaría con las óperas representadas en el renovado coliseo del Buen Retiro a cargo de Farinelli en tiempos de Fernando VI.

El recorrido en este cambio de paradigma no fue ni mucho menos lineal, sino que estuvo condicionado por circunstancias, decisiones y acontecimientos concretos a veces poco predecibles. El inventario de tentativas y resultados incluyó un buen número de variantes que combinaban elementos de distinta procedencia: compositores y dramaturgos españoles (Literes, Navas, Zamora, Cañizares), músicos italianos (Facco, Falconi, Corseli) y los modelos dramaturgicos de la comedia, la zarzuela o la ópera.

Así el Literes compositor de circunstancias para el teatro cortesano del Buen Retiro, concentra en un estrecho margen temporal (1707-1709) y en circunstancias muy concretas, la mayor parte de sus colaboraciones en claro contraste con su dilatada carrera como músico dentro de la Capilla Real. Son éstos los años de vacío provocado por el exilio francés del maestro Durón aliado a la causa austríaca del Archiduque Carlos cuando éste tomó Madrid durante unos meses. Para cubrir las necesidades de repertorio religioso de la Capilla, Literes, con plaza de violón y ya ganada fama de buen compositor, compartirá responsabilidades con José de Torres (futuro maestro de capilla); en la parte teatral, ausente Durón, la figura de Literes cobra protagonismo en las principales obras programadas con motivo de un acontecimiento crucial para la reafirmación de la nueva dinastía borbónica: el nacimiento del Príncipe Luis.

Corre el año 1707, y en plena guerra de Sucesión, el nacimiento del heredero supone la primera oportunidad de demostración pública ante Europa de que la continuidad de la nueva dinastía borbónica en tierra española está asegurada. El Ayuntamiento, según costumbre ya casi olvidada, ofrece al rey el menú de celebraciones habituales para tan solemnes ocasiones: luminarias, fuegos artificiales, procesiones, juegos de cañas, toros y comedia en el Buen Retiro. Felipe V accede a casi todo, aunque en el asunto de los toros su negativa es rotunda y reincidente en ocasiones sucesivas por más que insista la municipalidad en la conveniencia y popularidad de diversión tan hispana.

Se programa pues una comedia rica de tramoyas y mutaciones (*Todo lo vence el amor*) precedida de una explícita Loa sobre las bondades del nuevo príncipe, y aderezada con un entremés y un intermedio músico que incluye significativamente un minué francés y una arieta italiana. El texto fue encargado a Antonio de Zamora, poeta oficial de la Corte «ingenio de la casa» y la música a Literes. Aunque esta última no haya llegado hasta nosotros, es fácil adivinar a través del libreto cómo se perpetúa la distinción consagrada en las comedias mitológicas del siglo anterior que permitía a las deidades una participación musical amplia, mientras los personajes humanos desarrollaban el drama en forma declamada.

Si como se indica en la Loa la pretensión era mostrar un

festejo «a la moda castellana», las referencias cambiarán de forma sustancial cuando al año siguiente se organicen las celebraciones con motivo del primer cumpleaños del Príncipe. La obra elegida, de autor musical no conocido fue *Decio y Eraclea*, «Opera para recitar en música según estilo y metro italiano», primer experimento en tiempos borbónicos de imitación directa en lengua castellana del modelo de ópera seria italiana y con resultados que denotan la novedad y falta de tradición en un tipo de obras cantadas de principio a fin, con pocos personajes y con una dramaturgia posiblemente tan desacostumbrada para el público como para sus autores².

En diciembre de ese mismo año (1708) y con motivo del cumpleaños de Felipe V, Cañizares y Literes mostrarían en su *Acis y Galatea* que la asimilación de formas italianas como el recitativo y el aria da capo era perfectamente integrable en la zarzuela de tema mitológico pastoral, conviviendo con los tradicionales coros a 4, las formas estróficas y las «castizas» seguidillas, combinación que ya había utilizado Durón en algunos de sus trabajos. Esta zarzuela, que en su estreno en el Coliseo del Buen Retiro no tuvo representaciones abiertas al pueblo obtendría sin embargo un importante éxito en los corrales a lo largo del primer cuarto de siglo como lo atestiguan sus múltiples repeticiones.

En abril de 1709, y con motivo de la jura de Luis como Príncipe de Asturias fue de nuevo Literes, esta vez en colaboración con el arpista de la Capilla Real Juan de Navas, y sobre texto de Cañizares y Zamora, quienes compusieron la música para la fiesta *Con música y por Amor*, tampoco conservada, pero que en estructura dramática y distribución de personajes y escenas es comparable a *Todo lo vence el Amor*.

Aunque muchas de estas producciones después de representarse ante el Rey y los Consejos, quedaban, previo pago de entrada, abiertas al público madrileño, lo que éste escuchaba era algo diferente si tenemos en cuenta que para las representaciones «de protocolo» eran contratados numerosos instrumentistas que reforzaban la orquesta y que desaparecían de las plantillas en las representaciones populares. Esta flexibilidad era aún mayor dentro de la rutina de las representaciones de los corrales donde una misma obra podía ser repuesta en circunstancias escenográficas y musicales muy variables.

De corrales y casas

El teatro de los corrales constituía sin discusión el medio más popular y cotidiano de entretenimiento para la mayoría de la población. Mantener una vida teatral regular y a salvo de las periódicas oleadas de moralistas y demás detractores de tan licenciosa actividad no era fácil, y Madrid podía considerarse sin duda una ciudad privilegiada y dotada de defensas que otras villas no podían exhibir. A los optimistas argumentos de aquellos que veían en las tablas una posibilidad de sana y hasta educativa diversión, se unía la contun-



Retrato de Luis I

dencia de los motivos económicos, pues la recaudación de los corrales subvencionaba en parte a los hospitales y otras entidades dedicadas a la caridad. Pero por encima de estas razones se imponía la arraigada costumbre de disponer de compañías con los mejores actores y actrices del reino para representar ante sus majestades los autos sacramentales, eje indiscutible de la primera temporada que se extendía desde el domingo de Resurrección hasta el verano. Además los reyes debían contar con la posibilidad de disponer en cualquier momento de compañías españolas para diversiones extraordinarias como las que ya hemos comentado.

En cuanto al repertorio, seguían vigentes en gran medida obras del siglo anterior que llenaban los huecos de una temporada que apostaba en sus momentos fuertes por los autos sacramentales, las comedias de santos en Navidad o las zarzuelas de carnaval y otoño. En muchas de estas obras, especialmente en las últimas, la participación musical era importante e iba en aumento, a medida que las demandas de espectacularidad y variedad se incrementaban al avanzar el siglo. En este entorno, encontramos distintas posibilidades profesionales para un músico que comenzaban con la figura de instrumentista contratado para representaciones concretas -cada vez más frecuentes-. Algo más estable era la condición de músico de compañía, -normalmente dos puestos por cada una de las dos compañías activas en Madrid-, con un sueldo modesto pero constante; su cometido consistía en enseñar las partes cantadas a las actrices y en acompañarlas durante las representaciones, aunque también podían además realizar arreglos de las partituras de algunas comedias viejas o componer las de los imprescindibles entremeses y sainetes. Por último, y para las comedias nuevas, autos y las zarzuelas que se estrenaban, se realizaban encargos a compositores de mayor o menor prestigio pero casi siempre vinculados a la Capilla Real. En esta última categoría podríamos encuadrar la colaboración de Literes en tres zarzuelas identificadas como suyas y que se supone se estrenaron en los corrales madrileños -*Antes difunta que ajena* (1711); *El estrago en la fineza, Júpiter y Semele* (1718) y *Celos no guardan respeto* (1723) -. El montaje de estas producciones musicales, que además casi siempre incluían la utilización de tramoyas, era más caro pero también más rentable, pues duraban más tiempo en cartel y se aumentaba el precio de las entradas sobre el de las comedias diarias.

El paso de la zarzuela *Acis y Galatea* del Buen Retiro a los corrales nos permite examinar algunos de los cambios habituales en este tipo de repertorio. Ya se ha comentado la variabilidad en el número de instrumentistas que podían componer la orquesta dependiendo de los «sobresalientes músicos» contratados para cada ocasión, pero en el caso de *Acis y Galatea* es interesante señalar cómo una de las arias de mayor dificultad técnica debido a las coloraturas y la amplitud del registro, y correspondiente a la ninfa Nerea en la versión del Retiro (*Si el triunfo que ama*) es suprimida en las representaciones de los corrales, mientras que otra de las intervenciones musicales de este personaje, *Resuena en el mar*, es asumida por Galatea. La razón de estos cambios puede ser tan obvia como que la plantilla de damas músicas de una sola compañía debía asumir en el corral lo que ante los reyes había contado con la participación de las mejores actrices de las dos compañías.

Las reposiciones en los corrales y sus variantes de textos literarios y musicales nos ponen en relación con un doble proceso de renovación y conservación. Por un lado era práctica habitual que para mantener el interés del público hacia una obra se renovasen las piezas menores que la acompañaban (sainetes, entremeses, bailes), y lo mismo ocurría con algunas de las intervenciones musicales, donde modernas arias da capo sustituían a formas estróficas con estribillo, insertándose con su nuevo texto en el mismo momento dramático. Cuando a partir de 1730 en las obras de compositores como Corradini y Nebra dominan las formas italianas -Recitativo más aria da capo, sin que esto implique la exclusión de formas tan «tradicionales» como el Cuatro o las seguidillas-, ellas mismas serán igualmente puestas al día, sustituyéndose a veces por trabajos de compositores distintos.

El proceso de conservación por otro lado afectaba a aquellas músicas que, pertenecientes al caudal de las compañías teatrales, servían para las reposiciones de viejas comedias del XVII, a veces actualizadas con nuevas orquestaciones, pero conservando rasgos reconocibles de las piezas originales. Junto a la explicación económica del ahorro de tiempo y dinero que suponía el recurrir a un repertorio disponible, se ha argumentado que tal vez se estaba perpetuando una práctica extendida en el XVII consistente en mantener ciertos fragmentos que por su popularidad podían ser un reclamo para el público; esta misma hipótesis se vería confirmada por la presencia en volúmenes antológicos de cantadas, solos y tonadas, fragmentos de zarzuelas «convertidos» en cantadas de cámara para uso privado, como en el caso del solo de Glauco de la misma *Acis y Galatea*. *Al ameno silencio*, incluido en la antología madrileña conservada en la BN¹. Lo que en el XVII había sido una práctica habitual, esto es, el trasvase de tonos humanos entre la cámara -casi siempre Real- y el teatro, se mantiene y amplía en el XVIII con las cantadas, que cuentan ahora con la imprenta como aliada para su difusión en las casas de la nobleza.

Este mundo de la nobleza y sus representaciones privadas de zarzuelas «caseras» constituye un campo fascinante en gran medida aún no explorado, pero en el que podríamos encuadrar, no sin algunos interrogantes, la ópera de Literes *Los Elementos*, protagonista en otro apartado de este Dossier. Baste señalar aquí el cambio de intenciones que podía sufrir el mismo tema que venimos tratando, los amores de Acis y Galatea en una de estas zarzuelas caseras escrita por Zamora y dedicada a la Condesa de Lemos: *Fábula de Polifemo y Galatea*. En las palabras preliminares se explica cómo la iniciativa partió de la condesa que instó al ingenio «a que hiciese la siguiente Fabula, para que cantada junto al clavicordio por algunas Señoras sus criadas, contribuyese al lícito entretenimiento de una noche». El sentido último es representar aquí el amor conyugal entre Acis y Galatea, mostrando a Polifemo como un «poderoso apasionado, y vicioso amante que intenta desunir y romper el dulce decente nudo», estamos pues, lejos y a salvo (!) de las «músicas deshonestas» y las seducciones lascivas de las cómicas del corral.

BREVE BIBLIOGRAFÍA

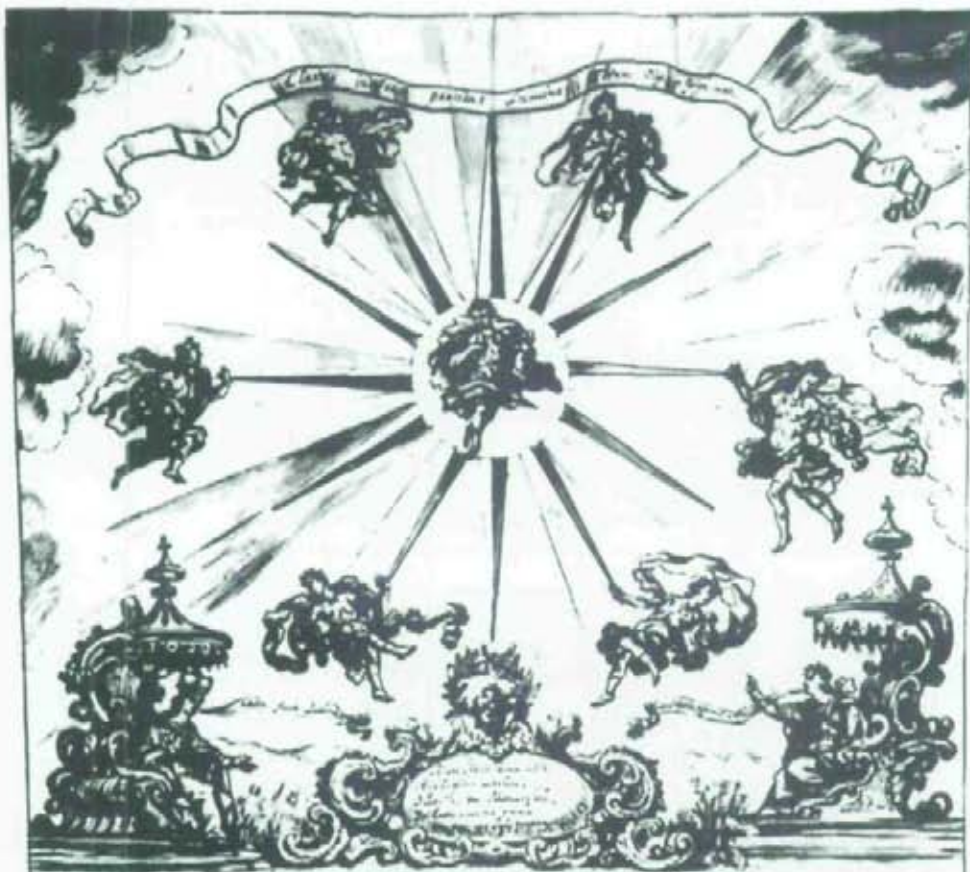
- Bussey, W. M.: *French and Italian Influence on the Zarzuela, 1700-1770*, Studies in Musicology, liii, Michigan, 1980.
- Cotarelo y Mori, E.: *Historia de la zarzuela o sea el Drama Lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, 1934.
- Lemmon, A. E.: «Antonio Literes y José de Nebra. El inicio de la presencia italiana en el Archivo musical de la Catedral de Guatemala», *Domenico Zipoli, Itinerari Iberoamericani della Musica Italiana nel Settecento*, Atti del Congresso Internazionale, Prato, 30 Settembre-2 Ottobre 1988, ed. Mile De Santis, Firenze, 1994.
- Martín Moreno, A.: *Historia de la música española. El siglo XVIII*, Alianza Editorial, 1985.
- Stevenson, R.: «Literes (Carrión), Antonio» en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Lo italiano y los italianos

Este breve boceto del panorama teatral del Madrid de Literes no quedaría completo si no mencionásemos a uno de los grupos con mayor capaci-

dad para suscitar polémica tanto en su época como durante algún tiempo después. La actividad operística, real o supuesta, de una compañía de cómicos italianos, presente en Madrid desde 1703, ha permitido a una buena parte de la historiografía encontrar la pieza clave para justificar, por la vía de la competencia, el interés por asimilar y adaptar los modelos italianos a las prácticas de la escena española. Hoy sabemos tras las últimas investigaciones de Carreras

en cuenta como un factor determinante. Es el caso del violinista de origen veneciano Jaime Facco, activo en la Capilla Real durante la década de 1720 y elegido para poner música a algunos de los festejos escritos por Cañizares y significativamente relacionados con la nueva esposa de Felipe V, Isabel de Farnesio y sus hijos⁵: 1720, nacimiento del Infante don Felipe (*Las Amazonas de España*); 1721, santo de la reina (*Amor es todo Invención, Júpiter y Amphitrion*);



Cortina (telón) de Palomino para la representación de «Todo lo vence el amor» en el Buen Retiro (25 de agosto de 1707)

que esa primera compañía que llegó a gozar del favor real para representar en el Buen Retiro y dispuso de días propios para festejar allí acontecimientos como la Jura del Príncipe de Asturias (1709) en realidad, distaba bastante de ser lo que pudiera denominarse como una compañía de cantantes virtuosos, y su repertorio estaba más cercano a los espectáculos derivados de la tradición de la *commedia dell'arte* que a los de una compañía de ópera compuesta por especialistas. Es cierto que con la construcción del teatro de los Caños del Peral en 1708 y sus representaciones «libres de impuestos» por decreto real causaron no pocos problemas al monopolio de las representaciones públicas ostentado por el Ayuntamiento, pero no es menos cierta la inestabilidad de su situación que los llevó a disolver y rehacer la compañía en ocasiones sucesivas, amenazados siempre por la insolencia económica.

Frente a explicaciones unidireccionales, parece que la introducción de los convencionalismos de los modelos operísticos que se venían desarrollando en Italia se hizo en tierras españolas de una manera gradual y casi siempre a través de formas híbridas de teatro cantado y declamado, de las cuales la zarzuela constituyó el género más representativo y duradero. La presencia de compositores e instrumentistas italianos en el círculo de la Corte y su sucesiva implicación en las fiestas teatrales también debe ser tenido

en cuenta como un factor determinante. Es el caso del violinista de origen veneciano Jaime Facco, activo en la Capilla Real durante la década de 1720 y elegido para poner música a algunos de los festejos escritos por Cañizares y significativamente relacionados con la nueva esposa de Felipe V, Isabel de Farnesio y sus hijos⁵: 1720, nacimiento del Infante don Felipe (*Las Amazonas de España*); 1721, santo de la reina (*Amor es todo Invención, Júpiter y Amphitrion*); 1723, celebración del enlace del Infante Carlos con Felipa de Orléans (*La bazona mayor de Alcides*). En estas obras, de nuevo híbridos entre tradiciones distintas, la intencionalidad está claramente expuesta en los antetítulos: «Dramma Músico u Opera Scenica al estilo italiano» o «Melodrama al estilo Ytaliano». Era la segunda fase de la transición, protagonizada ahora por un italiano, también tocador de cuerda, también miembro de la Capilla Real, y también sobrepasado pronto en objetivos si pensamos en los ambiciosos programas que se desarrollarían pocos años después y que desde mediados de los 30 hasta mediados de los 40 implicarán la reforma total de todos los coliseos de la Villa (Buen Retiro, Caños, Cruz y Príncipe), la llegada de compañías de virtuosos italianos a los escenarios cortesanos y públicos, y hasta la organización de una temporada de ópera completa a cargo de actrices españolas. Literes, que seguía vivo para ver y parti-

cipar en buena parte de estos hechos desde su atril de violón, no volvería a ocupar el puesto de relevancia en el teatro que ocupó y que resultó tan efímero y lleno de acontecimientos artísticos como el reinado de aquel Príncipe al que festejó.

José Máximo Leza Cruz

NOTAS

1. Stein, L.K.: *Song of mortals, Dialogues of the Gods, Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford University Press, 1993.
2. Carreras, J. J.: «From Literes to Nebra: Spanish Dramatic Music between Tradition and Modernity», in *Music in Eighteenth-Century Spain*, Cambridge University Press (en prensa).
3. Stein, L.K.: «El 'Manuscrito Novena': sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyro» en *Revista de Musicología*, III, (1980), pp. 197-234.
4. Carreras, J. J.: «La cantata de cámara española de principios del siglo XVIII: El manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus cononclancias», en C. Caballero (ed.), *Actas del Congreso Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750*, (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998).
5. Carreras, J. J.: «From Literes to Nebra...».
6. Carreras, J. J.: «Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724» en *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Rainer Kleinertz, ed., Reichenberger, 1996.

LOS ELEMENTOS

ESTILO, GÉNERO Y FUNCIONES

Los *elementos* representa uno de los escasísimos testimonios musicales de teatro «casero», o sea —en la terminología de la época— de aquellos espectáculos que requerían recursos teatrales mínimos y por lo tanto resultaban aptos para el consumo particular en las casas de la nobleza o de burgueses particularmente bien asentados. Este hecho, de por sí muy importante, junto con el término «ópera» y el declarado italianismo musical recogidos en la portada, tienden a dejar en segundo plano los múltiples interrogantes que todavía quedan abiertos acerca de esta obra. En realidad, ni sabemos el año en que fue estrenada, ni conocemos el lugar en donde se representó, ni hay constancia de las fuerzas con las que contó Litéres para la puesta en escena, ni nos es dado saber si el músico efectivamente colaboró en la puesta en escena o si se limitó a componer la partitura. Además, desconocemos el autor del ciertamente no excelso libreto y, finalmente, ni siquiera podemos estar seguros de que el título mismo con el que conocemos la obra sea el original, ya que en la partitura aparece añadido entre la cenefa y el comienzo de la portada —en letra mucho más pequeña— por una mano del siglo XIX. De hecho, la única información a nuestro alcance a propósito de las circunstancias materiales (además de las voces —cinco tiples y un tenor— y de los instrumentos —violines, violón, vihuela de arco y un instrumento para el bajo continuo, arpa o clave— que explícitamente exige la partitura) es la contenida en la portada, que dice, como se sabe: «Opera Armonica al Estilo Ytaliano. A los Años de la Ex.^{MA} S.^{RA} Duquesa de Medina de las Torres Mi Señora. Precisamente la mención de género (ópera), del estilo relacionado al género (estilo italiano) y de la función que ambos tienen que cumplir (el encomio de la duquesa) contenida en la portada, nos proporcionan las claves para una posible interpretación de la obra: se tratará de averiguar en qué medida y con qué medios se realiza cada intención, en lo literario y en lo musical.

Empezando por el libreto (o mejor, por la letra, ya que un libreto impreso posiblemente no existiera nunca), habrá que considerar un aspecto central, por su peso tanto para la identificación del género, como en la escritura musical: la métrica. Musicalmente, la pieza se compone de una sucesión de recitativos («recitados» en el

original) y arias (en la partitura todas son llamadas «arieta»), entremezclados con piezas corales, dúos y dos villancicos. La letra alterna secciones escritas en diferentes metros, asociados a los estilos musicales *grasso modo* de la forma siguiente:

- octosilabos sueltos secciones corales
- endecasilabos pareados o con otros esquemas de rima recitados
- versos de seis o doce sílabas (caracterizados por un marcado ritmo dactílico) arias y canciones

Ahora bien, como es sabido, los recitativos teatrales italianos se escribían en *endecasillabi sciolti*, o sea sin rimas (que podían introducirse para subrayar momentos relevantes del discurso); los endecasilabos se entremezclaban con heptasilabos, para enriquecer la rítmica verbal. Las arias consistían en canciones con un reducido número de estrofas de esquema métrico vinculante; en el caso del aria da capo (como lo son todas las de *Los elementos*) las estrofas se reducían a dos. Los versos empleados eran normalmente heptasilabos y octosilabos, pero podía encontrarse toda medida de verso corto y largo. En *Los elementos*, pues, los

esquemas de rimas aplicados a los endecasilabos y la presencia de los octosilabos sueltos se relacionan más con la tradición hispánica que con la del teatro musical italiano.

Pero ¿a qué se corresponde la alternancia de estilos vocales referida anteriormente? ¿qué relación tiene con el desenlace de la obra? En primer lugar, hay que destacar que cada uno de los cuatro elementos canta dos secuencias recitado-aria, por supuesto, alternándose con los demás protagonistas; y que a Tiempo y Aurora le tocan respectivamente un villancico y un aria (la del Tiempo, con recitativo). Estructuralmente, la pieza se nos presenta enmarcada por una especie de prólogo (el principio de la ópera, en el encabezamiento de la partitura) y un final, ambos encomendados a dos solistas, el Aire y la Tierra que cantan a solo y en dúo; secciones corales cierran ambas partes. Entre estos dos términos quedan cuatro bloques, constituidos cada uno por la interacción a golpes de recitado y aria entre dos de los elementos. Como las secciones extremas, estos bloques también son concluidos por piezas a cuatro. En el centro de la obra, o sea entre el segundo y el tercer bloque, se coloca la primera intervención de la



Portada de la ópera «Los elementos»

tado y aria entre dos de los elementos. Como las secciones extremas, estos bloques también son concluidos por piezas a cuatro. En el centro de la obra, o sea entre el segundo y el tercer bloque, se coloca la primera intervención de la

MIDEM 98

THE PREMIER INTERNATIONAL MUSIC MARKET - PALAIS DES FESTIVALS - CANNES - FRANCE

18/22 JANUARY 1998

The Heartbeat of the Music Industry

High-energy integral music business
Chart-busting international showcases
Top-level professional conferences

Midem

The music market, where
professionals really do get down
to business and sign deal

U.K. Subsidy

The DTI offer support for U.K.
Exhibiting companies at MIDEM
if your stand is booked in time

In a Few Figures Midem is:

9,551 participants
3,885 companies
1,901 exhibiting companies
83 countries
172 bands & DJ's
1,039 artists

Advertising

The Guide, Pre-News and Daily News
magazines give you direct publicity to the
global industry before, during and after
MIDEM. No other literature can provide
such an audience

THE INVALUABLE AND IRREPLACEABLE TOOL FOR YOUR INTERNATIONAL BUSINESS

For further information on exhibiting, attending or advertising at MIDEM '98 call
Emma Dallas on 0171 528 0086 or fax 0171 895 0949

Name.....
Position.....
Company.....
Address.....
Country.....
Tel..... Fax.....

Aurora, la arieta *Ay, Amor*, en posición paralela a ésta, a la conclusión del cuarto bloque, se encuentra la segunda, el villancico *Dormida fatiga*. Sólo las intervenciones del Tiempo, en particular el aria que interrumpe la contienda entre los elementos, encrespan la simétrica distribución de piezas musicales y personajes.

Esta equilibrada estructura sirve para dar cuerpo a la contienda nocturna entre los cuatro elementos (Aire, Tierra, Fuego y Agua, naturalmente) para la preferencia en las alabanzas de la Aurora que está a punto de llegar, anunciada por el Tiempo. Una representación cuya naturaleza alegórica influye en los procedimientos escénicos, más allá de lo que supone la total convencionalidad e inmovilidad de los personajes. En realidad, en la hipótesis que el texto en la partitura coincida íntegramente con el libreto, las relaciones entre los actores no se desarrollan por medio de un diálogo dramático: cada secuencia de recitado y aria (que es donde los elementos exponen sus razones para la preferencia) se resuelve, en definitiva, en un monólogo frente al público y no en una interacción con un interlocutor. Las secciones a dúo o corales en las que desembocan las secuencias de recitativo-aria tienen la función de manifestar el desencuentro entre los protagonistas. Pero este desencuentro no es el resultado de una acción representada, sino el de las meras relaciones de significado entre las distintas intervenciones que las preceden y de los contrastes implícitos en la naturaleza misma de los elementos (Fuego vs. Agua/Tierra vs. Aire).

La falta de acción escénica aleja este espectáculo de la ópera italiana y también, por cierto, de la zarzuela española: géneros ambos que se fundan en el diálogo dramático, aunque realizado de forma diferente. En lo musical *Los elementos* pide ser catalogada junto a piezas pertenecientes a géneros explícitamente encomiásticos y celebrativos: cantatas, como *La contesa delle stagioni*, de Domenico Scarlatti (1720), serenatas, como el *Festejo armónico* que durante su embajada de 1727 en Lisboa el Marqués de los Balbases encomendó a Giacomo Facco, o piezas de teatro musical de muy difícil identificación como la «ópera» que cuatro comediantes cantaron desde un carro en Valencia (1707) y que: «duraba cerca de tres cuartos de hora y era una competencia entre los cuatro elementos en aplauso de Felipe V, bien que todos se unían para celebrarle». En lo literario, el desarrollo espectacular basado en la yuxtaposición de oraciones antes que en el diálogo acerca a la literatura de justas poéticas, academias y certámenes literarios, que representó un elemento de indudable peso en la vida cultural entre los siglos XVII y XVIII y que tuvo relaciones, de-

safortunadamente muy mal conocidas pero ciertamente no ocasionales, con la producción musical.

Inevitablemente, desde un punto de vista estilístico, una pieza concebida de esta forma no puede sino ofrecer un repertorio de imágenes y metáforas que no son sino los últimos destellos de una tradición próxima al agotamiento. Por otra parte, las incontables metáforas del texto se traducen en una análoga tendencia a la creación de imágenes en el terreno musical. Esta tendencia puede manifestarse

con técnicas ingenuas, como la representación musical de la palabra «jira» (sic) por medio de un melisma; o de una escritura *ad usum tubarum* para las palabras «suenen los clarines». Al lado de éstas, también hay representaciones más sutiles y más trabajosas en cuanto a técnica musical. Así sucede en el coro a tres voces *Iras fatales fulminan* en el que la incomprensibilidad del texto buscada con el reiterado empleo del canon y la progresión por cuartas a través de tonalidades bemolizadas son imágenes para el texto iracundo del incipit y de los versos «los torpes movimientos destemplados/bolviendo va en bemoles y trinados»; y en el coro a cuatro *En tan triste confusión*, donde las figuraciones sincopadas y el desfase rítmico de las voces, en el coro y en la orques-

ta, realizan acústicamente el significado textual.

Este coro cierra el segundo bloque de arias y precede, por lo tanto, la primera entrada de la Aurora; sintomáticamente, otro cuatro, *Y sus acordes fragancias*, cierra el tercer bloque, después de la decisiva intervención del Tiempo, que da el paso a la unión celebrativa de los elementos. La realización perfectamente homofónica de esta última sección coral demuestra que el compositor la interpreta como la contrapartida estructural del *En tan triste confusión*. En otras palabras, Literes ha querido identificar los coros como medio de articulación estructural de la obra, por medio del uso de metáforas musicales. Esto y la sofisticación formal de estas secciones pone de relieve el nivel de la mediación actuada por el autor entre el «estilo italiano» y la tradición española. A diferencia de la ópera italiana, en la que los escasos coros incluidos en los libretos eran fácilmente olvidados a la hora de escribir la música, Literes pone las secciones corales al mismo nivel de elaboración musical y a la misma altura estructural que las secciones italianas que, inevitablemente, llaman más nuestra atención.

El uso masivo de recitativo y aria representa, en efecto, la ostentada adecuación del lenguaje musical al «estilo italiano» reivindicado en la portada. En particular, el uso exclusivo del aria da capo, la presencia de instrumentos obligados y la estructuración de las arias por medio de



Ilustración de *Museum Hermeticum* (1625) representando los elementos (uno en cada esquina) que se unen en la figura central (piedra filosofal). Entretanto Apolo tañe la lira.

*ritornelli instrumentales son rasgos de indudable modernidad. Pero la formación del autor se deja ver en ciertas limitaciones, respecto al modelo italiano, que otra vez nos reenvían a la tradición española: la paleta tonal limitada a dos solas tonalidades con sus relativas menores; el ritmo ternario empleado en todas las arias (un rasgo que también tendrá cierta relación con la versificación), el empleo de voces agudas y, finalmente, cierta falta de aliento en los recitativos con textos más largos, que el autor resuelve con transiciones hacia el arioso. Las variables agrupaciones métricas (las características hemiolias) y una invención temática caracterizada por expresivos saltos melódicos y por coloraturas virtuosísticas, vienen a contrapesar la austeridad en los medios rítmicos y armónicos. Cabe subrayar que resultados de la calidad del aria de la Aurora Ay, amor o el «vivo» con bajo *passagiato* *El noble diamante*, o el aria *Fuego enzedido* demuestran con creces la productividad artística del influjo estilístico italiano.*

Ciertamente, *Los elementos* no es pieza que quede aislada en este mestizaje estilístico, que es característico de la incipiente cantata española. Un género este que en la época en que posiblemente se compuso de *Los elementos* (los primeros quince años del siglo XVIII) iba rápidamente abriéndose paso en la música de cámara y de iglesia. Un género que, en cierta medida comparte espacios de consumo (si no de función) con obras como de la que nos ocu-

pamos y del que Literes, naturalmente, fue uno de los más importantes representantes.

Retomando el hilo argumental con el que empezaban estas consideraciones, Literes injerta un «estilo» italiano-todavía matizado por residuos del español en un marco espectacular que, sin pertenecerle en exclusiva, es claramente influido por la tradición teatral ibérica. El término «ópera» no reenvía, pues al género operístico, sino «con toda probabilidad» al ser el espectáculo todo musical, sin partes recitadas (siempre en la hipótesis de la perfecta coincidencia entre letra y partitura). Pero la función encomiástica de la obra de Literes también nos da una pista para descifrar esta palabra. Las referencias a funciones teatrales, festejos, bailes y conciertos en casas particulares que nos consignan las crónicas, los epistolarios, la relaciones de fiestas, nos dejan entrever un universo espectacular en el que la música tenía un lugar destacado. El entramado de las relaciones entre las casas de la nobleza que regulaban tal universo hace que éste constituyera un medio privilegiado para la difusión del gusto y de las modas (además de una importante fuente de recursos para los operadores del espectáculo, músicos incluidos). En este contexto, el empleo del término nos da también la medida de la aceptación por parte de las clases dirigentes de las nuevas formas, de cuánto éstas iban calando en sus hábitos y en su vida cotidiana.

Andrea Bombi

CRONOLOGÍA

- | | | |
|---|---|--|
| <p>1673 Se da como probable el 18 de junio como fecha de nacimiento de Antonio de Literes en Artá (Mallorca).</p> <p>1675 El 6 de noviembre, Carlos II alcanza la mayoría de edad (14 años).</p> <p>1683 El 19 de diciembre nace en Versalles Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV y futuro rey de España. Con él se instaurará la dinastía de los Borbones.</p> <p>1685 Nacimiento de Bach, Haendel y Scarlatti.</p> <p>1686 Antonio Literes ingresa en el colegio de niños cantóricos al parecer debido a la influencia de Juan Massanet Terrassa. Éste también era de Artá y en esa época era capellán y músico de la Real Capilla.</p> <p>1691 Sebastián Durón ingresa como organista y Maestro de la Real Capilla; asimismo también ostenta el cargo de Rector del colegio de niños cantóricos.</p> <p>1693 Literes ingresa en la Capilla Real con la plaza de violón.</p> <p>1700 Muere Carlos II, sin descendencia, el 1 de noviembre. Es el fin de la dinastía de los Austrias.</p> <p>1701 Entrada en Madrid de Felipe V.</p> <p>1707 Del matrimonio del Rey con María Luisa Gabriela de Saboya nace, el 25 de agosto, el futuro</p> | <p>Luis I. Para conmemorar el acontecimiento Antonio de Zamora es comisionado para realizar el texto de <i>Todo lo vence el amor</i>; la música estará compuesta por Literes.</p> <p>1706 Exilio de Sebastián Durón por apoyar a la Casa de Austria. Su puesto se mantiene hasta su muerte en 1716; de forma interina son sus sustitutos Matías Cabrera y Nicolás Humanes.</p> <p>1708 Composición de <i>Acis y Galatea</i> para celebrar el cumpleaños de Felipe V. El libreto pertenece a Cañizares. José de Torres obtiene el puesto de maestro del Colegio de Niños Cantóricos.</p> <p>1713 Nacimiento del futuro Fernando VI. Pocos meses después muere su madre. En agosto el Rey volvía a casarse con Isabel de Farnesio. Con este matrimonio el gusto estético se acentuaría, aún más si cabe, en el «italianismo».</p> <p>1720 De forma definitiva, José de Torres pasa a ser el nuevo Maestro de Capilla.</p> <p>1724 Abdicación de Felipe V y reinado de Luis I. El reinado del joven rey dura sólo unos meses; fallece el 31 de agosto a los 17 años. Felipe V recupera la corona.</p> | <p>1728 Matrimonio del futuro Fernando VI con Bárbara de Braganza. A partir de este momento Scarlatti se integra en la vida musical de la corte.</p> <p>1734 Incendio del Real Alcázar durante la nochebuena, perdiéndose por completo el archivo de música. José de Torres y Antonio de Literes son los encargados de su renovación.</p> <p>1737 Llegada de Carlo Broschi, <i>Farinelli</i>, a la corte de Madrid. Es nombrado criado familiar. Se encarga de la organización de todas las Fiestas Reales y su poder va aumentando.</p> <p>1738 Tras el fallecimiento de José de Torres, Francisco Courcelle es nombrado Maestro de la Real Capilla. Italiano protegido por la Reina, obtiene el puesto en detrimento de los españoles de la corte (Literes, Nebra...). Scarlatti publica en Londres sus <i>Essercizi</i>.</p> <p>1744 Fundación de la Real Academia de Bellas Artes.</p> <p>1746 El 9 de julio fallece Felipe V. Fernando VI es coronado rey de España.</p> <p>1747 El 18 de enero fallece Antonio de Literes. Farinelli es nombrado director de los teatros del Buen Retiro y del de Aranjuez.</p> |
|---|---|--|



ISABEL REY: LA SUSANNA DE MODA

Isabel Rey debutó en Madrid en el papel de Ilia de *Idomeneo* en 1989.

Después, durante algunos años, le perdimos el rastro, nos preguntábamos dónde se encontraría esta joven soprano valenciana, qué sería de su carrera. Su nombre comenzó a sonar de la mano de Nikolaus Harnoncourt gracias a una excelente Susanna en el Muziektheater de Amsterdam en mayo de 1993. Pero antes, desde que en 1991 se incorporara como cantante estable de la Opera de Zurich, Isabel Rey había ido haciéndose de forma callada un amplio repertorio de soprano lírico-ligera -Gilda, Olga, Servilia, Rosina, Oscar, Nannetta, Morgana de *Alcina*, Carolina de *Il matrimonio segreto*, Adela, Adina, Juliette, Marie de *La fille*, Olympia, Sonnambula, etc-. Isabel Rey es hoy día una de las cantantes más cotizadas de su cuerda. El pasado verano inauguró el Festival de Salzburgo con *Jephta* de Haendel, este año ha vuelto a cantar con gran éxito la *Alcina* en Zurich y en el Festival de Viena y dentro de dos será una Adela de lujo en esta misma ciudad para celebrar el centenario de Johann Strauss, de nuevo con Harnoncourt. Pero antes, en enero de la temporada que ahora comienza, tendremos la oportunidad de verla en un teatro español como Susanna -su papel favorito- y será en el Teatro Real de Madrid. Esta entrevista, que ahora se publica, tuvo lugar en su casa de Zurich la pasada primavera durante las representaciones de la reposición de *Las bodas de Fígaro*.

SCHERZO.- *No es muy frecuente que un cantante español tenga la oportunidad de trabajar con un contrato estable en un gran teatro de ópera, como le ocurre a usted en Zurich. Probablemente, nos tengamos que remontar a Pilar Lorengar, que hizo su gran carrera internacional enrolada en la Deutsche Oper de Berlín. Supongo que se sentirá usted una privilegiada...*

ISABEL REY.- Me considero muy afortunada y me gustaría que todos los cantantes españoles pudieran tener esta oportunidad que yo he tenido. Para un cantante joven es la mejor escuela que puede tener, además de una suerte grandísima por poder estar en un teatro en el que cada día se hace ópera al más alto nivel con grandes maestros, excelentes directores de escena y junto a los colegas más reputados de la escena internacional. Creo que todo esto que te ofrece la Ópera de Zurich es muy difícil de conseguir saltando de un teatro a otro, por importantes que estos sean. En general, las condiciones artísticas que te ofrecen esos teatros están muy lejos de ser las ideales.

S.- *Usted llegó a Zurich en 1991, apenas dos años después de su presentación en el Teatro de la Zarzuela en un Idomeño con un reparto de campanillas, que luego resultó no ser demasiado afortunado vocalmente. Supongo que no le sería fácil entrar en una ópera como ésta y con tan poca experiencia como la que usted tenía en ese momento.*

I.R.- Efectivamente, antes de llegar a Zurich tan sólo había cantado dos *Sonnambulas* en Bilbao, que fue mi debut en España, la *Olympia* de *Los cuentos de Hoffmann* en Bélgica, la *Ilia* que usted ha

apuntado de Madrid y un *Rigoletto* (Gilda) en Oviedo, pero con poquísimos ensayos. Cuando llegué aquí no tenía ni idea de cómo funcionaba un teatro de ópera, pero tuve la inmensa suerte de contar con un grupo de gente muy dispuesta a que yo me integrara en la mecánica de un teatro que cada semana alterna tres o cuatro títulos

de ópera diferentes. El primer papel que canté en Zurich fue la *Jemmy* de *Guillermo Tell* de Rossini. No era un papel muy relevante, pero tenía tantas ganas de cantar y de demostrar que yo valía, que no podía defraudar a las personas que habían puesto su confianza en mí.

S.- *¿Quiénes fueron esas personas?*

I.R.- Varias, entre otras, Alexander Pereira (Intendente de la Ópera de Zurich), que me dio la oportunidad de cantar ese *Guillermo Tell*, y Carlos Caballé, mi agente, que me organizó la audición en este teatro. Por eso, no fue demasiado traumático incorporarme al ritmo de los ensayos e ir sintiéndome cada vez más segura.

S.- *¿No cree que aquella *Ilia* de Madrid fue un paso un poco precipitado en su carrera, sobre todo si tenemos en cuenta que al lado de una jovencísima Isabel Rey había nombres tan consagrados en la escena internacional como los de Montserrat Caballé, Gösta Winbergh o Diana Montague?*

I.R.- Es posible que fuera demasiado joven para formar parte de un reparto tan importante de nombres como aquél, pero también es cierto que

gundos pensativa...no cabe la menor duda de que la experiencia es un hecho. Creo que sí fue un poco atrevido por mi parte, pero me gusta el riesgo, no tengo ese sentido del miedo...

S.- *...pero aquella decisión pudo haber supuesto un serio traspés en su carrera; de hecho, la ópera fue un fracaso muy sonado y, a veces, una joven cantante puede llegar a desmoralizarse muy seriamente en una situación así. ¿Usted no valoró este riesgo?*

I.R.- En aquel momento le puedo asegurar que yo no valoré ninguna repercusión negativa; ahora le aseguro que me lo pensaría mucho más. En este momento, con la experiencia que tengo, soy más consciente de lo que puede pasar, de la reacción del público, de la repercusión de la prensa, etc.

S.- *Volvamos a Zurich. Isabel Rey a lo largo de estos siete años se ha hecho un repertorio envidiable, es un nombre que suena cada día con más fuerza en la escena internacional y, lo que es más importante, ha tenido la oportunidad de trabajar con grandes maestros y directores de escena, ¿qué destacaría, por encima de todo, de estos años?*

I.R.- Que nadie te regala nada, que día a día tienes que demostrar que eres una profesional y que cada noche que sales al escenario tienes que ganarte el respeto de un público, que al principio puede dudar de ti, pero que al final de la función te premia con un aplauso, que en definitiva es lo único que corrobora que el trabajo que tú has hecho es el bueno. Aquí he

aprendido a ser una buena profesional, a estar dispuesta las 24 horas del día para hacer un ensayo, no importa cuándo, ni cómo, ni en qué condiciones. En estos 7 años he aprendido a aprovechar todas las oportunidades que se me han presentado.

S.- *Supongo que la oportunidad*



Isabel Rey como Morgana en la Alcina de Händel en la ópera de Zurich

ULISES JAÉN

yo me entregué en cuerpo y alma en aquella *Ilia*. Quizás estaba todavía poco madura desde un punto de vista personal para enfrentarme a un papel así. Sabe una cosa: no he vuelto a cantar ese personaje desde entonces y me encantaría volverlo a hacer, aunque hoy lo haría desde una perspectiva muy diferente... [Se queda unos se-

que usted ha tenido de trabajar papeles tan importantes como los de Susanna (Las bodas de Figaro) Servilia (Clemenza di Tito) y Morgana (Alcina de Haendel) con Nikolaus Harnoncourt habrá sido muy interesante. ¿Resulta difícil desprenderse del equipaje cuando se trabaja con un maestro tan polémico como él?

I.R.- Lo más importante que hay que asimilar con el maestro Harnoncourt es que las cosas no son siempre como parecen, que es posible hacer diversas lecturas de una misma partitura y que todas ellas son igualmente válidas e interesantes. Con él es imprescindible estar abierta a las novedades. Qué duda cabe que Harnoncourt interpreta *Las bodas de Figaro* de forma muy distinta a la de otros directores y, al principio, le diré que no resulta fácil acostumbrarse a que *Deh vieni non tardar* [Aria de Susanna en el IV acto de *Las bodas de Figaro*] no es tan lento como tú estás acostumbrada a cantarlo y que el dúo *Aprite, presto aprite* con Cherubino [II acto] no es realmente tan rápido.

S.- Ahora que usted hace referencia a los tempi de Harnoncourt en *Las bodas*, hay una cosa que siempre me llamó poderosamente la atención y es ese momento clave del segundo acto en el que el Conde descubre a Susanna en el gabinete de la Condesa. Aquí Harnoncourt altera el tempo -mucho más rápido del habitual-, pero también la acentuación de esa mágica frase de siete notas que cambia por completo el aire trágico de la escena anterior entre el Conde y la Condesa. El efecto conseguido es totalmente distinto, pero no estoy tan seguro de que sea más efectivo que el que consigue por ejemplo Erich Kleiber u otros directores, digamos «conservadores» de la tradición.

I.R.- Sí, es cierto que a veces cuesta mucho acostumbrarse a esa visión tan particular y personal que Harnoncourt tiene de una determinada escena o incluso de una ópera. Con Harnoncourt hay que tener el papel pautado completamente en blanco en la cabeza y listo para absorber toda la información que él te proporciona. Antes de hacer Susanna con el maestro Harnoncourt la había hecho varias veces con otros directores. Pues bien, cuando llegué a ensayarla con él por primera vez en Amsterdam tuve que cambiar por completo mi visión del personaje.

S.- No debe ser fácil esta mentalización para el cantante, ¿cómo trabaja Harnoncourt un determinado personaje, por ejemplo Susanna?

I.R.- Harnoncourt es una persona muy respetuosa con el cantante y muy educado. Nunca exige nada que no esté escrito vocalmente. Él te da las pautas musicales necesarias para conseguir el efecto concreto que desea, pero nunca te indica el camino que debes seguir. En ese sentido te deja una total libertad. Además, es un hombre de una paciencia infinita. Harnoncourt es capaz de dedicarte 45 minutos a ti sola, sin perder la compostura, para que tú llegues a entender una determinada apreciación musical que él necesita transmitirtte en ese momento. Yo he visto a Harnoncourt durante un ensayo hacerle repetir una frase hasta 65 veces a una conocida soprano sin alterarse ni un solo segundo. Es un maestro muy exigente.

cia Popp y Hermann Prey, ¿qué supuso para usted cantar al lado de ellos?: ¿le ayudaron a entender mejor el papel de Susanna?

I.R.- Menos mal que teníamos muchos días de ensayos, porque si no es muy difícil llegar a creer que sí, que estás cantando al lado de tus ídolos. Si le soy sincera, nunca me imaginé que eso

me pudiera llegar a ocurrir en mi carrera. Nunca se me olvidará el primer día que comenzamos los ensayos de estas *Bodas* y vi entrar por la puerta a la señora Popp y al señor Prey juntos. Fue una sensación muy especial. Después, cuando tuve la oportunidad de compartir con ellos todo lo que sucede en esta ópera no me lo podía creer, fue una experiencia

maravillosa. Lucía Popp era una mujer muy alegre y siempre estaba pendiente de los jóvenes que cantábamos en aquellas funciones. Recuerdo sobre todo la forma que tenía de acercarse a ti. Después de terminar un ensayo, venía y te decía: «¿te puedo hacer un comentario sobre esta parte?». Nunca te daba lecciones magistrales, ni adoptaba una actitud de diva, te explicaba cómo Ponnelle había montado originalmente aquella escena y, sobre todo, te ayudaba a entender mejor el personaje, la importancia que tiene cada palabra, el sentido de la frase... Era una mujer excepcional, cantar a su lado te daba una enorme confianza y una gran seguridad.

S.- Hablando de Ponnelle y de los directores de escena en general usted ha tenido la oportunidad de trabajar últimamente en Amsterdam y en Zurich varias producciones con uno de los registas más cotizados en el momento actual, me refiero a Jürgen Flimm.

I.R.- Jürgen Flimm es un caso muy especial. Hay directores de escena con los que se aprende muchísimo y otros con los que no se aprende nada. Flimm se encuentra dentro de ese primer grupo. Él es ante todo un director de teatro, pero es un director que se ha acercado al mundo de la ópera con todas las consecuencias. Trabajar con

Harnoncourt nunca exige nada que no esté escrito vocalmente



Isabel Rey y Juan Pons en *Rigoletto*

SCHLEGEL & EGLE

S.- Las primeras *Bodas* que usted cantó en Zurich, mucho antes de estas de Flimm-Harnoncourt, me refiero a las que montó Jean Pierre Ponnelle, usted compartió cartel con dos mitos de la interpretación mozartiana: Lu-

él es una delicia, pues entiende perfectamente las limitaciones físicas que tenemos los cantantes. Es consciente de que una cosa es hablar en un escenario y otra muy distinta es cantar. Los cantantes deben estar bien descansados para rendir vocalmente al máximo y él lo sabe y lo entiende. Los ensayos con Flimm son agotadores, pero nunca te exige más de lo que tú puedes dar. Otra cualidad muy importante es que tiene un sentido del humor bárbaro, por eso los ensayos con él son muy llevaderos, *si no sería imposible aguantar cinco semanas repitiendo mil veces las mismas escenas*. Normalmente, antes de montar una escena te suelta una charla de media hora y te pone ejemplos de la vida real, después te provoca, incluso te enfada, hasta conseguir lo que realmente desea. En ese momento, cuando ya no puedes más, te dice: muy bien, magnífico, esto es precisamente lo que quiero de ti.

S.- *Usted ha trabajado con Flimm en las dos producciones que ha dirigido de Las bodas de Figaro, primero en Amsterdam y dos años después en Zurich. Se trata de dos visiones tan radicalmente distintas de una misma ópera que nadie podría asegurar que estamos hablando del mismo director de escena, ¿cómo se puede tener una visión tan diferente de una ópera en tan corto espacio de tiempo?, ¿cómo afecta todo esto al cantante, a la psicología del personaje?*

I.R.- El trabajo con el actor cambia desde el momento que el decorado es diferente. Los movimientos, las posiciones en el escenario cambian, pero no así la psicología del personaje. El trabajo psicológico fue el mismo en Amsterdam que en Zurich. En ambos casos partió de cero. De todas formas, Flimm es un director que te da mucha libertad y una gran confianza, le gusta mucho verte improvisar.

S.- *Supongo que Susanna es su personaje favorito.*

I.R.- Absolutamente. Con Susanna yo me siento libre, puedo dar rienda suelta a un montón de sensaciones. Esto no me sucede con Gilda o con Adina, Susanna es mucho más espontánea,

es un poco como yo. Si algún día llegara a cantar la Condesa, le aseguro que echaré mucho de menos a Susanna, incluso le tendré una envidia horrible. Susanna está en todo, es el centro de todas las situaciones y eso me encanta.



Isabel Rey y Carlos Chausson en *Las bodas de Figaro* en Zurich

S.- *Si le parece dejamos a Susanna un poco tranquila y hablamos de otros papeles. Según tengo entendido, la próxima temporada va a debutar Lucia, ¿no le parece un poco prematuro?*

I.R.- Desde que llegué a Zurich en 1991 he tenido que decir no a Lucia. Cada vez que me sentaba en el despacho de Pereira para planificar una nueva temporada me lo proponía y siempre tuvo la misma contestación: No. Soy consciente de que es un papel que requiere una gran exigencia vocal. Es posible que esperar un año más hubiera sido una medida inteligente, pero creo que ha llegado el momento. Hoy me siento capaz de hacerlo, además, es uno de los personajes con los que siempre he soñado. He cantado muchas veces el aria de la locura y no tengo ningún problema, me encuentro muy bien en esa tesitura. Evidentemente, cantaré Lucia con mi voz, nunca como lo haría Caballé u otras cantantes

más líricas. Yo soy consciente de que tengo una voz lírico-ligera, más bien ligera, y es posible que haya gente que les guste una Lucia con más cuerpo y más volumen, pero creo que puedo cantar este personaje con mi voz y que puede quedar muy bonito.

S.- *Además, en esta Lucia estará Kraus como Edgardo, otro de los grandes mitos vivientes del bel canto.*

I.R.- Hasta en esto me considero muy afortunada porque era muy difícil prever, *dada la vida vocal de un cantante*, que yo pudiera cantar mi primera Lucia con Kraus. Para mí es un lujo, estoy deseando que llegue el primer día de los ensayos para poderle preguntar cosas y trabajar junto a él el personaje. Kraus, como la Popp o Pons, también me puede enseñar mucho.

S.- *Para terminar, usted después de aquella Itia del Teatro de la Zarzuela no ha vuelto a cantar en España, ¿por qué?*

I.R.- Esta profesión tiene una maldición y es que todo lo que te proponen tiene lugar en el mismo periodo de tiempo. Después tienes dos meses libres y nadie te llama. Esta es una razón, pero también es verdad que durante una época nadie se ha acordado de mí en España. Durante los tres primeros años de Zurich, sólo trabajé aquí, nadie me llamó y si le digo la verdad, yo tenía añoranza de volver a mi país para poder demostrar lo que había aprendido fuera. He echado mucho de menos España, mi familia y mis amigos...

S.- *Al final le ha llegado la oportunidad, el próximo mes de enero podrá demostrar en el Teatro Real de Madrid quién es Isabel Rey y lo que puede hacer con Susanna.*

I.R.- Estoy feliz de volver a Madrid, de cantar en el Teatro Real y de cantar Susanna. Sólo he cantado una vez en ese teatro, fue en un ciclo que se llamaba *Muestra de las Comunidades Autónomas* y yo iba en representación de Murcia, cantamos el *Gloria* de Vivaldi. Estoy muy contenta de volver a ese teatro, pero todavía estoy más contenta de que por fin se abra.

Y VOLVER, VOLVER, VOLVER

Ya estamos de vuelta después del verano, eso que empieza siendo un premio y acaba siendo una cruz, sobre todo si se va a algún sitio de esos que ustedes saben. No les voy a contar mi caso porque a lo peor se rien de mí y no es cuestión. Menos mal que como tenía que cumplir con ustedes, fieles lectores de esta sección, me llevé trabajo a la más bien siniestra estación costera a donde me trasladaron obligaciones de convivencia familiar y pude estar entretenido. Eso sí, les aviso de que mis opiniones están mediatizadas por el estado de ánimo, cambiante según el nivel del griterío infantil, de las discusiones de un matrimonio madrileño con el que compartíamos mi señora y yo pared medianera, y el grado de dolor de unas quemaduras solares que cogí el primer y único día en que dejé al aire mi torso aún de buen ver.

A lo nuestro. Ya saben ustedes que nos quedaba una parte de la muy abundante oferta de Arts que empezábamos a repasar en el número de julio de SCHERZO. Y vamos a empezar por las óperas, que están muy bien presentadas, con buenas notas –no en castellano, faltaría más– y con el libreto nada más que en italiano. Lo primero que atrae de todo esto es la presencia en un par de ellas de Raina Kabaibanska, que no tengo que decirles a ustedes ni quién es ni cómo canta. Con ella pasa lo que con Virginia Zeani en las óperas de las que hablábamos aquí en su día, presentadas en la colección World of the Opera, hecha con fondos de la rúmana «oficial». Electrecord: valen por ella y que se mueran los feos. Esta mujer es ya una leyenda, y cuando se hicieron estas grabaciones, hace quince años, estaba estupenda de voz y de estilo. Uno no es un experto en voces de esos que cuando tú estás en el séptimo cielo ponen pegas al lucero del alba, ese que te ilumina en ese mismo momento, con una tiquismiquez que no se da en ningún otro campo de la actividad no ya criticada sino humana. Bueno, pues la Kabaibanska está sublime, como ella que es y punto. Lo mismo en *Madama Butterfly* (2 CD 447161-2) que en *Tosca* (2 CD 47158-2). El problema es la compañía, que no está a la altura –ya sé que es imposible– en este caso el simplemente valiente tenor Nazzareno Antinori, que hace de Pinkerton y de Cavaradossi. Los demás –hay mucho búlgaro– se portan bien en general, y hay nombres que cumplen con arreglo a su fama, con Alexandrina Milcheva en Suzuki y

Enzo Dara en el Sacristán. Nelson Portela hace de bueno –Sharpless– en *Madama* y malo –Scarpia– en *Tosca*, y se defiende con clase. Lo dicho: por la Kabaibanska vale la pena. Además, es más barato que un viaje para oírlo, aunque sea a Bilbao, donde creo recordar que actuaba bastante. El director de las dos óperas es Gabrielle Bellini, que no lo hace nada mal. El mismo Bellini se encarga de *Linda de Chamounix*, una ópera preciosa, la última de eso que se llamó el género semiserio, y

quizá la mejor en su conjunto de lo que nos ofrece Arts. La protagonista es Mariella Devia, una experta en estas lides que canta bien y luce buen gusto. Luca Canonici –algún día habrá que contar los cadáveres que ha ido dejando la sucesión de Pavarotti–, bueno, pues puede pasar, y de los demás yo destacaría a la guapisima Francesca Provvionato –que es como Estefanía de Mónaco pero en fino– en una *Madalena* más joven que su hija Linda. Bellini está muy en su sitio y es de esos maestros que sabe demostrar que en estas óperas hay mucha más música de lo que parece (2 CD 47151-2). De *El matrimonio secreto* hay que destacar que la ópera viene entera, con lo que no se pierde nada de toda la hermosura de que está llena. Es más modesta que la versión de Barenboim, pero no menos eficaz, y sin la rimbombancia que tiene ésta a veces. En el reparto destaca un William Matteuzzi que cuando se grabó el disco –hace media docena de años– prometía más de lo que ha dado luego –¿otro a la lista?– y anda un poquito tímido. No lo duden tampoco (3 CD 47117-2). Vuelve a aparecer Matteuzzi en *Nina o sia La pazza per amore*, de Paisiello, otra preciosidad que ustedes deben conocer, aunque sólo sea para saber de una vez de dónde es eso de *Il mio ben...*, que es la sintonía que utiliza en la radio el joven y brillante Rafael Barús. La protagonista es Jeanne Marie Bina, una cantante que suele suscitar división de opinio-

nes pero que a mí me ha gustado aquí. Muy bien Natale de Carolis. La dirección de Hans Ludwig Hirsch es bastante vivaz y el trabajo de conjunto realmente estupendo (47166-2).

Una cosa rarísima es la música de cámara completa de Richard Strauss.

Supongo que los discos se venderán sueltos, porque el conjunto puede ser un poco fuerte, con cosas como unos melodramas que o se sabe alemán o nada. Son obras de interés muy variable que demuestran lo



listo que era el autor ya de jovencito, por ejemplo la *Sonata para violín y piano* o las piezas para cuarteto. Hay otras que son casi historia íntima, como las escritas para trompa –el padre del autor la tocaba, como ustedes saben. La *Sonata para piano* le gustaba, y con razón a Glenn Gould. Muy interesantes son las transcripciones para piano a cuatro manos de la *Sinfonía Op. 12* y de *Aus Italien*. En general las versiones son de interés, con los pianistas Uriarte y Mrongovius, el Cuarteto Sinnhoffer, el violinista Ernő Sebestyén y la sorpresa de Wolfgang Sawallisch al piano en bastantes momentos. Para nota (8 CD 47360-2).

Y también para nota la obra completa para piano de John Field, el inventor de los nocturnos, que naturalmente se incluyen aquí. Pero también están las sonatas, los rondós, las variaciones, las fantasías y un batiburrillo de vals, polonesas, ejercicios y cositas menores. De todo hay, como en botica, y todo demuestra que decir que Field es como un chopin irlandés es un poco majadero. Pero para el amante de la música para piano, o para el que quiera conocerlo todo, el álbum es muy interesante. Pietro Spada es un pianista muy irregular, con sonido no siempre uniforme pero que se toma este trabajo un poco de galeote con buen espíritu. También una curiosidad, pero a buen precio (6 CD 47380-2).

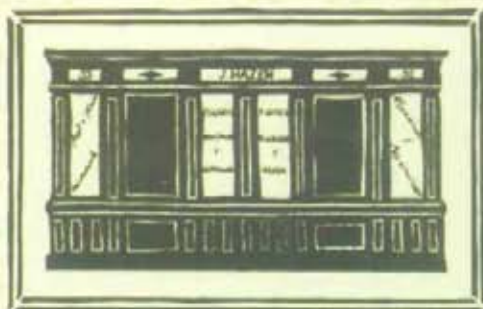


HAZEN

Su obra para Piano

Obertura

Calle Fuencarral, 1919

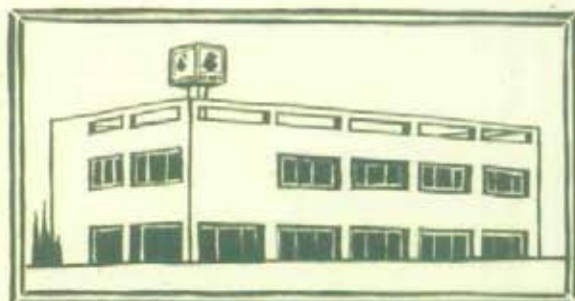


Andante Sostenuto

Las Rozas, 1975

Molto Vivace

Colección Hazen del Piano. Las Rozas, 1995



Allegro Presto

Arrieta, 8. Madrid, 1997

Hazen, Perpetuum mobile



*"La música
es el verdadero
lenguaje
universal"*

***Y si la música es el lenguaje,
éstas son las palabras
más significativas.***

Componentes de Alta Fidelidad.

Amplificadores A/V, THX y Dolby Digital.

Procesadores Pro-Logic y AC-3.

Pletinas DAT y Mini Disc.

CD, CD-R y CD-Rom.

Cadenas Mini y Micro.

Soluciones Home Cinema.

DVD Video y DVD Rom.

*Equipos de Audio Digital
para Automóvil.*

Radio/Cassette y CD para Automóvil.

Displays Electro-Luminiscentes (EL).

Control por Voz para Automóvil.

Radio Digital. DAB.

Sistemas de Navegación.

DSP/Ecuallizadores.

Altavoces. Subwoofers.

LaserDisc. Karaoke.

Retroproyectoras.

Sonido Profesional.

Monitores de Plasma.

Discos Ópticos. Duplicación.

***Y además, le presentamos la última
palabra en tecnología:***



PIONEER PDR-05. GRABADOR/REPRODUCTOR CD.

PIONEER
The Art of Entertainment