

scherzo

REVISTA DE MUSICA

Año XII - N.º 118 - Octubre 1997 - 800 pts.

ACTUALIDAD

LA REAPERTURA DEL TEATRO REAL

Entrevistas con Juan Cambreling y
Antón García Abril

DOSIER

TEMPORADAS DE ÓPERA 1997 - 98

ENCUENTROS

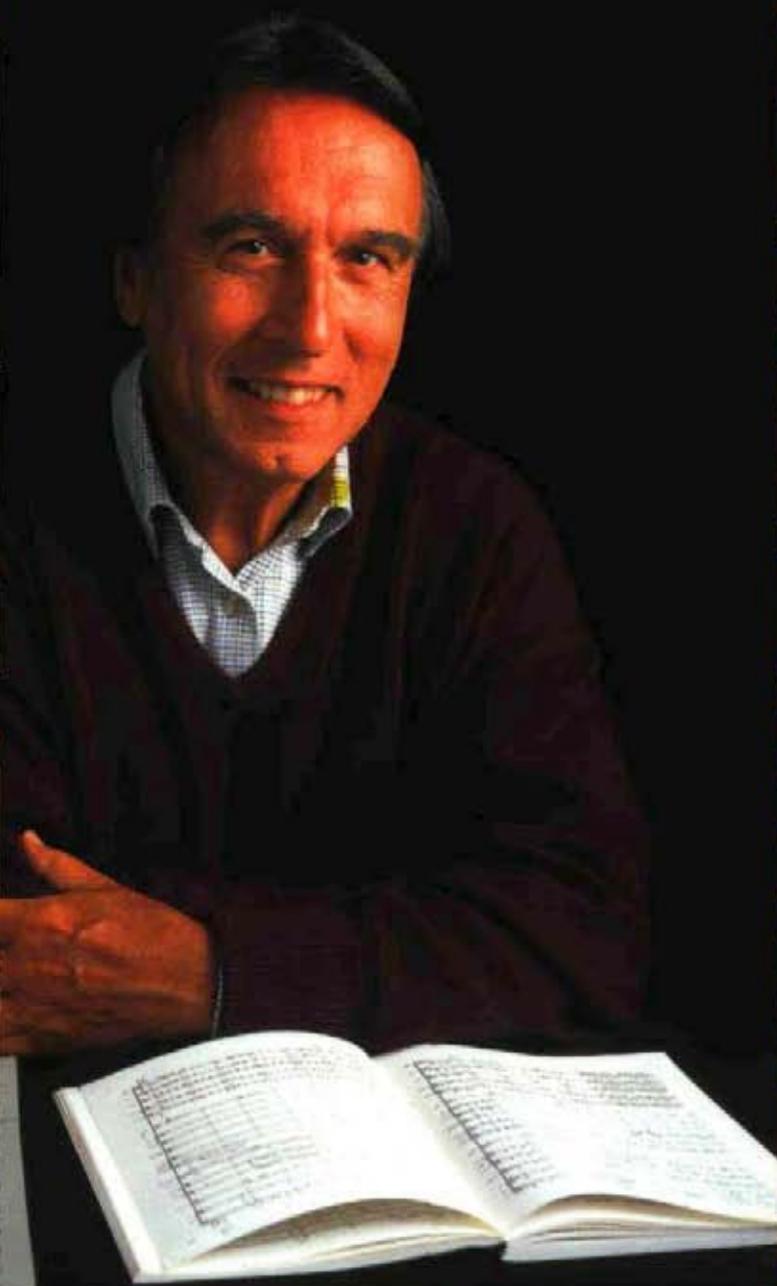
IANO TAMAR

ANIVERSARIO

EL ORFEÓN DONOSTIARRA en su centenario

DISCOS

- Hamoncourt y Brahms
- *La Leonora* de Gardiner
- Los últimos discos de Solti



CLAUDIO ABBADO



de nuevo en España
de nuevo en España

Yo-Yo Ma. Un gran músico que llama Petunia a su violonchelo.



Yo-Yo Ma está considerado como el mejor violonchelista de su generación. Pero

él sólo se limita a considerarse "muy afortunado" por poder tocar el Stradivarius de Davidoff y un Montagnana realizado en Venecia en 1733.

En cuanto al nombre de Petunia surgió, según nos confiesa, "una vez que toqué el Montagnana en una clase magistral en Salt Lake City, y un alumno me sugirió el nombre".

Desde entonces, cuando

viaja, a veces ha sonreído para sus adentros al pedir "un billete para mí y otro para

Petunia, mi violonchelo".

Pero Ma habla con igual cariño y sinceridad de su tercer instrumento, el cronómetro Rolex que siempre le acompaña. "Sencillamente, me encanta", dice. "Es sumamente elegante y a la vez robusto".

Justo como se podría definir la contribución de Yo-Yo Ma a lo que se entiende como maestría

musical.

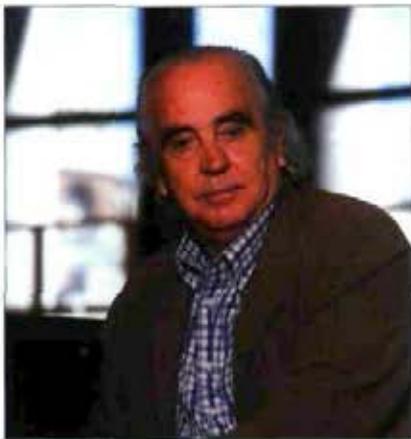

ROLEX
of Geneva



*Cronómetro Rolex Oyster Datejust de acero y oro de 18 quilates.
Relojes Rolex de España, S.A. Serrano 45, 5ª planta. 28001 Madrid.*

schERZO

Año XII - N° 118 - Octubre 1997 - 800 Pts

4	OPINIÓN		
	ACTUALIDAD:		- Bilbao 101 - Berlín 102 - Bolonia 104 - Bruselas 104 - Dresde 105 - Londres 106 - Madrid 108 - Milán 109 - Munich 110 - Nueva York 112 - París 115 - Sevilla 118 - Viena 119 - Zurich 120
8	Entrevista con Antón García Abril, <i>José Luis Pérez de Arteaga</i>		
12	Entrevista con Juan Cambreleng, <i>Javier Alfaya y Rafael Banús Irusta</i>		
18	Nacional		
22	Festivales de verano		
	ENTREVISTA:		ENCUENTROS: 122
45	Claudio Abbado, el idealismo y la razón, <i>Volkmar Fischer</i>		lano Tamar, la cálida voz que vino del frío, <i>Fernando Fraga y Blas Matamoro</i>
	SCHERZO DISCOS		ANIVERSARIO: 124
51	Sumario		Orfeón Donostiarra: un siglo de crecimiento, <i>Arturo Reverter</i>
	DOSIER:		EL BARATILLO 130
99	Temporadas de ópera 97-98		<i>Nadir Madriles</i>
	- Amsterdam 100		
	- Barcelona 101		

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Daniel Álvarez Vázquez, Rafael Banús Irusta, Alfredo Brotons Muñoz, Carmelo Di Gennaro, Volkmar Fischer, Fernando Fraga, Manuel García Franco, Francisco García-Rosado, Tomás Garrido, Leopoldo Hontañón, Luis G. Iberní, Nadir Madriles, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarminaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Ana Mateo, Angel Fernando Mayo, Antonio Moral, Luis Morales Giacomán, Rafael Ortega Basagoiti, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Víctor Pliego de Andrés, Pablo Queipo de Llano Ocaña, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Javier Roca, Justo Romero, Carlos Sáinz Medina, Bruno Serrou, Jeffrey C. Smith, Luis Suñén, José Luis Tellez, Albert Vilardell.

Redacta el Dossier de este número:

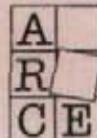
Fernando Fraga

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

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

PRECIO DE SCHERZO

en Europa y América:
Alemania: 14 DM, Francia: 40 FF, Italia: 12.000 LIT, Portugal: 1.100 ESC, Reino Unido: 3 L.B. 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.

UN CENTENARIO CASI INSÓLITO

Es de que los españoles tenemos propensión al adanismo es un tópico que tiene la virtud de todos los tópicos y es que, como dijo una vez Gilbert K. Chesterton, éstos suelen ser verdad. Nuestro adanismo se refleja en muchas cosas, la más destructora de las cuales es la afición casi irremediable que tiene cada generación en hacer tabla rasa con lo realizado por la anterior. No hay cosa que produzca más miedo que un español cuando asume un cargo directivo –ya sea en la política, en la cultura o en la fabricación de zapatos– lo primero que dice es «Yo y mi equipo vamos a hacer una revisión de lo realizado por mi antecesor en el cargo». Como para echarse a temblar. Revisión suele ser sinónimo de cachiza, de carnicería. Al cabo de unos días no queda nada de lo realizado por el tal antecesor, fuera bueno o malo.

Así, desde luego, no hay tradición que aguante y aunque uno no se apunta a la tesis de Eugenio d'Ors –tan hueca como tantas otras de aquel escritor catalán que se esforzó por hacer un arte del transfuguismo político e ideológico– de que lo que no es tradición es plagio, sí cree que un sentido vivo y profundo de ésta es imprescindible para quien quiera dedicarse seriamente a un trabajo cultural creativo y hasta renovador. El tradicionalismo español es puramente retórico, trivial, vocinglero. Mucho ruido –y sobre todo mucho palo en la cabeza del adversario– pero ninguna nuez. Por eso entre nosotros hay tan pocas instituciones culturales que duren, que traspassen los años, no ya los siglos. Así se vive la paradoja de que siendo España uno de los estados más antiguos de Europa sus instituciones culturales son, casi todas, de antaño. Lo cual no es un signo que permita demasiados optimismos.

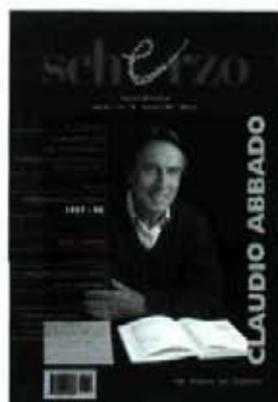
Y por eso cuando uno se encuentra con un caso como el del Orfeón Donostiarra su admiración obedece a una doble motivación: por su calidad artística y por la tenacidad que le ha permitido sobrevivir. Nació en 1897, justo un año antes de la catástrofe que dio al traste con los restos del imperio colonial y abrió las puertas de la mayor crisis de identidad de la historia de España. Es, pues, fruto del movimiento de renovación que un sector ilustrado de la sociedad civil española se inventó para intentar sustituir por una cultura viva aquella otra, acartonada y académica, montada por la España oficial durante las primeras décadas de esa Restauración que el joven y combativo Ortega y Gasset calificó como un «Panorama de fantasmas».

No es el más antiguo coro de España. Le ganan en longevidad la coral El Eco de A Coruña, el Orfeón Pamplonés, el Orfeó Catalá. Pero es el que ha mantenido más alto el pabellón de la calidad y de un modo más sostenido. Han sido muchos años de trabajo tenaz y el resultado está ahí: el Orfeón Donostiarra es la institución musical española de más prestigio fuera del ámbito nacional. Un coro de aficionados dotado de una admirable disciplina y sobre todo de una fantástica musicalidad. En este año de aniversario, de una actividad casi febril, el Orfeón ha demostrado que su prestigio no es una fabulación interesada. Hace años que se ha abierto a los escenarios internacionales y su colaboración con formaciones sinfónicas y directores extranjeros ha cuajado en múltiples grabaciones discográficas con sellos multinacionales. Y ahora parece que se puede iniciar muy pronto una nueva etapa de actuaciones fuera de España todavía más amplia y ambiciosa.

Así que el Orfeón Donostiarra ha derrotado al adanismo. Nadie se hizo cargo de él con esa mentalidad de no dejar piedra sobre piedra de lo realizado por las generaciones anteriores. De ahí su espléndida madurez en la que se combinan la conciencia de pertenecer a una gran tradición y el propósito de renovación y de exigencia constantes. Y de ahí también que dé gloria escucharlo cantar.

Diseño
de portada
Salvador
Alarcó
y Belén
González

Foto
de portada:
Evelyn Hofer



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

Coordinador de redacción
Rafael Banús

Redactor jefe
Enrique Martínez Miura

Edición y publicidad
Arantza Quintanilla

Redactor gráfico
Raía Martín

Secciones:
Actualidad discográfica:
José Luis Pérez de Arteaga.
Alta fidelidad: Alfredo Orozco
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 Yagüe, 10. 28020 Madrid
Tno.: (91) 555 67 67. Fax: (91) 556 1307

Fotocomposición
EXTRA

Impresión
GRAFICAS AGA S.A.

Encuadernación
CAYETANO S.L.

Depósito Legal
M-41822-1985

ISSN
0213-4802

Rataplán

¿LA ÚLTIMA TEMPORADA?

En un libro que considero magnífico de cabo a rabo, *Historia del siglo XX*, publicado en España hace dos años por la Editorial Crítica, y del que es su autor el británico Eric Hobsbawm, encontramos a pie de página una nota en donde se nos informa que la ciudad de Nueva York (más de once millones de habitantes), considerada como uno de los centros musicales más importantes del mundo, registraba durante la presente década un censo de asistencia a los conciertos cuyo número oscilaba entre los veinte y treinta mil. En Madrid, y salvadas todas las distancias con la oficiosa capital del Imperio, la afición por el arte sonoro es también exigua. «A ojo de buen cubero, no pasamos de seis mil los filarmónicos del Foro», me confiaba un amigo mientras buscábamos un detallito para nuestras *santas* en las enormes rebajas de la Compañía de la China. Pues resulta que somos pocos, muchos menos que los llamados al Paraíso, si hemos de dar crédito a los Testigos de Jehová; Pero la abuela está decidida a enmendarle la plana al refrán y empuñada en abortar. Un aborto que llevará a cabo la Fundación Caja de Madrid (si otra poderosa entidad no lo remedia y salva al *nasciturus*), al retirar el apoyo económico que venía prestando al Cielo Orquestas del Mundo que organiza Ibermúsica. Así pues, la temporada 97/98, con una programación capaz de poner los dientes largos al melómano más exigente, pudiera ser la última. Que Ibermúsica ha levantado y mantenido una catedral donde han oficiado directores, orquestas y solistas, muchos de los cuales figuran o han de figurar en el libro de oro de la música, es una verdad que sólo un demente se atrevería a negar. Que Alfonso Aijón es el padre y la madre de este parto anual, y que hubo épocas en que las pasó canutas y anduvo a dos velas, con los números bancarios teñidos de un rojo violento, no es menos cierto. Ibermúsica, pues, es la obra de un hombre perseverante y entusiasta, especialmente dotado para anudar lazos de amistad con personalidades tan complicadas como las que se gastan muchos *grandes* de la batuta, el arco o la tecla. La desaparición de este Cielo (tomo prestadas las palabras de un famoso político francés) sería peor que un crimen, sería un error. Aunque los damnificados sólo sean seis mil.

Javier Roca

En mi menor

NUSRAT

Este verano que se llevó a Conlon Nancarrow, ese músico adorado por Ligeti, hizo lo propio con otro que no ha hecho correr demasiada tinta entre nosotros, que a veces vivimos un poco lejos de lo que nos da pereza. El 16 de agosto se moría en Londres, a los 49 años, Nusrat Fateh Ali Khan, el exponente más prístino de la tradición de los *gawwali*—cantos devocionales basados en la mística sufi con textos de poetas de su Punjab de origen— y una de las voces más impresionantes que se han lanzado al aire del siglo. Nusrat era el último eslabón de una tradición que había aprendido de niño. Su padre, Fateh Ali Khan, y sus tíos, Mubarak Ali Khan y Salamat Ali Khan, le introdujeron en los secretos de un canto que él asumió al independizarse como músico a los 22 años. En sociedades más mestizas que la nuestra—todo se andará—Nusrat—por lo demás, conocido en todo el mundo—era la manifestación evidente de una identidad que en su conservación cifraba su esencia y en su difusión la verdad de su valor. Por eso seguramente las tiendas de Southall, el barrio indio de Londres—Middlesex administrativamente—exhibían en sus escaparates su fotografía el día en que se supo de su muerte. Nusrat conservaba la esencia de su unicidad con un empeño que le estaba últimamente haciendo temer por ello. Se lamentaba de que su tema más característico—*Allah boo*—pudiera trivializarse por mor de una popularidad que, lejos de enorgullecerle, le amostazaba: «*Allah boo* es una ferviente oración a Dios. Sería un golpe para mí que fuera banalizada, adaptada a cualquier forma barata». Y nada más lejos de esa

trivialización del interés con que se tomaba un trabajo que era más que eso. Basta haberle visto en cualquiera de sus conciertos, que se prolongaban durante horas a través de una experiencia muy cercana al trance, de cualquiera de esos temas suyos que se demoraban en una improvisación sin final, como un *moto perpetuo* que sólo concluía cuando la experiencia vivida pedía el regreso a una realidad que exigiría enseguida su vuelta a empezar. Ese Nusrat gordísimo, cuya obesidad actuaba como el principio de todas las impresiones que habrían de venir luego, era, así, la mezcla más completa que imaginarse pueda de profesionalidad y creencia, y por eso mismo convenía también a quien le escuchaba, sabedor de que la experiencia sería única, pues cada concierto era un momento de imposible repetición, como con Celibidache o con Carlos Kleiber, para entendernos. No sé si en España pueden encontrarse sus discos—supongo que alguno sí—, y usted querido lector dirá no sin razón que una cosa es lo que yo escribo ahora y otra lo que pueda parecerle a usted. Pues no faltaba más. La tentación por mi parte sería decirle que, como afirmaba Geoff Dyer en su necrológica en *The Independent*, la de Nusrat era una de *las voces* de nuestro tiempo. Como Callas, como Pavarotti, como Sinatra, como Om Cal-soum, como Carlos do Carmo, como Bola de Nieve, como José Menese—por poner también un ejemplo hispano nada ajeno a las intenciones y a los resultados de Nusrat. Por probar no se pierde nada.

Luis Suñén

CARTAS

FURTWÄNGLER EN MUSIC AND ARTS

Sr. Director:

En la página 61 del número 115 de SCHERZO aparece una crítica de su colaborador D. Enrique Pérez Adrián relativa a tres álbumes del sello estadounidense Music and Arts protagonizados por Wilhelm Furtwängler: sinfonías de Beethoven, sinfonías de Brahms y el famoso *Anillo* de La Scala de 1950. Dicha crítica contiene algunas imprecisiones y omisiones que paso a señalar, por si fuera del interés de los lectores de SCHERZO. Quisiera aclarar que estas imprecisiones, muchas veces inevita-

bles ante la abundancia de ediciones que pueblan el mercado discográfico, en nada desmerecen la, en mi opinión, acertada labor crítica del Sr. Pérez Adrián.

- La *Séptima* de Beethoven del álbum CD-942(5) no es del 14 de abril de 1953, como erróneamente se indica en el libreto, sino la del 31 de octubre/3 de noviembre de 1943, ya editada anteriormente en Music and Arts (CD-824(2), Deutsche Grammophon DG 127 775-2/427 773-2 y Lys 063, entre otros sellos. Una atenta escucha así lo revela. Por si esto no fuera suficiente, el *timing* es idéntico. No comprendo cómo un sello tan serio como M&A ha podido cometer semejante error. Cabe decir que el sonido es muy superior al de la anterior edición Music and Arts.

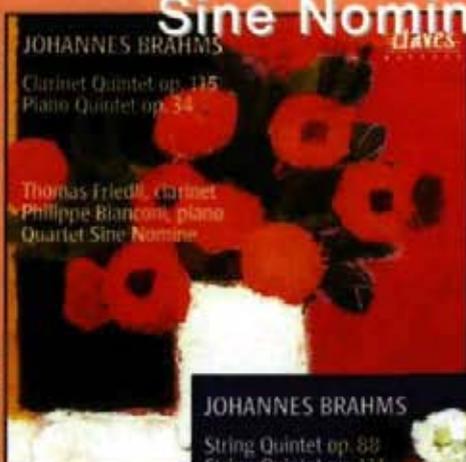
- La *Octava* de Beethoven (ésta sí es la del 14 de abril de 1953) apareció en Rodolphe, como bien indica el Sr. Pérez

Johannes
BRAHMS 1833-1897

Aimez-vous Brahms?

Los quintetos para cuerdas considerados por el compositor como las más bellas obras de su creación.

Cuarteto
Sine Nomine



2 CD 50-8404/5

distribución:



El disparate musical

PAVAROTTI, PAGANINI...

La prensa se hizo lenguas con las revelaciones de no me acuerdo quién sobre el hecho de que Pavarotti, ese famoso tenor sobrado de kilos y ya un poco en las últimas -vocalmente hablando, no sean mal pensados- al que un despistado que yo conocí se refería como Pepperoni, no sabe solfeo. O sea, que canta de oído. No sé si la prensa acogió la noticia con gran despliegue de medios porque la cosa les pareció escandalosa o simplemente porque esos días había sequía informativa, y ya se sabe. Si se trata de lo primero, la verdad, no acabo de encontrar la causa de tanta sorpresa. Cuando hace años servidor aprobó el segundo curso de canto coral se percutieron a una soprano que se examinaba en el mismo grupo, porque se iba del conjunto más que el Verstryngge, y la cosa resultaba bastante inaguantable, la verdad. Más aún, inmediatamente después asistí al envío de la señorita a la siguiente convocatoria en el examen... de solfeo, materia en la que reconoció estar bastante floja. El hecho no tendría más trascendencia si no fuera porque la señorita en cuestión era a la sazón soprano en uno de los principales coros profesionales del país, o sea, que cobraba por la cosa de cantar. Manda h..., que diría el Trillo. Pero en fin, como no hay mal que por bien no venga, con la noticia de Pavarotti hemos aprendido cosas. Así, sin ir más lejos, un importante matutino madrileño se refería en un extenso artículo sobre el particular al «sublime pianista Paganini». Yo, con estos pelos, he decidido revisar mis conocimientos, y me he tranquilizado al ver que somos muchos los que, equivocadamente, le creamos violinista: me uno, pues, a ignorantes tan ilustres como Salvatore Accardo, Henryk Szeryng y otros, que han grabado su obra ¡tocando el violín! Y hablando de pianos, no me resisto a contarles que he descubierto un nuevo modelo. Uno sabía del piano vertical (alias el «del oeste»; un amigo de mi hermano decía que él sólo conocía dos clases de pianos, los normales y los «del oeste», por aquello de las películas) y de varios modelos, según la longitud, del de cola. Pero acabo de ver en un documento en el que se menciona un «piano recola». Todavía no sé si tal denominación responde a la abreviatura de un instrumento que es la leche entre los pianos de cola, si el susodicho tiene dos colas, o si es un piano de cola al cuadrado, que debe ser complicadísimo. En fin, lo que sí sé es que para recuperarme de la impresión voy a planear mis próximas vacaciones en un lugar playero donde me han dicho que igual encuentro al espectro de la Callas, y así le pregunto cómo andaba de solfeo. Porque también he descubierto este verano en un periódico un lugar que a buen seguro frecuentaba la legendaria soprano: la *Costa Diva*.

Rafael Ortega Basagoiti

Cartas

Adrián, pero también en Deutsche Grammophon DG 415 666-2/427 401-2, que quizá sea la propietaria del copyright (al César lo que es del César).

- La *Segunda* de Brahms no es novedad. Ya apareció anteriormente en Music and Arts CD 804(4) y en el álbum de Deutsche Grammophon conmemorativo del 150 aniversario de la Filarmónica de Viena DG 435 324-2 (disco suelto)/DG 435 321-2 (álbum de 12 CDs).

- La *Cuarta* de Brahms tampoco es novedad. Ya estaba en Music and Arts CD-804(4) y *camuflada* en Arkadia CDWFE 365.2 (que la fechaba en 1942 y pretendía ser primera publicación mundial).

De todos modos, para el que no las tuviera anteriormente, las ediciones DG mencionadas son hoy día de muy difícil localización, por lo que estos álbumes de Music and Arts son una opción muy recomendable.

Reciba un cordial saludo,

Miguel Angel González Barrio
Madrid

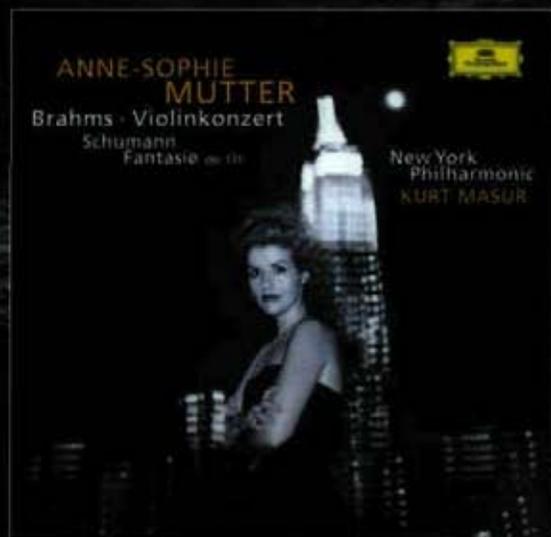


a PolyGram company

ANNE-SOPHIE MUTTER

Brahms · Violin Concerto

Schumann
Fantasie op. 131



CD 457 075-2

New York
Philharmonic
KURT MASUR

RECORDED LIVE AT LINCOLN CENTER FESTIVAL 97

<http://www.dgclassics.com>

ANTÓN GARCÍA ABRIL, EL AÑO MÁGICO

El día 11 de octubre, tras una dilatada «travesía» iniciada en 1988, llega al Teatro Real, en sus funciones de apertura o reinauguración, la ópera *Divinas palabras* de Antón García Abril. Es el propio compositor, nacido en Teruel en 1933, quien evoca en esta conversación la historia de su obra, y lo hace, como en él es costumbre, con discreción y cortesía, sin ensañarse en anécdotas que el paso del tiempo priva de interés. En plena madurez, con cuatro estrenos «de campanillas» a lo largo de este excepcional 1997 —un ballet, *La gitanilla*, basado en Cervantes; un cuasi-concierto para piano y orquesta, *Nocturnos de la Antequeruela*, con Falla al fondo de la imagen; una extensa cantata, *Lurkantak*, para el centenario del Orfeón Donostiarra; y, finalmente, la ópera inspirada en Valle-Inclán, García Abril habla de sí y de sus creaciones con la tranquilidad de quien, como él mismo señala, hace bueno el evangélico «por sus obras los conoceréis».

SCHERZO.—*Hace unos meses, en San Sebastián, le preguntaba en una entrevista radiofónica por aquello que solían recordar nuestras abuelas. «Dios escribe derecho con renglones torcidos», una frase que se adapta bastante bien a la creación de su ópera Divinas palabras. ¿Puede explicar un poco toda la historia, desde el momento en que le hicieron el encargo hasta llegar a estas vísperas de estreno?*

ANTÓN GARCÍA ABRIL.—Sí, es un viaje largo y con muchos virajes, con muchos altibajos. El encargo me fue hecho justamente durante un simposio internacional que hubo en torno a la figura de Valle-Inclán al que acudieron estudiosos, catedráticos, y gente del teatro y de la cultura de todo el mundo. Al terminar, los allí presentes hicieron una propuesta al Ministerio de Cultura para pedir que se compusiera una ópera sobre *Divinas palabras*. Esto sucedía en 1988, o sea que ha pasado ya casi una década. El Ministerio, después de estudiar el tema, decidió llamarme para pedirme que me hiciera cargo de ello y para mí significó algo muy hermoso, ya que tenía unos deseos locos de escribir una ópera, especialmente sobre el tema de Valle-Inclán, *Divinas palabras*. Me hicieron el encargo y una vez pasados un par de meses, cuando ya había empezado a trabajar en la partitura llegó el primer sobresalto: un día descubrió en *El País*, en grandes titulares, que Krzysztof Penderecki iba a escribir la música de esta obra. Mi sorpresa fue enorme y pensé que tal vez había habido algún cruce o que se iban a hacer dos versiones —con lo que no pasaría nada ya que es algo que ha ocurrido muchas veces y que incluso puede ser interesante—. De modo que hablé con Krzysztof, con quien me une una gran amistad, quien me dijo: «No, yo había pensado escribir una obra sobre Valle-Inclán, pero sabiendo que lo vas a hacer tú me retiro». Ese fue el pri-

mer episodio interesante en torno a *Divinas palabras*, más anecdótico que otra cosa. Y después de aquello viene otra serie de incidencias que se alejan un poco más del anecdótico. Verá, el encargo era para inaugurar el Teatro Real...

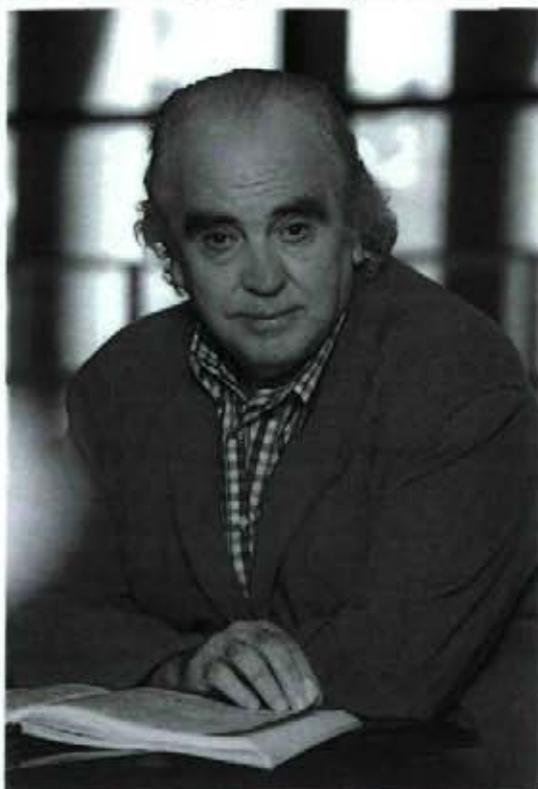
S.—*El 88 era, efectivamente, el año en que se había cerrado el Teatro Real, en octubre, y el año en que se había abierto el Auditorio Nacional. Por entonces se auguraba la reapertura del Real para el 92.*

A.G.A.—Sí, y yo estaba trabajando sobre la base del 92 como fecha límite. Luego apareció una larga polémica enfrentando *Parsifal* con *Divinas palabras*. Creo que todos recordamos aquel *ABC de la Música* en el que en una encuesta se preguntaba sobre las dos opciones —encuesta que, por cierto, ganó *Divinas*

palabras— y en la que se incidía sobre la importancia de abrir el Teatro con una ópera española, ya fuera mía o de cualquier otro. En lo que a mí respecta, estoy encantadísimo con la idea de hacerme cargo del tema, cómo no, pero para mí era igual de importante que el autor fuera yo u otro. Lo que sí considero fundamental es contar con la presencia de la música española en esa inauguración, cosa que se ha conseguido, tanto con *La vida breve*, de Manuel de Falla, como con mi estreno. Creo que el tema se ha reconducido muy bien. En cuanto a Plácido Domingo, eso es algo que también tiene sus más y sus menos...

S.—*Pero antes de llegar a Plácido Domingo o a Stephan Lissner, ¿podría abonar un poco en el desarrollo de la composición? Por ejemplo, ¿cómo ha trabajado con su libretista, dejando aparte, por supuesto, al propio Valle-Inclán?*

A.G.A.—He partido, por descontado, del texto original de Valle-Inclán, que ha sido la base principal de mi trabajo y lo que más he tenido en cuenta a la hora de componer. Pero, obviamente, en todas las obras que se transforman en una ópera —véase el caso de Shakespeare, por ejemplo— siempre tiene que haber un libretista, alguien que adapte las exigencias de la partitura del compositor a la idea de lo que es una ópera. En ese sentido, he contado con la valiosísima colaboración de Francisco Nieva, que es un gran hombre de teatro, un gran hombre de la cultura, y además un músico. Hemos trabajado duramente y creo que el resultado ha sido excelente. Paco, en su condición de músico, ha sabido entender perfectamente todo lo que yo le he pedido, porque muchas veces, la exigencia de la propia técnica de la partitura demanda y requiere unos procedimientos que hay que adaptar a la parte literaria. Eso es algo que él sabe hacer muy bien. Porque en algunos momentos ha habido que ampliar y jugar sobre el texto. Le pongo un ejemplo. Hay en la obra original una frase de Mari-Gayla, «Si mensajes me mandas, no lo celebro, suspiros en el aire son mensajes», que yo entendí claramente como un aria, por lo que le dije: «Paco, esto es muy importante, aquí es preciso alargar el texto». Y se hizo, añadiendo unos versos totalmente «valleinclanescos», y ese tipo de cosas las ha solucionado admirablemente, tanto que, de no ser algún especialista en la obra de Valle-Inclán, no se pueden captar co-



Antón García Abril con la partitura de *Divinas palabras*

mo modificaciones. Ese ha sido el modo de trabajo que hemos utilizado.

S.—¿Cuánto tiempo le llevó la composición de la pieza?

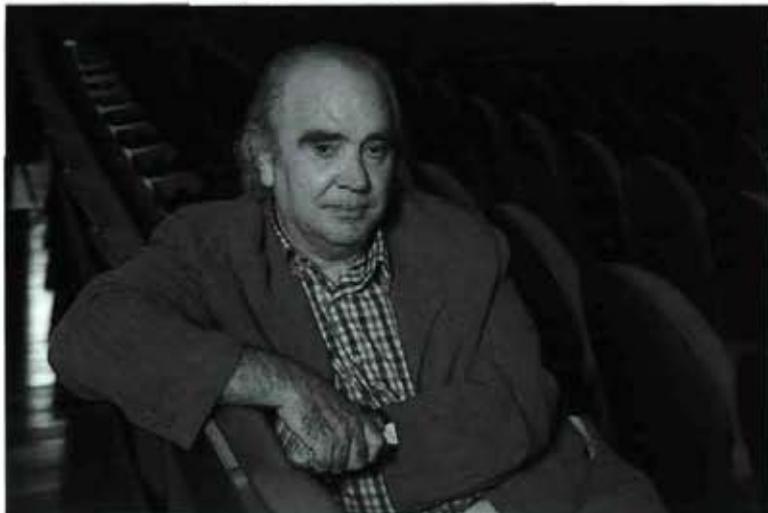
A.G.A.—Pues fue un impulso unitario, desde 1988 —año en que me puse a trabajar—, hasta 1992, fecha en que entregué la ópera. O sea, que entregué la obra en la fecha prevista, porque ese era mi compromiso. Pero veré, creo que a todo lo malo se le puede sacar algo positivo, y estos últimos años —que han sido terribles en tantos aspectos, como retrasos, silencios y demás— para mí han terminado por ser buenos, ya que me han dado la posibilidad de tener la calma y el tiempo necesarios para volver a mirar la obra sin los apasionamientos del momento compositivo. Quiero con ello decir que he revisado por entero la obra, desde el 92 hasta este 97. Es decir, a

veces, cuando se está trabajando, el compositor no ve con demasiada claridad y tiende a perder la perspectiva. Pero yo he podido volver a oír, o sea, a leer la ópera con más calma y con el corazón más frío. He podido tener los ojos fijos en la partitura y revisar muchas cosas, pequeñas cosas, porque el tiempo también compone. Es algo fundamental en una obra de esta envergadura. Porque *Divinas palabras* viene a durar dos horas y media, el primer acto está en torno a una hora y diez minutos, y el segundo acto es más o menos igual, quizás llegue a una hora y cuarto.

S.—Volvamos a la historia. En el 92, obviamente, el Teatro no se abre; en un momento dado se organiza la Fundación Teatro Lírico, y llegan Elena Salgado y Stephan Lissner, que viene con un proyecto que es claramente otro, Parsifal. ¿En qué momento le dicen, supongo que oficialmente, mire, esto que usted ha hecho está muy bien, pero de momento no lo vamos a utilizar?

A.G.A.—Es que nadie me dijo eso, nunca se dijo... así. Nunca se dijo que no se fuera a hacer... Porque, me imagino que usted se refiere al momento en que Stephan Lissner anunció que la obra no inauguraría el Teatro, cuando se tomó esa decisión ya había comunicación directa entre nosotros. Quiero decir que a mí nadie me comunicó de manera directa que mi obra no inauguraría el Teatro porque estuviera planeado abrir con *Parsifal*. Al menos nadie lo hizo oficialmente. Ahora bien, es cierto que esa noticia existía y que corría de boca en boca, pero no significó en ningún momento, y esto es otro tema, que el equipo de Lissner hubiera desechado de por vida

Divinas palabras —simplemente se pensó que el estreno se produciría inmediatamente después de *Parsifal*. Y es que, en honor a la verdad, *Divinas palabras* nunca se descolgó drásticamente del proyecto de la apertura del Teatro, como de hecho, no ha ocurrido. Aunque para mí el programa de apertura del Teatro



RAFA MARTÍN

estaba muy claro y yo estoy completamente de acuerdo con el enfoque español que se le ha terminado por dar: Manuel de Falla y el estreno de *Divinas palabras*. Creo que es una inauguración muy bien configurada.

S.—¿Y en qué momento entra en escena Plácido Domingo?

A.G.A.—Desde el momento en que yo inicio la partitura. El primer encuentro que tenemos Plácido y yo se produce en mi casa, allá por el año 89 ó 90, cuando yo ya había escrito bastante música, aunque lógicamente la ópera no estaba terminada. En esos días, Plácido ya dejó bastante claro que quería estar presente en el estreno, y hay documentos escritos, periódicos y montones de referencias que confirman esta intención, como de hecho así ha sido. Su reacción ante mi obra ha sido muy importante, porque, según mis noticias, fue el propio Plácido Domingo quien dijo que él quería hacer *Divinas palabras* desde el momento en que se descolgó *Parsifal* del cartel. Creo que incluso le llegaron a proponer otras obras, como *Tosca*, y él se mantuvo firme en que quería cantar en la mía.

S.—Estamos en un año completamente garciabriliano: los Nocturnos de An-tequeruela, que tuvieron un rotundo éxito, tanto en el estreno como en la interpretación posterior en el Auditorio Nacional: los Cantos de tierra (*Lur-Kantak*), que ha escrito para el Orfeón Donostiarra, también estrenada con éxito enorme, antes La gitanilla en el Teatro de La Zarzuela, ahora *Divinas palabras* en el Real. ¿Esto es una racha o sencillamente era la hora de que Antón García Abril llegara al momento álgido de su carrera?

A.G.A.—Mire, yo creo —y estoy con-

vencido de ello— en la eficacia de lo que dice un pasaje bíblico, «por sus obras los conoceréis». Y soy de la opinión de que el trabajo que se realiza en silencio y durante tantos años, con tanto esfuerzo, acaba dando su fruto. El que se vaya a estrenar *Divinas palabras* en el Teatro Real, con un equipo como éste —Plácido

Domingo, Antoni Ros Marbà, José Carlos Plaza, todos los magníficos solistas, el Coro de la Comunidad de Madrid y el de La Zarzuela, la Sinfónica, etc.— configura una situación especialmente valiosa, y lo considero tanto un premio como una suerte inmensa. Por lo tanto, y en contestación a su pregunta, yo creo que las cosas se encauzan poco a poco y terminan por dirigirse en la línea que deben ir. No le doy otra interpretación al tema y mantengo que es la propia conti-

nuidad de la música la que consigue que cada compositor vaya surcando el mundo. Creo que, dentro de mi generación, constituimos un grupo de gente que ha estado trabajando con esfuerzo y con ahínco, y todos sabemos que los compositores —tanto jóvenes como más maduros— de música española estamos haciendo un trabajo muy importante que es maravilloso que se reconozca.

S.—Este año hemos tenido cuatro importantes estrenos suyos, que acabo de citar. Veamos sus intérpretes: La gitanilla, con García Navarro; Nocturnos de la Antequeruela, con Guillermo González; Lur-Kantak, con el Orfeón Donostiarra y Víctor Pablo Pérez; ahora, *Divinas palabras*, con Ros Marbà y el equipo que acaba de mencionar. ¿Se considera afortunado con tales mimbres?

A.G.A.—Mucho, creo que tengo mucha suerte por haber contado con grandes directores de orquesta, aunque no me refiero solamente a la interpretación. Verá, todos ellos se han sumergido en la esencia de la música con verdadero ahínco y con verdadera pasión. Precisamente ayer me decía Ros Marbà que estaba trabajando la ópera de tal manera que no podía desconectarse de ella, que estaba atrapado. Esa imagen indica muy bien lo que significa tener unos intérpretes semejantes: no es algo que hagan provisionalmente, algo que ahí empieza y ahí termina, no. Es el hecho de que se meten en la obra, de que se entregan. Y no hablemos de los cantantes: he tenido la suerte de que las más grandes voces de nuestro país interpreten mis obras. Eso es una maravilla, es una verdadera suerte. Por lo tanto no es que no me pueda quejar, es que soy feliz.

S.—Acaba usted de hablar de cantantes. Quizás Antón García Abril sea la persona que mejor escribe para la voz en España en estos momentos. Pero en medio de todo esto, ¿dónde está la música de cámara? Porque hay mucha obra de guitarra, mucha obra para piano, muchísima obra de orquesta, o para coro y orquesta...

A.G.A.—Sí que falta, sin ninguna duda. Pero déjeme defenderme un poco: las tres obras de cámara que tengo están entre las que más quiero. En mi catálogo y desde mi punto de vista, están entre las más interesantes: el *Cuarteto de Agripa* —un homenaje a Petrossi—, el *Trio 'Homenaje a Federico Mompou'* y una obra para flauta y piano, que es *Cantos de plenilunio*. Esas tres obras configuran una pequeñísima muestra de mi música de cámara, aunque, le repito, me es muy querida; pero sin duda, tiene usted razón, es la parte de catálogo más pequeña de mi obra...

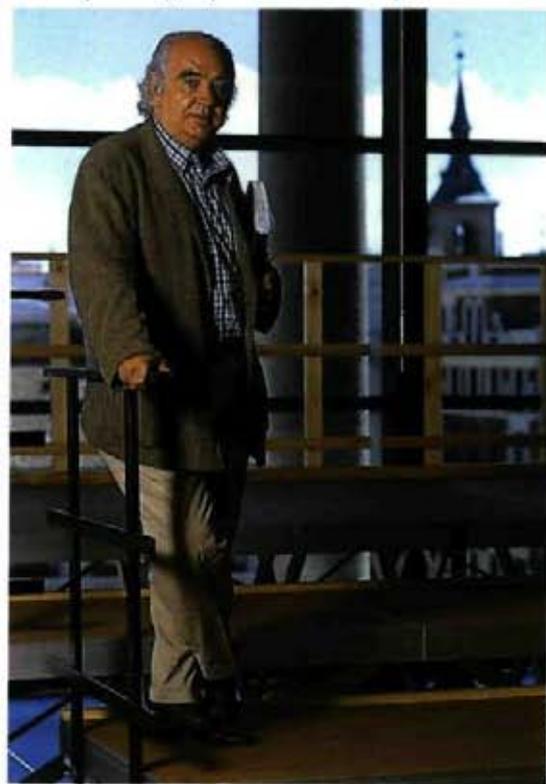
S.—Es posible que todo esté en relación con los intérpretes. ¿Puede ser que usted no haya encontrado todavía al cuarteto de su vida, o a su trio, o a su conjunto de viento ideal? Me da la impresión de que cuando usted escribe para intérpretes determinados responde muy bien; esto es, cuando sabe quién va a tocar las obras y cuando sabe quién las va a dirigir.

A.G.A.—Eso ha ocurrido en todas las épocas. A lo largo de la historia los compositores han escrito sabiendo que iban a ser esta orquesta, este cantante o este director los encargados de interpretar la música. Y es posible que pase algo así. De todas formas, la música de cámara es un género que adoro y para el cual me está faltando tiempo. Tengo canciones, pero no las considero como música de cámara, son otra cosa. Pero efectivamente, tiene razón: hay una *Sonata para violín y piano* que todavía no he terminado y algunas otras cosas esbozadas, pero no he tenido ni un momento para ponerme con ellas, porque ahora tengo algunos otros encargos que no me permiten meterme con este tipo de música.

S.—Y después de este *Annus mirabilis* que ha sido el 97, con todas estas obras, ¿cuáles son sus compromisos para el 98 y el 99? ¿Qué es lo que le tiene trabajando ahora mismo?

A.G.A.—En este momento estoy completamente centrado en *Divinas palabras*, en su estreno. He terminado *Lur-Kantak*, que me tenía también muy preocupado por el proceso de ensayos, porque verá, yo soy como Santo Tomás: de los que primero oye y después modifica continuamente si ve que hay que hacerlo. Aunque nunca grandes cosas, siempre pequeñas. Por ejemplo: en el

ballet *La gitanilla* modificaba cada día detalles minúsculos sobre los materiales de orquesta. Estoy convencido de que una obra grande está compuesta por microestructuras, y de que todo en la vida se configura a partir de los hechos más pequeños. Por lo tanto, soy de aquellos que prefiere primero oír, para, después decidir si está ya listo o no. Y después de todo esto, hay tres encargos con los que tengo que meterme. Alguno de



Antón García Abril en la Sala de ensayos del Teatro Real

ellos está abocetado, como el de la Sinfónica de la Radio de Berlín —la orquesta de Rafael Frühbeck— para conmemorar el septuagésimo quinto aniversario de su fundación. También tengo un encargo para la Exposición Universal de Lisboa, y otro de la Comunidad de Madrid, para los *Conciertos del Dos de Mayo*. Esos tres, y además otras cosas. Así que no me queda tiempo para nada más.

S.—¿Le amarga un poco haber escrito una obra para Sergiu Celibidache, Celibidachiana, que él jamás tocó, y que han interpretado otros muchos directores?

A.G.A.—Mucho, muchísimo, lo reconozco. Pero él me confesó personalmente la razón, cuando me dijo: «Antón, yo quiero hacer tu obra, pero no puedo dirigir si no lo hago de memoria, y ahora ya me cuesta mucho memorizar *Celibidachiana*. Quedó constancia de que él quería hacerla, pero al final las cosas se precipitaron y no pudo. Tengo una profunda y gran amargura, porque estoy seguro de que hubiera sido una interpretación grandiosa. Yo he tenido una profundísima admiración por Celi-

bidache, enorme, a pesar de no haber sido alumno suyo. Y digo esto porque sus alumnos —a pesar de que ha tenido algunos verdaderamente brillantes— no siempre han estado en consonancia con la «verdadera realidad de la música», como él decía, quitando unos cuantos que son grandes maestros —por cierto, él jamás lo diría así, pero la verdad es que lo son—, como Eliahu Inbal, o nuestros García Asensio o Ros Marbà. Pero sí que es una frustración, aunque he tenido la suerte de que mi obra ha sido interpretada por grandes directores que han hecho muy buenas versiones. El último ha sido García Navarro con la Orquesta Sinfónica, que hizo una gran interpretación.

S.—Usted habló mucho de música con Celibidache. Si tuviera que resaltar alguna frase que usted recordara como una gran verdad, ¿qué me diría?

A.G.A.—Creo que la gran verdad estaba en su forma de entender la música, al menos esa era su *Gran verdad*. Porque hay muchas cosas en las que no coincidimos. Por ejemplo, me viene a la memoria una anécdota curiosa. Él acababa de hacer una versión del *Dafnis et Chloé* en la que había bordado la obra, la había transformado, como siempre que abordaba el impresionismo francés. Recuerdo que le dije: «Ha sido una versión maravillosa, ¡qué personal! Estoy impactado». Y me contestó: «Yo no he hecho nada que no esté en la partitura». Puede que eso, desde su punto de vista, fuera verdad; pero no desde el mío. Yo soy de los que digo siempre que el compositor hace una propuesta y el mejor intérprete es aquel que es capaz de interpretar aquello que el compositor ya no puede escribir. Es decir: todos sabemos que los *Valses nobles* y *sentimentales* los puede tocar un pianista o una orquesta de manera totalmente distintas. Y ahí está justamente lo que el compositor no puede dominar, que es la propia interpretación de esa obra. En este sentido, Celibidache y yo no estábamos de acuerdo, aunque él era un hombre que daba la impresión de ser muy honesto; bueno, rectifico: no era una impresión, lo era. Pero, al mismo tiempo, siempre le gustaba hacer un guiño. Si tú entrabas a verle un día en que los fagotes habían tocado muy mal y le decía: «Maestro, qué lástima, los fagotes se han confundido», entonces respondía: «No, no tienes razón, han tocado divinamente». Quiero decir que él siempre entraba en el juego de llevar la contraria. Esta es una anécdota en tono de humor, pero quiero repetir que era un gran maestro, de los pocos que quedaban en este siglo.

ÓPERA

Días 29, 31 de octubre y 2 de noviembre
Tannhäuser de Wagner
Director Musical: KLAUS WEISE
Director de Escena: WERNER HERZOG
Principales Intérpretes:
Heikki Stukola, Eva Johansson, Eva Marie Bundschuh, Reinhard Hagen, Eike Wilm Schulte, Jörg Dümmüller...
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Prague Chamber Choir
Nueva producción del Teatro de la Maestranza, en colaboración con los Teatros de Lieja, Palermo, Madrid, Baltimore y Génova.

Días 10, 12, 14 y 16 de diciembre
Nabucco de Verdi
Director Musical: MAURIZIO ARENA
Director de Escena: G. MONTALDO
Principales Intérpretes:
Frederick Burchinal, Sylvie Valayre, Ferruccio Furlanetto, Susanna Anselmi
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Coro de la A.A. del Teatro de la Maestranza
Producción del Teatro V. Bellini de Catania y de la Ópera de San Francisco

Días 25, 27 de febrero, 1 y 3 de marzo
L'italiana in Algeri de Rossini
Director Musical: GIULIANO CARELLA
Directora de Escena: SONJA FRISELL
Principales Intérpretes:
Hélène Perraguin, Simone Alaimo, Juan José Lopera, Bruno de Simone
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Coro de la A.A. del Teatro de la Maestranza
Producción del Teatro alla Scala de Milán

Días 22, 23, 25, y 26 de abril
El Barbero de Sevilla de Rossini
Director Musical: DONATO RENZETTI
Director de Escena: JOSÉ LUIS CASTRO
Principales Intérpretes:
Gino Quilico, Sonia Ganassi, Reinaldo Macías, Nicola Ulivieri, Ildebrando D'Arcangelo,
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Coro de la A.A. del Teatro de la Maestranza
Producción del Teatro de la Maestranza

Días 25, 27, 29 y 31 de mayo
Turandot de G. Puccini
Director Musical: ALAIN LOMBARD
Director de Escena: JUTTA GLEUE
Principales Intérpretes:
Audrey Stottler, Nicola Martinucci, Patrizia Pace, Simon Estes, Pietro Spagnoli, Gianni Raimondi...
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Coro de la A.A. del Teatro de la Maestranza
Producción del Teatro La Fenice de Venecia

CONCIERTOS

De septiembre a junio
REAL ORQUESTA SINFÓNICA DE SEVILLA
Temporada de Abono

-EL MUNDO SINFÓNICO-
Próximamente

Día 22 de noviembre
ORQUESTA, CORO Y SOLISTAS DE LA ÓPERA DEL KIROV TEATRO MARIINSKI DE SAN PETERSBURGO
Director: Valery Gergiev

Día 17 de diciembre
ORQUESTA DE PARÍS
Director: Wolfgang Sawallisch

Día 24 de enero
ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT
Director: Gustav Leonhardt

Día 5 de febrero
ORQUESTA NACIONAL DE FRANCIA
Director: Charles Dutoit

Día 11 de mayo
ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA R.A.I.
Director: Jeffrey Tate

MÚSICA DE CÁMARA

ORQUESTAS

Día 11 de febrero
KREMERATA BALTICA
Director: S. Sondeckis
Solista: Gidon Kremer

Día 21 de marzo
IL GIARDINO ARMONICO
Director: Giovanni Antonini

Día 26 de marzo
ENSEMBLE WIEN BERLIN

ZARZUELA

Días 27, 28, 29, 30 y 31 de enero, 1 y 2 de febrero
La Chulapona
de F. Moreno Torroba
Director de Escena: GERARDO MALLA
Orquesta de Córdoba
Coro del Gran Teatro de Córdoba-Caja Sur

DANZA

Días 15, 16 y 18 de noviembre
CULLBERG BALLET
Coreógrafo: Mats Ek
Programa: *Giselle* (Días 15 y 16)
La Bella Durmiente (Día 18)

Días 7, 8, 9, 10 y 11 de enero
BALLET DEL TEATRO ALLA SCALA DE MILAN
Programa:
Don Quijote de Ludwig Mincus
Versión coreográfica de Rudolf Nureyev

Días 16, 17 y 18 de marzo
BALLET DE LA ÓPERA DE ZÜRICH
Coreógrafo: Heinz Spoerli

Días 8, 9 y 10 de junio
BALLET DU THÉÂTRE DU CAPITOLE DE TOULOUSE

Día 13 de diciembre
Recital de FRANCO BATTIATO

Día 21 de enero
JACQUES LOUSSIER JAZZ TRIO

Días 5, 6, 7 (doble función), 8, 9, 10 y 11 de marzo
LES LUTHIERS
Programa: *Unen canto con humor*

FLAMENCO

Día 4 de octubre
Espectáculo musical en torno al personaje de LA ARGENTINITA. Con la participación de Imperio Argentina, Martirio, Carmen Linares, Estrella Morente...

Día 14 de enero
Homenaje a PEDRO BACÁN
Con la participación de El Lebrijano, Calixto Sánchez, David Peña -Dorantes-, Concha Vargas, Carmen Ledesma, Inés Bacán, Joselito de Lebrija, Pepa de Benito, José Antonio Rodríguez, Manuel Franco, Rafael Riqueni, Paco del Gastor, Tomatito, Pedro Peña...

Día 4 de junio
Espectáculo musical sobre la figura de GARCÍA LORCA
Programa por confirmar

Teatro de la Maestranza y Salas del Arenal S.A.
Paseo de Colón, 22. 41001 SEVILLA.
Teléfono de información al cliente: (95) 422 65 73

JUAN CAMBRELENG:

«EL FUTURO DEL REAL PUEDE SER ESPLENDOROSO»

Juan Cambreng tiene una larga vinculación al mundo de la organización de la música: director general de Música con un gobierno de UCD, presidente de la Asociación de Amigos de la Ópera, promotor y agente. Cambreng accedió a la dirección general del Teatro Real, cuya accidentada historia parece llegar ahora a un nuevo período lleno todavía de enigmas sin resolver y de preguntas sin respuesta. Ante Cambreng se abre una etapa que puede ser la de consolidación definitiva de un teatro, las expectativas de cuyo funcionamiento han rebasado ampliamente el estrecho marco de la vida musical española para convertirse en una cuestión que afecta a una buena parte del colectivo socio-cultural del país y aun más allá. Con él hemos hablado pocas semanas antes de que el teatro abra sus puertas.

SCHERZO.—Empecemos, si le parece, hablando de títulos para las temporadas próximas. ¿Qué tipo de programación está prevista? ¿Se van a combinar títulos del gran repertorio con otros más infrecuentes?

JUAN CAMBRELENG.—Estamos trabajando en este momento en la gestación de cuatro temporadas. Entre otras cosas porque es lo máximo que los estatutos de la Fundación nos permiten, lo cual ha condicionado el contrato con el director artístico, y que nos permite trabajar con un horizonte de certeza. Hemos tenido que renunciar a algún título, como por ejemplo *Don Giovanni* para el año próximo porque no encontramos el intérprete que fuera, al menos a nuestro juicio, ideal para este teatro. Como ustedes saben, la programación depende de dos factores, lo que se quiere y lo que se puede hacer. Nuestros ideales son los de una programación amplia que en una proporción grande atendiera a los gustos consolidados de un público al que tenemos que atender, y así consolidar y hacer fuerte ese teatro, más la atención a diversos espacios que en su conjunto permitan una programación que tenga un determinado sentido. Por un lado rellenar lagunas hasta ahora existentes en lo que ha sido la ópera en Madrid y en muchos casos la ópera en España.

S.—Sobre eso precisamente quisiéramos que nos hablara. La primera temporada arranca con tres óperas del siglo XX, Peter Grimes, La zorrilla astuta y Porgy and Bess. ¿Van a seguir ustedes por esa línea?

J.C.—Vamos a representar *Las basílicas* de Henze. Precisamente esa ha sido una elección del maestro García Navarro, que la ha hecho en Stuttgart. Estamos en contacto con Henze y las cosas están avanzadas. También vamos a hacer un estreno mundial en co-producción con Por-



Juan Cambreng, gerente del Teatro Real

ELENA MARTÍN

tugal, de la Expo 98, una obra de Philip Glass y Bob Wilson, un espectáculo titulado *Corvo blanco*, que se representará en septiembre en Portugal y en noviembre aquí. Con lo cual se da una muestra de la vocación de estar por un lado repasando cosas que no se han hecho y por otro buscando tanto obras modernas como antiguas. En el caso de Henze, es un compositor todavía vivo pero ya un clásico. Lo que hay que saber es a qué responden esas lagunas, pues sencillamente a que la gran estructura no la tenemos en Madrid, es decir que el Teatro de la Zarzuela —nunca alabaremos lo suficiente lo que ha hecho ese Teatro— tenía unas limitaciones para determinado tipo de ópera. Y de hecho su trabajo en los últimos años ha sido marcado porque las expectativas de abrir

el Teatro Real le impedía hacer determinado repertorio: la ópera de gran formato, un *Don Carlo* o una *Aida*, se pensaba que debían venir a esta casa. Así, pues, tenemos que recoger ese testigo y hacer ese tipo de ópera. También insisto mucho en que estrenar con *Vida breve* y unas semanas más tarde con *Divinas palabras* no es una casualidad sino que responde a un programa. En el caso de Falla en reparar una injusticia que se cometió hace muchos años; en el caso de García Abril es una nueva creación de un autor español. Eso es para mí todo un manifiesto de intenciones futuras.

S.—¿Tienen ustedes en su agenda una política de encargos a compositores españoles actuales?

J.C.—Para el año 2000 hemos encargado tanto a Luis de Pablo como a Cristóbal Halffter sendas óperas que ellos están ya componiendo. Estos esfuerzos artísticos son también esfuerzos económicos, hay que buscar socios para estas empresas y co-producciones, ver quiénes pueden estar interesados en este repertorio, en estos autores, es un trabajo de encaje, de puzzle al que hay que poner la ficha para que funcione.

S.—¿Existe en este momento algún proyecto de coproducciones con teatros europeos o españoles?

J.C.—Tenemos contactos en el ámbito europeo y por supuesto americano y también español. En lo español tenemos un condicionante que son las dimensiones del Teatro Real. Las dimensiones de nuestro teatro son, digamos, excesivas. Por eso prevemos en principio contactos con Liceo y con Maestranza porque son los escenarios más acordes con el nuestro. Pero también es cierto que *Divinas palabras* la tenemos ya comprometida para Galicia, para que se presente a principios de temporada en el Auditorio de Santiago de Compostela. Se ha estudiado técnicamente la puesta en escena y se podrá representar allí por su temática y por su significado para aquella comunidad autónoma. En cuanto al Maestranza se sabe ya que estamos muy interesados por el *Tambäuser* de Werner Herzog, y con el Liceo tenemos que ver cómo se concreta nuestra colaboración futura. Hay un elemento que va a ser un punto de reunión, que es la Sociedad General de Autores, con la que yo hace meses estoy en contacto para llegar a un acuerdo de colaboración a través del cual ellos presten el

apartado musicológico y también el respaldo financiero para la producción de determinados títulos españoles que son el rescate de nuestro acervo operístico. Se ha hablado mucho de *Margarita la tornera*, se ha hablado mucho de *La Dolores*, también hemos hablado de *Los sobrinos del capitán Grant* como posible recuperación de su tradición para la época de Navida-

lo, por ejemplo?

J.C.—Un *Don Carlo* no, porque no ha habido tiempo para organizar un reparto en condiciones. Más que en el centenario de Felipe II en lo que estamos pensando nosotros es en el año 2001, el centenario de la muerte de Verdi y ahí queremos llegar con una tetralogía del Verdi español, es decir *Don Carlo*, *La fuerza del destino*, *El*



El Teatro Real de Madrid después de la reforma

RAFA MARTÍN

des, como entretenimiento para las familias. Sin renunciar a saber que en el extranjero se hacen tales o cuales cosas, no vamos a caer en el mimetismo tonto sino que también vamos a hacer lo nuestro y ver en qué medida es salvable, si es bueno y si merece la pena desempolvar determinados títulos que hasta el año 25 tuvieron gran éxito aquí y en el Liceo. Esto es un tema de coordinación entre todos, de musicología. Nos habíamos planteado hacer el año que viene unas *Golondrinas* de Usandizaga y no hemos podido hacerlas porque los materiales de orquesta están en muy malas condiciones.

S.—¿Qué ocurre con *Parsifal*, que parece un asunto que ha sido olvidado o al menos retrasado?

J.C.—*Parsifal* está pendiente de concretar detalles con Dieter Dorn, el director escénico, y con Jürgen Rose, que tiene a su cargo decorados y vestuario. Porque decidimos posponerlo hasta que el Teatro Real estuviera en condiciones de afrontar esa ópera. El proyecto de ellos es muy interesante por lo que yo pude apreciar en una reunión de trabajo en Munich, pero nosotros no podíamos disponer de los equipos humanos y técnicos para enfrentarnos a esa producción con la exigencia que se merece. Por eso es un tema aplazado, pero no definitivamente. Es un tema que deseamos resuelto para el año 2000, pero también depende de la agenda de trabajo. El *Parsifal* que se haga debe ser el de estos dos grandes artistas si culminamos de manera satisfactoria nuestro contacto con ellos.

S.—¿Está previsto para el año que viene, centenario de Felipe II, hacer alguna obra de carácter significativo, un *Don Car-*

trovador y *Ernani*, y posiblemente eso implica cuatro funciones de esas cuatro óperas, pero no en la misma temporada sino espaciadamente, y seguramente además con el *Requiem* el 26 de enero. Todo está en estudio y buscando intérpretes para esas grandes óperas.

S.—Hay un asunto que aparece constantemente hoy en cuanto se habla de la ópera y es el de los cachés que muchos consideran excesivos de ciertos artistas: ¿el Teatro Real tiene una política definida al respecto?

J.C.—Yo siempre alabé que tanto en la época de gestación por parte del equipo de Ros Marbà como en la siguiente de Lissner se estuvieran tomando medidas de contención de los cachés. Me parecía muy conveniente porque yo creo que el Teatro Real, aparte de sobrevivir económicamente, debe marcar una impronta en el mercado español. El Teatro Real puede ser una referencia para determinados artistas, lo mismo que la Scala de Milán lo es a nivel mundial y en Italia, el Metropolitan en los EE.UU., Munich en Alemania, etc. Por eso la contención en los gastos artísticos no es sólo porque se pueda disponer de más dinero para gastar, sino porque va a producir efectos beneficiosos en el resto de los teatros españoles.

S.—¿A qué se va a recurrir más, al sistema de comprar una producción pero utilizando orquesta, coro y cantantes de aquí o a traer una compañía entera de un teatro de fuera?

J.C.—Hasta ahora hemos mantenido contactos con la Scala y con la Deutsche Staatsoper y Barenboim en Berlín, además de con Gérard Mortier, que se mostró muy interesado por nuestros proyectos, en

Salzburgo. Pero yo creo que los tiros van a ir en el sentido de que cuando tengamos que alquilar o disfrutar de una producción que venga de fuera se traerá la producción escenográfica y nosotros pondremos nuestros cuerpos estables. Como ustedes saben tenemos un contrato de dos años con la Orquesta Sinfónica de Madrid y pasado este plazo ese contrato se renovará o no, dependiendo del rendimiento del conjunto. Lo mismo podemos decir del Coro. Este año alquilamos coros, el de la Comunidad, que es un coro magnífico, pero de pequeña dimensión para lo que exige el repertorio y sobre todo un escenario como el de aquí, o el Coro de la Zarzuela, del que disfrutaremos este otoño porque sabemos que la Zarzuela está en periodo de vacaciones, luego otros como el de Valencia, profesional y excelente... Yo creo que un teatro como éste no puede funcionar sin un coro de determinadas características, y que se puede rentabilizar porque si no trabaja en ópera puede hacerlo en conciertos, etc. Otro elemento estable es el del ballet, al que yo siempre he dado una gran importancia porque no existe un gran teatro de la ópera sin un gran ballet y además en España se da la circunstancia paradójica de que no existe un ballet clásico de relieve, por lo tanto existe una laguna.

S.—En cuanto a los cantantes españoles jóvenes, ¿se piensa tener al menos un grupo de ellos en una situación más o menos fija?

J.C.—Una compañía estable no va a haber porque eso lleva a una cierta funcionalización que no nos interesa. Lo que sí está claro es que un teatro que se encuentra en unas coordenadas geográficas y culturales no puede ser ajeno a la sociedad en que vive. Por eso, si se dispone, como se dispone en España, de tantos buenos cantantes sería en detrimento innecesario de ellos acudir en busca de cantantes extranjeros de su mismo nivel. Lo que vamos a hacer es que determinados cantantes se sientan aquí como en su casa. Lo que yo quisiera no es que los cantantes españoles con éxito en el extranjero vinieran aquí no a tener su reválida de cara al público sino que el Real tuviera la valentía de dar a conocer nuevos artistas, que sean las estrellas del Teatro Real.

S.—Finalmente, ¿cómo ve usted el futuro del Teatro Real?

J.C.—Creo que el futuro del Teatro Real puede ser esplendoroso si conseguimos sedimentar lo que son la infraestructura y los equipos humanos que están trabajando y si atendemos a las expectativas que ha despertado de público, lo que revela que hay una demanda potencial que puede ser muy grande, que puede ir en aumento, y si se confirma mi impresión al llegar aquí y es que en los años previos se había perdido una oportunidad excelente de evaluar lo que podría ser el mercado operístico en Madrid y en España.



Otoño 97

Abono 1
13 de octubre de 1997,
lunes, 20.15 horas
ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN
Claudio Abbado, director
Johannes Brahms:
Sinfonía n.º 3 en fa mayor, op. 90
Ludwig van Beethoven:
Sinfonía n.º 6 en fa mayor, op. 68
"Pastoral"

Abono 2
21 de octubre de 1997,
martes, 20.15 horas
I SOLISTI VENETI
"Una velada veneciana"
Antonio Vivaldi:
Concierto op. 3 n.º 10, Concierto para
flauta y cuerdas "La Natividad", Concierto
en do mayor "per la SS. Assunzione
della Beata Vergine Maria" para
violín y cuerdas, Concierto para dos
mandolinas en sol mayor
Luigi Boccherini: "La música
noturna nelle strade di Madrid",
G. 324
Benedetto Marcello:
Concierto para oboe en do menor
Giuseppe Tartini: Concierto para
trompa en re mayor

Abono 3
24 de octubre de 1997,
viernes, 20.15 horas
UTHA WEHANI, piano
ORQUESTA DE VALENCIA
ENRIQUE GARCÍA ASENSO, director
Dmitri Shostakovich:
Obertura festiva, op. 96
Aram Khachaturian:
Concierto para piano y orquesta
Serguéi Prokofiev:
Sinfonía n.º 5 en si bemol mayor,
op. 100

Abono 4
31 de octubre de 1997,
viernes, 20.15 horas
Jaume Aragall, tenor
Joan Pons, barítono
ORQUESTA DE VALENCIA
MANUEL GÁLDEZ, director
Obras de: F. Cilea, G. Puccini,
J. Massenet, G. Verdi,
R. Leoncavallo, U. Giordano

Abono 5
7 de noviembre de 1997,
viernes, 20.15 horas
TRUIS MORR, violonchelo
ORQUESTA DE VALENCIA
JOAN TALAMÍ, director
Dmitri Shostakovich:
Concierto para violonchelo y
orquesta n.º 1 en mi bemol mayor,
op. 107
Serguéi Rachmáninov:
Sinfonía n.º 2 en mi menor, op. 27

Abono 6
9 de noviembre de 1997,
domingo, 19.30 horas
PAUL CROSSLEY, piano
PHILHARMONIA ORCHESTRA
Esa-Pekka Salonen, director
György Ligeti: Lontano para
orquesta, Apariciones
Maurice Ravel: Concierto para piano
y orquesta en sol mayor
Alexander Scriabin: Poema del
Éxtasis, op. 54

Fuera de Abono (*)
14 de noviembre de 1997,
martes, 20.15 horas
EWA MALAS-GODLEWSKA, soprano
ELSA MAURIS, mezzosoprano
NORA GUBISCH, contralto
MIGUEL BOSE, narrador
CORO DE VALENCIA
ORQUESTA DE VALENCIA
Georges Prêtre, director
Versión escénica
LA FURA DELS BAUS
Claude Debussy:
El Martirio de San Sebastián

Fuera de Abono (*)
15 de noviembre de 1997,
miércoles, 19.30 horas
EWA MALAS-GODLEWSKA, soprano
ELSA MAURIS, mezzosoprano
NORA GUBISCH, contralto
MIGUEL BOSE, narrador
CORO DE VALENCIA
ORQUESTA DE VALENCIA
Georges Prêtre, director
Versión escénica
LA FURA DELS BAUS
Claude Debussy:
El Martirio de San Sebastián

Abono 7
19 de noviembre de 1997,
miércoles, 20.15 horas
ORQUESTA, CORO Y SOLISTAS DE LA ÓPERA DEL KIROV
TEATRO MARINSKI DE SAN PETERSBURGO
VALERI GERGIEV, director
Modest Musorgski:
Boris Godunov

Abono 8
21 de noviembre de 1997,
viernes, 20.15 horas
Christian Lindberg, trombón
ORQUESTA DE VALENCIA
GLAUBRINDA NOSEDA, director
Jean Sibelius: El cine de Tuonela,
op. 22, n.º 3
Michael Haydn: Concierto para
trombón alto en re y orquesta
Janáček: Cantos de la
Mancha (concierto para
trombón y orquesta)
Antonín Dvořák: Sinfonía n.º 9 en
mi menor, op. 95, "Nuestro Mundo"

Abono 9
26 de noviembre de 1997,
miércoles, 20.15 horas
TERESA BERGANZA,
mezzosoprano
JUAN ANTONIO ALVAREZ PAREJO,
piano
Obras de: G. Rossini, J. Brahms,
G. Fauré, C. Haffner, E. Granados,
J. Turiña

Abono 10
28 de noviembre de 1997,
viernes, 20.15 horas
JULIAN RACHIN, violín
MISCHA MAISKI, violonchelo
ORQUESTA DE VALENCIA
Miguel A. Gómez-Martínez,
director
Johannes Brahms: Obertura trágica,
op. 81, Doble concierto para violín
y violonchelo en la menor, op. 102
Richard Strauss: Así habló
Zaratustra, op. 30

Abono 11
29 de noviembre de 1997,
sábado, 19.30 horas
JULIA KAUFFMAN, soprano
HERBERT LIPPERT, tenor
A. TITUS, bajo
CORO Y ORQUESTA DE LA RAYERISCHER RUNDFUNK
Bernard Haitink, director
Joseph Haydn: Las Estaciones

Abono 12
5 de diciembre de 1997,
viernes, 20.15 horas
Janos Starker, violonchelo
ORQUESTA DE VALENCIA
Jesus López Cobos, director
Paul Hindemith: Concierto para
violonchelo y orquesta (1946)
Anton Bruckner: Sinfonía n.º 4 en
mi bemol mayor, "Romántica"
(versión 1874)

Abono 13
9 de diciembre de 1997,
martes, 20.15 horas
ORQUESTA DE LA RADIO DE FINLANDIA
JUKKA-PERKA SARASTE, director
Christen Lindberg: Arena
Jean Sibelius: Fantasia Sinfónica "La
dija de Pohjola", op. 49; Poema
sinfónico "Tapio", op. 112; Sinfonía
n.º 2 en re mayor, op. 43

Abono 14
11 de diciembre de 1997,
viernes, 20.15 horas
Mstislav Rostropóvich, violonchelo
ORQUESTA DE LA RADIO DE STUTTGART
Gary Bertini, director
Sela Bartók:
El mandarín maravilloso (suite)
Béla Bartók:
Camille Saint-Saëns:
Concierto n.º 5
Igor Stravinski: El pájaro de fuego

Abono 15
12 de diciembre de 1997,
viernes, 20.15 horas
Gil Shoham, violín
ORQUESTA DE VALENCIA
ALEXANDER DMITRIEV, director
Hamid Saeemad: Sinfonía doliente,
op. 19
Jean Sibelius: Concierto para violín
y orquesta en re mayor, op. 47
Piotr Ilich Cháikovski:
Sinfonía n.º 6 en si menor, op. 74
"Patética"

Abono 16
16 de diciembre de 1997,
martes, 20.15 horas
ORCHESTRE DE PARIS
Wolfgang Sawallisch, director
Ludwig van Beethoven: Leonora,
Obertura, Sinfonía n.º 8 en fa mayor,
op. 93; Sinfonía n.º 7 en la mayor,
op. 92

Abono 17
19 de diciembre de 1997,
viernes, 20.15 horas
MARCELA CERVO, Valencienne
MANUEL CID, Conde Donato
Danilowitsch
IZABELA LABUDA/Hanna Glusari
SALVADOR CARBÓ, Camille de
Rouillon
MANUEL CID, Vicomte Gascaza
CORO DE VALENCIA
ORQUESTA DE VALENCIA
PETER GUTH, director
Franz Lehár: La viuda alegre
(ópera en tres actos, libreto de
Victor Leon & Leo Stein)

Abono 18
20 de diciembre de 1997,
sábado, 19.30 horas
THE ENGLISH CONCERT
TREVOR PINNOCK, director
Georg Friedrich Haendel:
El Mesías

Fuera de Abono (*)
21 de diciembre de 1997,
domingo, 19.30 horas
MARCELA CERVO, Valencienne
MANUEL CID, Conde Donato
Danilowitsch
IZABELA LABUDA/Hanna Glusari
SALVADOR CARBÓ, Camille de
Rouillon
MANUEL CID, Vicomte Gascaza
CORO DE VALENCIA
ORQUESTA DE VALENCIA
PETER GUTH, director
Franz Lehár: La viuda alegre
(ópera en tres actos, libreto de
Victor Leon & Leo Stein)

Invierno 98

Abono 1
11 de enero de 1998,
domingo, 19.30 horas
María Jodo Pires, piano
ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTPELLIER
FRIEDHEIMANN LAYER, director
Wolfgang Amadeus Mozart:
Die Schauspielerdirektor, K.486
(obertura), Sinfonía n.º 38 en re
mayor, K.504 "Praga", Concierto
para piano n.º 9, en mi bemol mayor,
K.271 "Jeunehomme"

Abono 2
16 de enero de 1998,
viernes, 20.15 horas
MARIO MONREAL, piano
ORQUESTA DE VALENCIA
MOSHE ATZMON, director
Serguéi Rachmáninov:
Concierto para piano y orquesta
n.º 3 en re menor, op. 30
Johannes Brahms:
Sinfonía n.º 4 en mi menor,
op. 98

Abono 3
17 de enero de 1998,
sábado, 19.30 horas
ROLAND GREUTER, violín
NORDEUTISCHE RUNDFUNK
Herbert Blomstedt, director
Abbas Berg: Concierto para violín
Anton Bruckner: Sinfonía n.º 7 en
mi mayor

Abono 4
28 de enero de 1998,
miércoles, 20.15 horas
ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE
Charles Dutoit, director
Claude Debussy: Paqueña Suite
Igor Stravinski: Sinfonía en tres
movimientos
Hector Berlioz: Sinfonía Familiar

Abono 5
30 de enero de 1998,
viernes, 20.15 horas

MARCO RIZZI, violín
ORQUESTA DE VALENCIA
Miguel A. Gómez-Martínez,
director
Wolfgang Amadeus Mozart:
La clemenza di Tito (obertura)
Johannes Brahms:
Concierto para violín
y orquesta en re mayor, op. 77
Wolfgang Amadeus Mozart:
Sinfonía n.º 40 en sol mayor,
KV 550

Fuera de Abono (*)
6 de febrero de 1998,
viernes, 20.15 horas
Concierto extraordinario a beneficio
de Manos Unidas
EUGENE SARRU, violín
ORQUESTA DE VALENCIA
Miguel A. Gómez-Martínez,
director
Ludwig van Beethoven: Egmont,
obertura en fa menor, op. 84
Antonín Dvořák: Concierto para
violín y orquesta en la menor,
op. 53
Johannes Brahms: Sinfonía n.º 2 en
re mayor, op. 73

Abono 6
10 de febrero de 1998,
martes, 20.15 horas
MARIEKE BLANKSTEIN, violín
ORQUESTA DE CADAQUÉS
Sir Neville Marriner, director
Giacchino Rossini: La scala di seta
(obertura)
Wolfgang Amadeus Mozart:
Concierto para violín y orquesta en
re mayor n.º 4, K.218
Luis de Pablo: Rostros
Felix Mendelssohn: Sinfonía n.º 4 en
la mayor, op. 90 "Italiana"

Abono 7
13 de febrero de 1998,
viernes, 20.15 horas
POTR FALEGZNY, piano
ORQUESTA DE VALENCIA
ANTONI WITT, director
Javier Darías: O Anago (1999,
revisión 1996)
Karel Szymanski:
Sinfonía n.º 4 (sinfonía concertante)
para piano y orquesta, op. 60
Robert Schumann: Sinfonía n.º 4 en
re menor, op. 120

Abono 8

18 de febrero de 1998.
miércoles. 20.15 horas
NATALIE CLEIN, violonchelo
LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA
Gundar Rozhdestvenski, director
Johannes Brahms: Variaciones sobre un tema de Haydn
Eduard Elgar: Concierto para violonchelo y orquesta
Jean Sibelius: Sinfonía nº 5 en mi bemol mayor, op. 82

Abono 9

20 de febrero de 1998.
viernes. 20.15 horas
JONATHAN GILAD, piano
ORQUESTA DE VALENCIA
Yuri Temirkanov, director
José L. Turina: Fantasia sobre una Fantasia de Mudarra
Robert Schumann: Concierto para piano y orquesta en la menor, op. 54
M. Musorgski: M. Ravel: Cuadros de una exposición

Abono 10

21 de febrero de 1998.
sábado. 19.30 horas
Concierto en memoria de Sr. Georg Solti
TONHALLE ZURICH

Abono 11

26 de febrero de 1998.
jueves. 20.15 horas
María Bayo, soprano
CONCERTO VOCALE
René Jacobs, director
Georg Friedrich Haendel: Giulio Cesare

Abono 12

27 de febrero de 1998.
viernes. 20.15 horas
JUAQUÍN SORIANO, piano
ORQUESTA DE VALENCIA
Cristóbal Halffter, director
Cristóbal Halffter: Turbas
Ernesto Halffter: Rapsodia portuguesa para piano y orquesta
Rodolfo Halffter: Tripartita para orquesta
Cristóbal Halffter: Tiento y Batalla Imperial

Abono 13

6 de marzo de 1998.
viernes. 20.15 horas
ORQUESTA DE VALENCIA
Miguel A. Gómez Martínez, director
Franz Schubert: Sinfonía nº 8 en si menor, D. 759
Anton Bruckner: Sinfonía nº 9 en re menor

Abono 14

11 de marzo de 1998.
miércoles. 20.15 horas
CHARLOTTE MARGONO, soprano
ORCHESTER DER BEETHOVENHALLE BONN
MARK SOESTROT, director
Robert Schumann: Manfred (Obertura)
Richard Strauss: Cuatro últimas canciones
Ludwig van Beethoven: Sinfonía nº 3 en do menor, op. 67

Abono 15

13 de marzo de 1998.
viernes. 20.15 horas
Anna Tomescu-Sintov, soprano
ORQUESTA DE VALENCIA
MANUEL GALLDUC, director
Richard Wagner: Tristan und Isolde (Preliudio y Liebestud): Wesendonck Lieder
Robert Schumann: Sinfonía nº 2 en do mayor, op. 61

Abono 16

14 de marzo de 1998.
sábado. 19.30 horas
ANNE-SOPHIE MUTTER, violín
Ludwig van Beethoven: Sonata nº 9 en la mayor, op. 47 (Krzutzer)
Sonata nº 10 en sol mayor, op. 96

Primavera 98

Abono 1

27 de marzo de 1998.
viernes. 20.15 horas
ORQUESTA DE VALENCIA
Gerd Albrecht, director
Johannes Brahms: Sinfonía nº 3 en fa mayor, op. 90
Ludwig van Beethoven: Sinfonía nº 3 en mi bemol mayor, "Heróica", op. 55

Abono 2

29 de marzo de 1998.
domingo. 19.30 horas
LONDON SYMPHONY ORCHESTRA
Riccardo Chailly, director
Anton Bruckner: Sinfonía nº 8 en do menor, A. 117

Abono 3

31 de marzo de 1998.
martes. 20.15 horas
Concierto a beneficio PRONO-ANDA de la Hermandad de la Crucifixión del Señor
COLLEGIUM VOCALE
PHILIPPE HERREWEGHE, director
Johann Sebastian Bach: La Pasión según San Mateo

Abono 4

1 de abril de 1998.
miércoles. 20.15 horas
THE SIXTEEN
CORO Y ORQUESTA
Claudio Monteverdi: Las Vísperas

Abono 5

3 de abril de 1998.
viernes. 20.15 horas
Grigori Sokolov, piano
ORQUESTA DE VALENCIA
CHRISTIAN BADEA, director
Johannes Brahms: Concierto para piano y orquesta, nº 1 en re menor, op. 1, Sinfonía nº 1 en do menor, op. 68

Abono 6

18 de abril de 1998.
sábado. 19.30 horas
ANDRÉ WATTS, piano
ORQUESTA DE VALENCIA
García Nuvarro, director
Johannes Brahms: Concierto para piano y orquesta nº 2 en si bemol mayor, op. 83
José Balaguerá Soler: El mar de las Sirenas (Preliudio)
Manuel de Falla: El sombrero de tres picos

Abono 7

21 de abril de 1998.
martes. 20.15 horas
ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA
Pinchas Zukerman, director
Johann Sebastian Bach: Concierto para violín en mi
Ludwig van Beethoven: Cuarteto para cuerda en fa menor, op. 95 (arr. Mabler)
Wolfgang Amadeus Mozart: Concierto para violín en si sostenido K.207. Concierto nº 29 en la mayor

Abono 8

25 de abril de 1998.
sábado. 19.30 horas
BAYERISCHER RUNDfunk SIMFONIEORCHESTER
Riccardo Muti, director
Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonía nº 39 en mi bemol mayor, K. 543
Franz Schubert: Sinfonía nº 9 en do mayor, "La Grande" D. 944

Abono 9

5 de mayo de 1998.
martes. 20.15 horas
LEIF OVE ANDSENS, piano
DETROIT SYMPHONY ORCHESTRA
Néme Järvi, director
Samuel Barber: "The school for Scandal" (obertura)
Serguéi Prokofiev: Concierto para piano nº 3, op. 26
Robert Schumann: Sinfonía nº 3 en mi bemol mayor, "Rhenana", op. 97

Abono 10

9 de mayo de 1998.
viernes. 20.15 horas
Renato Bruson, Macbeth
Deborah Voigt, Lady Macbeth
STEFANO PALATCI, Banquo
AQUILU MACHADO, Macduff
CORO DE VALENCIA
ORQUESTA DE VALENCIA
PAOLO CARGNANI, director
Giuseppe Verdi: Macbeth (Ópera en concierto)

Abono 11

13 de mayo de 1998.
miércoles. 20.15 horas
ORCHESTRA SINFONICA NAZIONALE DELLA RAI
Jeffrey Tate, director
Goffredo Petrassi: Concierto nº 8 para orquesta
Anton Bruckner: Sinfonía nº 9 en re menor, A. 124

Abono 12

15 de mayo de 1998.
viernes. 20.15 horas
GUILLERMO GONZÁLEZ, piano
ORQUESTA DE VALENCIA
ENRIQUE GARCÍA ASENSO, director
Antonio García Abril: Concierto para piano y orquesta (1994)
Nicolai Rimski-Kórsakov: Shcherazade, op. 35

Abono 13

18 de mayo de 1998.
lunes. 20.15 horas
ORQUESTA FILARMÓNICA CHECA
Libor Pešek, director

Abono 14

19 de mayo de 1998.
martes. 20.15 horas
JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Carlo Maria Giulini, director
Franz Schubert: Sinfonía nº 4 en do menor, D. 417 "Trágica"
Johannes Brahms: Sinfonía nº 1 en do menor, op. 68

Abono 15

29 de mayo de 1998.
viernes. 20.15 horas
SIMONE PEDRONI, piano
ORQUESTA DE VALENCIA
GLAUCANTREA NOSEDA, director
Nicolai Rimski-Kórsakov: La leyenda de la ciudad basable de Kitzsch (preliudio)
Piotr Ilich Cháikovski: Concierto para piano y orquesta, nº 1, op. 23 en si bemol menor (primera versión)
Serguéi Prokofiev: Sinfonía nº 3 en do menor, op. 44

Abono 16

30 de mayo de 1998.
sábado. 19.30 horas
ORCHESTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES
Philippe Herreweghe, director
Felix Mendelssohn: Las Hébridias (obertura)
Héctor Berlioz: Les Nuits d'Elzéire
Robert Schumann: Sinfonía nº 1 en si bemol, "Primavera", op. 38

Temporada Otoño 97

18 conciertos de abono
Renovación de abonos: 22, 23 y 24 de septiembre de 1997
Nuevos abonos: 29 y 30 de septiembre y 1 de octubre de 1997
Precio del abono: Abono A (Anfiteatro y Butacas): 52.500 ptas.
Abono B (Tribunas): 39.000 ptas.
Reparto de números para la venta de localidades: 30 de septiembre
Venta de localidades Otoño 97: a partir del día 2 de octubre

Temporada Invierno 98

16 conciertos de abono
Renovación de abonos: 15, 16 y 17 de diciembre de 1997
Nuevos abonos: a partir del 20 de diciembre de 1997
Precio del abono: Abono A (Anfiteatro y Butacas): 42.000 ptas.
Abono B (Tribunas): 35.000 ptas.
Reparto de números para la venta de localidades: 23 de diciembre
Venta de localidades Invierno 98: a partir del día 29 de diciembre

Temporada Primavera 98

16 conciertos de abono
Renovación de abonos: 2, 3 y 4 de marzo de 1998
Nuevos abonos: a partir del día 7 de marzo de 1998
Precio del abono: Abono A (Anfiteatro y Butacas): 46.000 ptas.
Abono B (Tribunas): 33.000 ptas.
Reparto de números para la venta de localidades: 9 de marzo de 1998
Venta de localidades Primavera 98: a partir del día 11 de marzo de 1998

(*) Las localidades para los conciertos "Pauca de Abono" podrán obtenerse al adquirir el abono de las temporadas "Otoño 97" e "Invierno 98"

Horario de taquillas del Palau de la Música: de 10.30 a 13.30 y de 17.30 a 21.00 horas
Venta telefónica de abonos y localidades: Servi. Estrada, tel. 387.55.77. de 10.00 a 22.00 horas de lunes a sábado

PALAU DE LA MÚSICA
Paseo de la Alameda, 30
46023 Valencia
Teléfono 337.50.20
Fax 337.09.88
INTERNET:
<http://www.musices.es/palau/>

Esta programación es susceptible de modificaciones apenas a nuestra voluntad.

RICHTER: FIN DE UNA ÉPOCA

Como ocurriera el pasado año con Celibidache y Kubelik, el verano de 1997 también se ha llevado a una gran figura de la interpretación: el legendario pianista Sviatoslav Richter falleció el primer día del mes de agosto en Moscú, a los 82 años de edad. Con Richter se nos ha ido uno de los más ilustres pianistas del siglo y puede que de toda la historia, y pese a la envidiable salud de la que goza el mundo de la interpretación pianística, algo que no puede decirse del de la dirección orquestal, el hueco que supone la desaparición de su singular forma de entender y transmitir la música será muy difícil de llenar. La extinta Unión Soviética ha dado en este siglo una pléthora de pianistas de primerísima fila, un hecho que puede sin duda calificarse como singular en la historia del teclado. Baste recordar a Rachmaninov y Prokofiev, a los también desaparecidos Gilels, Sofronitzki o Nikolaeva, sin olvidar a los emigrados como Horowitz. Sin embargo, Richter permanecerá a buen seguro como *primus inter pares*, porque junto a su formidable técnica unía otras características reservadas a los más grandes. Su fina intuición artística le permitía aprehender con el mayor acierto, casi a primera vista, la música más compleja (su maestro Heinrich Neuhaus relata su asombro ante el dominio demostrado por Richter de la *Sonata* de Liszt, en cuestión de días). Su inquietud incansable para estudiar y ofrecer nuevas obras se tradujeron en un repertorio amplísimo, que abarcaba desde Bach y Handel hasta Shostakovich, Webern, Stravinski, Szymanowski o Hindemith. Su alejamiento total de los convencionalismos le llevó a escapar del relumbrón de las grandes salas, a utilizar la partitura en sus conciertos, en contra de los cánones del virtuoso imperantes desde Liszt, y a huir de los integrales y la especialización. En este proceso de selección había decisiones sorprendentes, que los aficionados lamentaremos siempre. Así su alejamiento de la *Tercera Sonata* de Brahms, su frustrante rechazo al *Carnaval* de Schumann, o su preferencia exclusiva por los *Conciertos Primero y Tercero* de Beethoven. Quizá eso for-

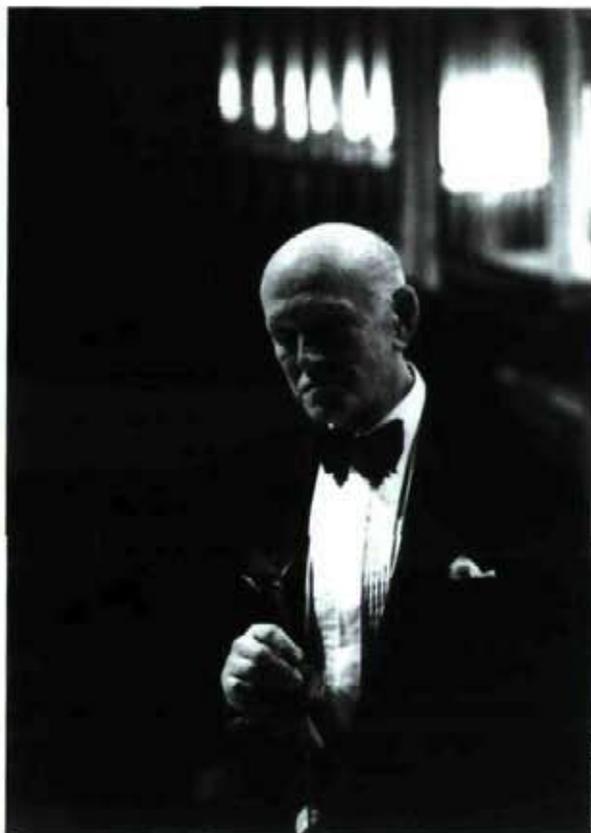
maba parte de ciertas contradicciones en su personalidad que también llaman la atención. Es difícil explicar que alguien capaz de mostrar una convicción de solidez granítica en lo que interpretaba fuera a la vez tan tímido, tan aparentemente inseguro. ¡Cuántas cancelaciones de última hora por una recurrente inestabilidad emocional! De todas las facetas de su arte, es esa lógica inexorable con la que Richter construía sus interpretaciones, ese hacer verosímil lo que en manos de otro sonaría imposible, y llevar al oyente hasta su propio planteamiento, la que quizá le otorga con más claridad el sello de lo excepcional. Así ocurre en algunas de las *Sonatas* de Schubert, de lentitudes que en otros llevarían al tedio, pero que en sus manos aparecían llenas de un contenido emotivo inigualable. Nos queda ahora el recuerdo de su amplio legado discográfico, que contiene algunos de los hitos de la historia del disco. Así las *Sonatas* y la

tuoso Rachmaninov, la impresionante *Fantasia* de Schumann, su arrollador Prokofiev, el *Clave bien temperado* de Bach, su Haydn, cuya obra contribuyó a rescatar de un injusto olvido. Ignoramos si, como se descubrió en la macroedición Philips, el artista guardó «en la nevera» ciertas grabaciones (en aquella ocasión salieron a la luz registros de 1963), que ahora podrían ser editadas. Aparte de algún documento de interés procedente de la extinta URSS, poco hay del ucraniano en video. Adquiere así un valor singular el emitido hace pocos meses por Canal +, filmado en el Barbican Centre de Londres, en 1983, en el que interpretó de forma excepcional varios *Estudios* de Chopin y tres *Sonatas* de Mozart. Cabe reseñar la anécdota de que el pianista autorizó la filmación con la condición de que ninguna cámara estuviera visible y que no hubiera más iluminación que la lámpara de que se ayudaba para leer la partitura. Los técnicos tuvieron que hacer juegos malabares para que se pudiera ver algo en situación tan precaria. Recurrieron a una cámara cenital, que permitía apreciar como nunca sus enormes manos desplegadas, dominando el teclado. Pero apenas iniciado el concierto, Richter la descubrió. Y durante la ejecución del primer *Estudio* chopiniano, comenzó a mirar incesantemente hacia arriba, buscando algo que le molestaba. La interpretación, pese a la casi cómica e inverosímil situación, resultó formidable.

Con la desaparición de Richter se extingue toda una época del piano, la que dio a Gilels y a Benedetti-Michelangeli. El futuro de la interpretación pianística queda en manos de la generación de Pollini, Barenboim y compañía. Los jóvenes, incluidos —más bien sobre todo— los rusos, han demostrado una solvencia técnica fuera de duda. Hay que confiar en que el ejemplo del ucraniano permita además que puedan cristalizar en artistas de verdadera talla, y ale-

jarse del concepto prefabricado y de «producción en cadena» que tanto daño hace en la actualidad al mundo de la interpretación.

Rafael Ortega Basagoiti



Sviatoslav Richter tras su último concierto en Madrid, en febrero de 1995

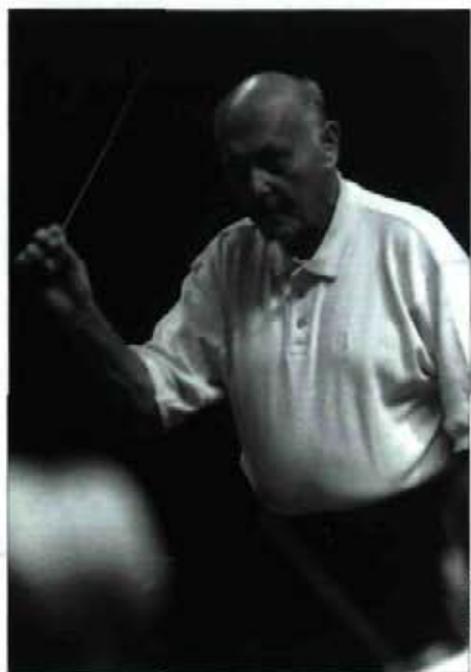
Fantasia Wanderer de Schubert, algunas *Sonatas* de Beethoven, con la *Appassionata* y la *Hammerklavier* en lugar muy especial, el prodigioso *Miroirs* de Ravel de 1956 en Praga, los *Cuadros de una exposición*, su majes-

HASTA SIEMPRE, SIR GEORG

El pasado sábado 6 de septiembre, la locutora del telediario añadió un escueto comentario al morboso espectáculo protagonizado por la pobre Diana Spencer: «El director de orquesta Georg Solti ha fallecido mientras dormía en su casa de Antibes en la Costa Azul». Nadie lo hubiese ni siquiera imaginado dada la sorprendente vitalidad del maestro, pero su dinamismo y energía fallaron, quizá por primera vez, y su corazón dejó de latir. Tenía que haber dirigido dentro de unos días el *Requiem* de Verdi en los Proms.

De todos era conocida esta figura familiar en el mundo de la música, sobre todo por sus abundantes registros fonográficos. Hay innumerables testimonios sobre su importancia y significación en la historia de la dirección de orquesta: Christoph von Dohnányi, por ejemplo, recordaba a Solti como «un hombre recto y limpio, duro, enemigo de cualquier compromiso. Era un gran dominador. Riguroso, exigente, trabajaba hasta la extenuación. Nunca daba la sensación de pedir algo que no hubiese podido hacer él mismo». Ha sido de los pocos directores, junto a Barbirolli, Giulini, Kubelik o Rattle, que ha conservado intacta su honorabilidad en el discutido libro *El mito del maestro*. Desde sus difíciles comienzos como pianista acompañante en la Ópera de Budapest hasta los laureles de la madurez, tuvo que luchar duramente teniendo siempre presente la famosa advertencia de Mahler: «Un artista judío es como un nadador con un brazo corto, debe nadar el doble para alcanzar la playa». Durante su permanencia en el Covent Garden (donde también tuvo que luchar contra el racismo por sus orígenes), impuso una rigurosa profesionalidad y elevó el centro al mejor teatro de ópera conocido hasta entonces; el público de Londres estaba encantado con sus producciones, se podían presenciar con idéntica calidad representaciones tan dispares como *Orfeo y Euridice*, *Moisés y Aarón*, *Las bodas de Figaro* o *Tristán*. Después fue a Chicago, manteniendo e incluso elevando a la orquesta de Fritz Reiner a un nivel que todavía hoy conserva. Todo lo demás es conocido.

Ya hemos hablado en varios números de SCHERZO de la personalidad directorial de Solti, de su poderoso individualismo que le llevó a convertirse en un maestro preciso, brillante, nervioso, muy violento en ocasiones, de ataques fulminantes, fragoroso e implacable. Sus aproximaciones sinfónicas



Sir Georg Solti en el ensayo de su último concierto en Madrid, en octubre de 1996

no siempre gozaron del equilibrio deseado, y su Beethoven, su Bruckner o su Mahler, nos referimos sobre todo a sus ciclos discográficos, en contra de lo que se suele afirmar pecan a veces de un literalismo y una superficialidad que los alejan en gran medida de la belleza de lo trascendente que poseen otras interpretaciones. Sin embargo, Solti, en lo operístico, se nos mostró como un narrador experimentado, un organizador infalible que dio lo mejor de su discografía en este campo. Su *Anillo*, su *Tannhäuser* o su *Parsifal*, por no hablar de sus versiones de óperas de Mozart, Verdi o Richard Strauss, son hitos discográficos que siempre podrán ser consideradas como modelos a tener en cuenta. Posiblemente volvamos sobre este asunto, pues Decca anuncia un nuevo reprocesado del célebre *Anillo* wagneriano de Solti-Culshaw.

En fin, lamentablemente hemos perdido a una figura indiscutible. Como Celibidache, como Karajan, como Mravinski, Solti ha entrado ya en el mundo de la leyenda. Nos deja un imponente legado discográfico que su casa de siempre, la Decca, seguramente empezará a publicar en sucesivas ediciones. Entonces volveremos sobre él para profundizar más que en esta necrológica de urgencia. Hasta siempre, Sir Georg.

Enrique Pérez Adrián

(En el próximo número publicaremos la última entrevista del maestro, realizada por Norman Lebrecht).

DE STEIN A SOLTI

Su verdadero nombre era György Stein y había nacido en 1912 en esa ciudad, Budapest, que vivió por entonces una eclosión cultural casi tan prodigiosa como la de la Viena de entonces. El joven músico Stein procedía de una familia de la burguesía judía y respiró parecida atmósfera social que la de un hombre bastante mayor que él, sabio y genial: György Lukács. Una familia que, terminada la II Guerra Mundial, sencillamente no existía. Absolutamente todos sus miembros, salvo el joven Stein, fueron asesinados en los campos de concentración del Tercer Reich. Stein fue discípulo de Leo Wiener, de von Dohnányi y de Béla Bartók. Con el otro grande de la música húngara de entonces, Zoltán Kodály, no congenió. Kodály, contaría luego el Stein convertido ya en Georg Solti, era un hombre de izquierdas y no le hizo gracia que el joven aspirante a pianista hubiera aparecido ante él en el Conservatorio de Budapest con una tarjeta de presentación de un político de la derecha.

Cuando hablaba de Bartók se transfiguraba. Decía, como su amigo Antal Dorati, que era un santo y un genio al mismo tiempo. Fue su profesor de piano y con él aprendió una técnica interpretativa que le permitió ganar el Concurso de Ginebra y permanecer en Suiza durante la guerra, salvándose así del terrible destino de su familia. Tenaz, obstinado, vital, le recuerdo dirigiendo en Londres, el Covent Garden, un *Rapto en el serrallo* con treinta y nueve grados de fiebre, a sus setenta y cinco años. Habíamos ido a hacerle allí una entrevista y antes de la representación nuestro amigo Didier de Cottignies nos había informado de que era prácticamente imposible verle: Sir Georg tenía un tremendo gripazo y dirigía por pura fuerza de voluntad. Sin embargo, al otro día, a las once de la mañana, nos recibió, sonriente y cordial, en su hermosa casa de Hampstead. La gripe no había podido con él. De aquella entrevista recuerdo una frase que me quedó grabada: «Miren, lo importante no somos los intérpretes, los directores de orquesta: lo importante de verdad son los compositores, los creadores de la música».

Javier Alfaya

RENACIERON LOS AMANTES



Los amantes de Teruel en el Teatro Palacio Valdés de Avilés

Avilés. Teatro Palacio Valdés. 14-VIII-97. Bretón, *Los amantes de Teruel*. B. Lanza, J.M. Montero, A. Lukankin, R. Esteves, F. Bou. Coro del Teatro Villamarta de Jerez. OSPA. Director musical: Juan de Udaeta. Director de escena: Francisco López Gutiérrez.

Tomás Bretón es uno de nuestros compositores españoles más importantes, cuyo prestigio se mantiene por *La verbena de la Paloma* pero que no deja de ser un título más en un legado que los avatares históricos han ocultado hasta ahora. Las circunstancias históricas de nuestro país, con sus particulares infraestructuras, limitaron el buen desarrollo de la obra de importantes compositores como el mismo Bretón o su colega Chapí. El antiespañolismo creativo hizo, por ejemplo que la obra *Los amantes de Teruel*, cuando vio la luz después de una formidable campaña en contra, el 12 de febrero de 1889, tuviera que ser traducida al italiano.

El montaje más ambicioso puesto en marcha en bloque por la Red Española de Teatros y Auditorios, supondrá la recuperación de un título muy especial dentro del panorama lírico español. La idea partió del director del Palacio Valdés, Antonio Ripoll y del máximo responsable del Teatro Villamarta de Jerez, Francisco López Gutiérrez, que la presentaron a la Red de Teatros y Auditorios. Con la anuencia del Ministerio de Cultura, a través del INAEM, y de la Sociedad General de Autores, el proyecto se puso en marcha. A los teatros de Avilés, Gijón y Jerez se unirán el Palacio de Festivales de Santander, el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el Principal de Palma de Mallorca, el Cervantes de Málaga, el Palacio de Congresos de La Coruña, el Centro Caixavigo y los Festivales de Aragón. Durante casi dos años este montaje rodará por toda la geografía española.

La trama proviene de una leyenda basada en personajes históricos y ambientada en la España del siglo XIII. Bretón la tomó a partir del drama de

Hartzenbusch, todavía muy popular hace unos años. El propio autor llevó a cabo el libreto. La tragedia de estos amantes, Isabel de Segura y Diego Mansilla, sirve para dar pie a una música que, sin duda, es el mejor hijo de Meyerbeer, con influencias tanto verdianas como wagnerianas, que la ópera española dio en su historia.

La dirección musical corrió a cargo de Juan de Udaeta que puso más entusiasmo que eficacia, en una partitura de gran dificultad donde la orquesta es casi omnipresente. Magnífica la producción llevada a cabo por Francisco López y Jesús Ruiz, especialmente en lo que se refiere a decorados y figurines. Más flojo fue el apartado de la dirección escénica que resultó bastante convencional, pero hay que entender la dificultad de los directores de escena ante estos dramones de los que huyen como del fuego por su falta de verosimilitud en la actualidad.

Los cantantes protagonistas superaron las complejidades de ambos amantes. Beatriz Lanza y José Manuel Montero son intérpretes a tener en cuenta. La primera sabe muy bien cantar. Su hacer escénico es lo suficientemente válido como para que le aseguremos una carrera prometedora. Por su parte, José Manuel Montero es un tenor «de los de antes». La voz tiene fuste y él ganas de cantar. A veces sobran unos cuantos arrestos, pero es un color de tenor, de esos que echamos cada día de menos. Menor impacto causaron Aida Lukankin y Rodrigo Esteves, por limitaciones escénicas la primera y vocales el segundo. El bajo Felipe Bou mostró carácter y buenas artes. Correctillo el coro y suficiente el resto. Éxito para todos, especialmente para la obra, que mostró su validez.

Luis G. Iberní

ESPLÉNDIDA MARÍA BAYO

Bilbao. Teatro Arriaga. 6-IX-1997. Massenet, *Manon*. María Bayo (Manon), José Sempere (Des Grieux), Vicente Sardinero (Lescaut), Alfonso Echeverría (Conde Des Grieux), José Antonio Campo (Guillot de Morfontaine), Santos Ariño (De Brétigny). Coro de la Universidad del País Vasco. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director musical: Marco Armiliato. Diseño de escenografía: Carles Cugat e Iñaki García Ergüin. Director de escena: Luis Iturri.

El Teatro Arriaga finalizaba el presente ejercicio con la producción estrella de la temporada: *Manon*. *Manon* es una ópera difícil de montar, consta de seis cuadros muy diferentes entre sí y requiere una protagonista que haga justicia al personaje ideado por el abate Prévost. La obra descansa totalmente sobre la soprano y se puede decir que está continuamente en escena.

La escenografía, con la participación del pintor Iñaki García Ergüin, presentaba unos decorados austeros donde predominaba el tono oscuro, resaltados por una inteligente iluminación. La puesta en escena fue tradicional, tanto en vestuario como en dirección de actores. Luis Iturri supo conjuntar correctamente los diferentes movimientos escénicos en una ópera tan dinámica como ésta.

María Bayo no se prodiga demasiado en nuestro país, debido fundamentalmente a la escasez de coliseos líricos. Lo que más resalta de su arte es su versatilidad (siempre alcanzando un alto nivel artístico), pasando de poco espacio de tiempo de la ópera barroca a Puccini, o de *Mélisande* a *Zerlina*. Su identificación con la heroína de Masse-



María Bayo y José Sempere en *Manon*

MERINO

net es total, pasa perfectamente por los diferentes registros por los que deambula el personaje. Su voz muy lírica y con el cuerpo suficiente, se encuentra en plenitud de facultades. Hay que elogiar su dicción de la lengua francesa, si bien ha tenido una gran escuela la pasada temporada con la *Mélisande* de Bruselas.

Daba la sensación que la producción estaba preparada en torno a María Bayo, dadas las irregularidades que presentó el reparto que la acompañaba.

El tenor alicantino José Sempere canta con elegancia, pero tiene un excesivo *vibrato* en las notas altas que

afea un poco su interpretación. Cantó muy apasionadamente el aria *Ab! Fuyez douce image*, así como el dúo final, donde se pudo comprobar que ambos cantantes administraron muy bien sus medios vocales, ya que llegaron al final en plenitud de fuerza. Vicente Sardinero con una voz en aparente declive, hizo lo que pudo con el ingrato personaje de Lescaut. No obstante es muy musical, pese a su voz un poco nasal. La labor realizada por Alfonso Echeverría como Conde Des Grieux resultó encomiable. También estuvieron muy acertados Santos Ariño como Brétigny y José Antonio Campo como Morfontaine. El coro universitario se desenvolvió bien y mantuvo las voces bien empastadas, así como desarrolló un distendido movimiento escénico.

La Orquesta Sinfónica de Bilbao tuvo ciertas irregularidades, sobre todo en el viento-metal, y fue dirigida por Marco Armiliato con gracia y desenvoltura. Según apareció en la prensa local, los ensayos comenzaron tres semanas antes del estreno (con el elenco completo), característica un poco extraña en nuestro país. Esta producción, como señaló su responsable Luis Iturri, pretende ser viajera y se podrá ver en diferentes capitales españolas, manteniendo siempre que sea posible el mismo reparto.

Carlos Sáinz Medina

EQUILIBRIO VOCAL

Bilbao. Teatro Coliseo Albia. 13-IX-1997. Gounod, *Roméo et Juliette*. Leontine Vaduva (Juliette), Fernando de la Mora (Roméo), Jean Luc Chaignaud (Mercutio), John Paul Bogart (Frère Laurent), Tatiana Davidova (Stéphano), Eugenia Echarren (Gertrude), Pablo Pascual (Capuleto), Antonio Comas (Tybalt), etc. Coro de Ópera de Bilbao. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director musical: Roberto Tolomelli. Director de escena: Vincenzo Grisostomi.

La ABAO (Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera) inauguraba su temporada con la representación de *Roméo et Juliette*. En espera de la apertura del Palacio Euskalduna (en la temporada 1999-2000 estará disponible probablemente), las producciones sobreviven en el viejo Coliseo Albia. Pese a las limitaciones del teatro, la puesta en escena resultó digna, con un acertado empleo de la iluminación, sobre todo en el segundo acto. El director de escena Vincenzo Grisostomi aprovechó todos los medios disponibles y dirigió la ópera de Gounod resaltando los cuatro dúos de la pareja protagonista.

En el apartado vocal, la palabra equilibrio es la que mejor resume toda la representación.

Fernando de la Mora es un tenor lírico, su línea de canto es elegante y tiene una media voz maravillosa. Con una perfecta adecuación al personaje de Romeo, interpretó el aria *Ab! lève-toi soleil!* con gran dramatismo y apasionamiento.

La Julieta de la soprano rumana Leontine Vaduva es a la vez infantil, apasionada y despechada. Tiene un timbre de voz bellísimo y un volumen aceptable, si bien tuvo algún problema en el registro sobreguido. El aria *Je veux vive*

re resaltó todas las cualidades de esta cantante, que había debutado en Bilbao hace cinco años con la Gilda de *Rigoletto* en el Teatro Arriaga.

El barítono francés Jean Luc Chaignaud fue un Mercutio que cantó toda su parte con mucha fuerza y realizó una gran interpretación de la *Balada de la Reina Mab*.

Adecuada también la participación de John Paul Bogart como Frère Laurent, dio toda la humanidad necesaria a su personaje. En los papeles secundarios resaltó la gracia de Tatiana Davidova como Stéphano y las tablas escénicas de Antonio Comas como Tybalt. Tanto el coro como la orquesta estuvieron discretos y resultó plausible la labor realizada por Roberto Tolomelli.

CINCUENTA AÑOS ES MUCHO

Llegará este año la ópera de Oviedo con su edición número cincuenta (18-9-1948: *Manon* con Victoria de los Angeles, Prandelli y Ausensi). ¿Qué otra ciudad española, salvo Barcelona y Bilbao, puede celebrar ese cumpleaños? Quienes aseguraban que Mozart estaba orillado en la capital del Principado se sentirán rebatidos, pues este curso el Campoamor se ha iniciado ya con unas *Bodas de Fígaro* que honraron su inauguración en plenas fiestas sanmateinas. El *Falstaff* de Verdi en concepto de Luis Iturri, escenografía de Cugat y precioso vestuario (como siempre) del finísimo Jesús Ruiz, que de Bilbao llega a Oviedo pasando por Madrid, cuenta con el protagonismo imprescindible hoy de Juan Pons. Desde que lo debutó en la Scala, el menorquín ha cantado el papel, además de con Muti, bajo las batutas de Chailly, Santi o Pidò y en escenificaciones de Jonathan Miller, Beni Montresor, Lluís Pasqual, Roberto de Simone o Giorgio Strehler. ¡Doble experiencia que beneficiará al público ovetense! No desmerecerán de esta ingente presencia vocal y escénica, las aportaciones del Fenton de José Bros y el Ford de Manuel Lanza. Tampoco deslucirán la veterania de Sarah Walker (Quickly ideal para muchos ángulos, incluido el físico), Ilona Tokody (tan femenina Alice) y Silvia Corbacho (Meg sobrada), con la juventud y el entusiasmo de Miguel Ángel Zapater (Pistol) y María Gallego (Nannetta, de quien, injustamente, perdimos su pista desde *La fiamma* madrileña). Giuliano Carella será el responsable de la dirección musical. De esta responsabilidad se encargará David Parry en *La traviata* junto a Horacio R. de Aragón y Julio Galán desde sus respectivas obligaciones. Cuentan con protagonista ya superada en pruebas: Fiorella Burato, la que sustituyera a Cheryl Studer en Madrid después de su espantada de 1995, y que luego regresó al mismo lugar para ser la Mimi del centenario. Fernando de la Mora tiene la voz y la presencia ideales para hacer un creíble Alfredo y Antonio Salvadori hará un papel menos pesado que los habituales (Tell, Macbeth). *Carmen* de Julio Galán (escena al completo) y Valdés con un cuarteto de cierta garantía global: Doris Soffel, Luis Lima, Joanna Borowska y Boris Martinovic, pondrán en octubre punto final a la edición número 50.

F.F.

EL TRIUNFO DEL IV ACTO



Las bodas de Fígaro en el Teatro Campoamor

LUIS MIYAR

Oviedo. Teatro Campoamor. 14-IX-97. Mozart, *Las bodas de Fígaro*. A. Rodrigo, C. Chausson, M. Lanza, J. Monar, L. Casariego. Coro de la A. O. Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. Director musical: M. Valdés. Director de escena: J. Galán. Escenografía y figurines: E. Sagi.

Con la representación de *Las bodas de Fígaro* de Mozart se abrieron en el Teatro Campoamor las celebraciones del cincuentenario del festival de Ópera de Oviedo. Al título mozartiano siguen las próximas semanas *Falstaff*, *La traviata* y una nueva producción de *Carmen*.

La lírica de Oviedo homenajeaba antes de iniciar el programa a Manuel Ausensi, quien, junto a Victoria de los Angeles fue el responsable de la *Manon* que dio origen a este festival. En el marco del Campoamor, la capital asturiana ha visto pasar a míticas figuras, como Renata Tebaldi, Leyla Gencer, Mario del Monaco, Franco Corelli o Carlo Bergonzi. Para la historia quedan temporadas excepcionales como la del 68 que reunía a Montserrat Caballé, Leyla Gencer, Ruggero Raimondi, Enzo Dara y Giuseppe Taddei o la del 70 con Freni, Pavarotti, Caballé y Chiara.

Oviedo reunía repartos «de infarto», como un *Don Carlo* con Ricciarelli, Cossotto, Luchetti, Sardinero, Raimondi y Roni, un *Simone Boccanegra* con la Gencer, Cecchele, Taddei y Raimondi o una *Luisa Miller* con Caballé, Pavarotti, Zaccanaro, Furlanetto y Gaiotti. Los dúos Freni/Pavarotti, Kraus/d'Angelo, Scotto/Cossotto y Olivero/del Monaco, levantaban chispas, coincidiendo con los años dorados de la lírica de la segunda mitad del siglo.

No es Mozart, como saben los lectores de SCHERZO, uno de los autores favoritos de la mayoría del respetable asturiano. De hecho, *Las bodas de Fígaro*, apenas se había representado un par de veces antes. Con su montaje, los respon-

sables parecían decir que una nueva etapa había llegado, dando pie a cambios artísticos que, seguramente, tendrán consecuencias en el futuro. El reparto reunido, de jóvenes cantantes, fue muy consistente. La bella y marmórea voz de Manuel Lanza dio carácter al Conde, aunque su visión pecó de unilateral. El papel de la Condesa le queda todavía un poco grande a Ana Rodrigo. Su bello timbre, con su habitual calidez, debería reforzarse con una técnica más sólida para afrontar las ingravidades del *Dove sono*.

Muy vigoroso Carlos Chausson, un artista muy completo que solventa con inteligencia las limitaciones de su instrumento, lo mismo que Isabel Monar, excelente cantante en una voz bastante pobre pero que, aún así, obtuvo algunos de los aplausos más cálidos del público. La ovetense Lola Casariego brindó un creíble Cherubino, tanto en la escena como en la voz. Muy correctos los secundarios.

La dirección de Max Valdés, más pendiente del conjunto que del detalle, quedó un poco plana, a la antigua. Se echó de menos contraste y mayor libertad en el tratamiento de los tempi. La puesta en escena, dentro de una producción realizada por el dúo Sagi/Galán, se vio favorecida por un marco magnífico, especialmente en el cuarto acto. Sagi no fue ni iconoclasta ni rompedor, ubicándolo todo en un espíritu «goyesco» andaluz. El movimiento de los personajes fue algo confuso. Pero el montaje venció las reticencias de un público que, de una vez por todas, quedó convertido a la «mozartmanía». De ahí a Janáček, un paso.

Luis G. Iberní



BRYN TERFEL · ARIAS DE HAENDEL

BRYN TERFEL canta ARIAS DE HAENDEL:

Ombra mai fù (Largo) - Jerjes
La trompeta sonará - Mesías
Porqué las naciones - Mesías
Verdi prati, selve amene - Alcino

y otras famosas arias de:

Judas Macabeo - *El festín de Alejandro*
Sansón - *Julio César* - *Berenice* - *Orlando*
Te Deum de Dettingen - *Israel en Egipto*



Bryn Terfel, baritono
 Orquesta de Cámara Escocesa
 Sir Charles Mackerras

CD 453 480-2



a PolyGram company

SIN NOVEDAD

Si no hubiera sido por los acontecimientos extramusicales, protagonizados por los diferentes clanes de la familia Wagner, que no paran de tirarse los trastos a la cabeza con la publicación de libros cada vez más explosivos que denuncian el colaboracionismo nazi del viejo Wolfgang Wagner (nieto del compositor y único *factotum* del festival desde 1966) y las continuas descalificaciones de unos y otros en la prensa alemana, la 121ª edición del Festival de Bayreuth habría pasado a la historia sin pena ni gloria. De entrada, la novedad más significativa de la programación de este verano era precisamente que no había ninguna novedad con respecto a la del pasado año, salvo algún que otro cambio en los repartos. Continuaba, por tanto, su andadura la polémica y criticada *Tetralogía* de Kirchner/Rosalie/Levine (1994), que no será renovada hasta el año 2.000 (con Giuseppe Sinopoli en el foso y Jürgen Flimm en la escena) y se reponían los desafortunados *Maestros* de Wolfgang Wagner y Daniel Barenboim, que fueron estrenados el pasado verano (ver SCHERZO, nº 108) y las ya conocidas producciones de *Parsifal* (1989) y *Tristan* (1993), que nos servirán de comentario en la presente crónica.

Plumas más autorizadas que la abajo firmante han descrito ya con profusión y detalle, en estas mismas páginas, los pormenores de este genial montaje de *Tristán e Isolda* del malogrado director alemán Heiner Müller, desaparecido repentinamente hace un par de años, y que muchos lectores de SCHERZO habrán tenido la oportunidad de ver, bien en el propio teatro, bien a través de la televisión, el pasado otoño, en el programa *Música Noche* de Canal Plus. No es exagerado afirmar, en este caso confirmar, que nos encontramos ante uno de los trabajos más deslumbrantes, inteligentes e imaginativos de cuantos se han llevado a cabo en el campo de la ópera en las últimas décadas. Müller consigue sumergir y guiar al espectador por los in-

trincados entresijos psicológicos que subyacen en el drama wagneriano, a través de unos espacios escénicos diáfanos, acotados espacialmente e irrealles, que crean un mundo etéreo de imágenes superpuestas y que recuerdan las grandes manchas de color de los cuadros de Mark Rothko. Daniel Barenboim ha encontrado sin duda en *Tristán* su mejor medio de expresión como músico y como director de orquesta. El director argentino se emborracha con esta música y nos emborracha a los demás, mima con exquisito cuidado a los cantantes, en especial a la Meier, y obtiene del foso un sonido muy amalgamado, de tintes furtwaenglerianos y lleno de sutilezas. Waltraud Meier confirmó en la noche del 4 de agosto que es la mejor cantante wagneriana del momento actual. Su *Isolda* es posiblemente espectacular (olvidense de los discos y si tienen posibilidad de escucharla en vivo, no se la pierdan). Sobra calificativos. Siegfried Jerusalem tiene pasta de artista, por ello no importa tanto que su voz no posea un timbre demasiado grato o que el agudo se le quede algo estrangulado. Su gran tercer acto compensa todos los sinsabores del arrebatador dúo del segundo, donde lo pasó realmente mal. Del resto del reparto se debe destacar el sólido y competente Kurwenal de Falk Struckmann. Matthias Holle (Marke) y Uta Prieu (Brangäne) no aportaron nada especial a unas representaciones que, sin duda, pasarán a la historia del mítico coliseo wagneriano. En la reposición del viejo y superficial *Parsifal* de Wolfgang Wagner, comentado hasta la saciedad en estas páginas, no hubo sorpresas significativas y todo funcionó con la profesionalidad que exige la casa. En todo caso, habría que destacar el buen trabajo de Giuseppe Sinopoli, cada vez más asentado en este foso invisible, y las excelencias de unos coros que hacen de estas representaciones una experiencia única e irrepetible.



Waltraud Meier como Isolda KIRCHBACH

SALZBURGO

EL MAYOR ESPECTÁCULO DEL MUNDO

Decir que el Festival de Salzburgo acapara desde hace décadas las primeras páginas de la actualidad musical y operística veraniega no es ciertamente ninguna novedad. Pero sí es cierto que desde que Gérard Mortier (responsable de los espectáculos operísticos) y Hans Landesmann (coordinador de los ciclos musicales y de los conciertos) se encuentran al frente del mismo, desde hace seis años, el tratamiento informativo del festival se ha radicalizado cada verano de forma más corrosiva y partidaria. Mientras que la prensa italiana y austriaca, mucho más conservadoras en sus gustos musicales, atacan sin cuartel la gestión del polémico intendente belga, los críticos alemanes, españoles, ingleses, belgas y franceses la respaldan y elogian en general. Francesco Colombo en un demoledor artículo publicado en el *Corriere della Sera* escribía que Mortier «no es ningún héroe del progresismo, como se dice, y que su festival no es tan escandaloso como él mismo pretende hacernos ver, sino que simplemente se trata de un festival mediocre y obvio, digno de la ciudad odiosa, maleducada y provinciana que lo acoge». El diario de la *Repubblica*, por su parte, criticaba igualmente con dureza el trabajo del responsable artístico del festival y entre otras muchas perlas que se podían entresacar, en una de ellas se decía que «Mortier sólo se mira su propio ombligo y que le interesa mucho más su trabajo de organizador que la música de Mozart». Dicen las malas lenguas que esta campaña de desprestigio contra Mortier está maquiavélicamente orquestada por dos de sus más sempiternos enemigos, nos referimos a Riccardo Muti y Ion Holender (director de la Opera de Viena), grandes amigos entre sí y principales candidatos, junto con Alexander Pereira (Intendente de la Opera de Zurich), a la sucesión salzбургuesa de Mortier, prevista para el año 2001.

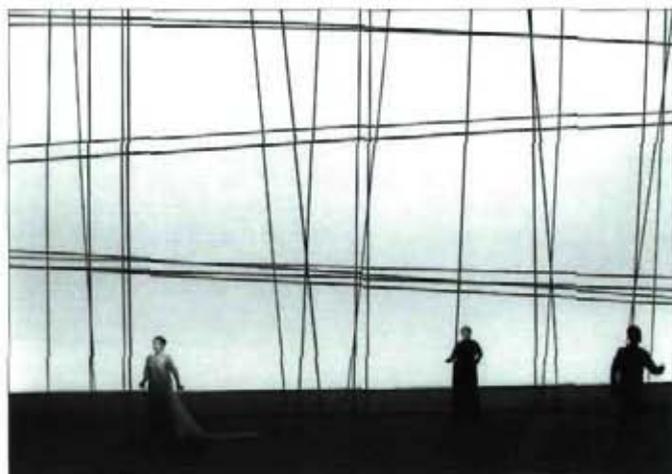
Apuesta arriesgada

La apuesta de Mortier para este año era sin duda la más arriesgada y atrevida de su gestión. De las nueve óperas propuestas, tres de las cinco anunciadas de Mozart, se encontraban entre las menos populares del compositor -*Mitridate*, *Lucio Silla* y *Titus*- y las otras tres -*Pelléas*, *Wozzeck* y *El Gran Macabro* de Ligeti- no dejaban de ser unos títulos peligrosamente *novedosos* para el distinguido público salzбургués. Los más agoreros -sobre todo la prensa vienesa- no tardaron mucho tiempo en lanzar las campanas al vuelo cuando una semana antes de que diera comienzo el festival se percataron con gran alborozo de que buena parte del papel se encontraba todavía en las taquillas. Por fin, había llegado el esperado cataclismo: el adinerado público de Salzburgo le daba la espalda al festival. Pero a mitad de agosto, cuando el festival había rebasado su ecuador y sólo quedaba por estrenar *La clemenza di Tito*, ya se había invertido la tendencia. Conseguir una entrada para el *Rapto* o *La flauta* era una simple utopía y el porcentaje de ocupación de *Pelléas*,

guía viperina: «¿Pero usted cree que alguien lee o le interesa lo que dice la prensa vienesa?», le espetaba a un periodista austriaco en una rueda de prensa que le había preguntado sobre el asunto.

Avance del 98

Respecto de la programación del próximo año, aún sin publicar oficialmente, Mortier adelantó todos los títulos y algunos nombres. Se repondrán, además de *La flauta* -sin Dohnányi ni Görne- y *El rapto*. De este año, los montajes de *Las bodas de Figaro* (Bondy/Mackerras/Filarmónica de Viena) con María Bayo como Cherubino, que debuta en el festival; *Fidelio* (Wernicke/Michael Gielen/Filarmónica de Viena) y *San Francisco de Asís* de Messiaen (Sellars/Nagano/Orquesta de la Radio de Colonia). Las nuevas producciones previstas serán: *Don Carlo* de Verdi (Wernicke/Maazel/ Filarmónica de Viena), con motivo de los 400 años de la muerte de Felipe II y con Samuel Ramey, Olga Borodina y otro español, Carlos Álvarez, en los papeles estelares; *La ascensión y caída de la ciudad de*



Pelléas et Mélisande en la puesta en escena de Robert Wilson

Wozzeck y *Boris* superaba el 85% de media. Únicamente, *El Gran Macabro* no terminaba de despegar, a pesar del gran éxito y de las buenas críticas del estreno, y se situaba en un más que discreto 65% de ocupación. Con estos datos en la mano, un Mortier eufórico, enarbolaba de nuevo la bandera de su particular cruzada renovadora y contratataba sin piedad con su habitual len-

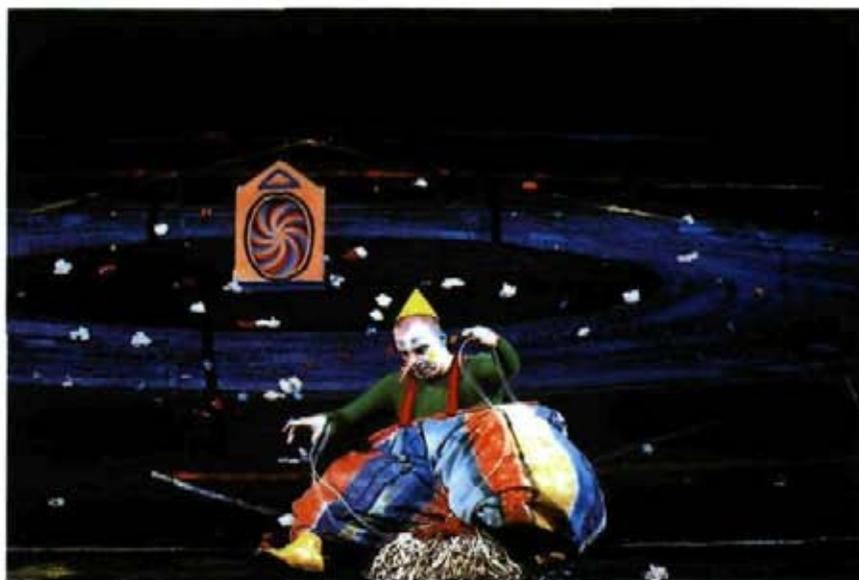
Mabagonny de Kurt Weill (Zadek/Russel Davis/Orquesta de la ORF), *Katja Kabanova* de Janáček (Marthaler/Cambreling/Filarmónica Checa) y un *Parsifal* en versión de concierto con la Filarmónica de Viena, que iba a dirigir el malogrado Solti, con Plácido Domingo y Waltraud Meier. El ciclo *Next Generation* estará dedicado a Olga Neuwirth, habrá una integral de las sinfonías de Beethoven con Simon Rattle y su antigua orquesta de Birmingham, un *Proyecto Ashkenazi* (los anteriores estuvieron dedicados a Maurizio Pollini, Andrés Schiff y Gidon Kremer) y un monográfico Schumann, diseñado por el pianista húngaro Andrés Schiff. Entre las novedades que se anuncian para 1999 está un nuevo *Don Giovanni* con Maazel y Ronconi y con Terfel (Don Juan), Matilda, Fritoli, Bayo, Pape y Ford; *La condenación de Fausto* de Berlioz con la Fura dels Baus y Nagano (Kasarova, White y Groves) y el *Doctor Fausto* de

MOZART ALTERNATIVO

El nuevo *Rapto en el serrallo* salzburgués ha sido muy bien recibido por su originalidad de concepto. El palestino François Abou Salem convirtió el patio de la Residencia arzobispal en una tienda árabe, mientras las alambradas nos trasladaban a los territorios ocupados. El conflicto interracial quedaba muy marcado en la figura del bajá Selim (el actor israelí Akram Tillawi) y sus intentos por acercarse a Constanze, mientras el texto original había sido sustancialmente variado con citas del Corán. Sin embargo, la mezcla de elementos europeos y orientales no resulta plenamente lograda, como las danzas de los derwiches giróvagos que interrumpen bruscamente el final de la obra. Mark Minkowski, al frente de una entusiasta Orquesta del Mozarteum, acentuó la filiación barroca y gluciana de la música, con *tempi* a veces discutibles pero animados y teatrales. Elzbieta Szmytka fue una Constanze de intenso sentimiento, Paul Groves un correcto Belmonte y Franz Hawlata un Osmín alejado del tópico, completando aceptablemente el elenco Desirée Rancatore como Blonde y Andreas Conrad en Pedrillo.

La reposición del *Lucio Silla* de Peter Mussbach y Robert Longo volvió a sorprender por sus audaces imágenes visuales y su poderosa dirección de actores, en una producción que descontextualiza el drama heroico mozartiano para convertirlo en un vigoroso fresco sobre los sentimientos humanos como la amistad o la soledad del poder. Todos los intérpretes tuvieron una meritoria actuación, habiendo que mencionar de nuevo a Elzbieta Szmytka en el incendiario Lucio Cinna, a Sally Wolf en una Giunia de mucho lucimiento y, sobre todo, a Susan Graham en un Cecilio lleno de nobleza y sinceridad. A David Kuebler como protagonista le faltó firmeza, mientras Heidi Grant Murphy como Celia y Barry Banks se sumaron al buen hacer global, al igual que el siempre bien dispuesto Coro de la Staatsooper y una espléndida Camerata Académica, conducida con excelente pulso por Sylvain Cambreling.

Rafael Banús Irusta



Matthias Görne como Papageno en *La flauta mágica*

RITTERSHAUS

Busoni con Levine y Mussbach. En el 2.000 se estrenarán la nueva ópera de Berio, *Los troyanos* de Berlioz (Wernicke/Levine), *La belle Hélène* de Offenbach (Wernicke de nuevo), *Così fan tutte* y *Simon Boccanegra*, dirigidas por Claudio Abbado; *Idomeneo* con Rattle e *Ifigenia in Tauride* con Gardiner.

El circo de Freyer

Desde que se dejó de representar en 1986, la mítica producción de *La flauta mágica* de Jean-Pierre Ponnelle en la Felsenreitschule (antigua escuela de equitación convertida en teatro), no se había vuelto a programar en este espacio escénico la más popular de las óperas mozartianas. Ahora, ha sido el director alemán Achim Freyer (1934) el encargado de diseñar la nueva *Flauta* de Salzburgo. Al parecer no era Freyer el primer destinatario de este encargo, sino que Mortier había pensado en Peter Mussbach, gran amigo del belga y responsable de los recientes montajes de *Lucio Silla*, *Lulu* y *Rake's Progress*. Mussbach desechó el proyecto cuando conoció que el director musical era Christoph von Dohnányi. No le faltaba razón a Mussbach, porque la dirección musical del maestro húngaro fue tan soporífera y pesada que empañó en gran medida el magnífico trabajo realizado por Freyer, que pedía una batuta mucho más ágil, dinámica y contrastada. Por su parte, Freyer ideó una *Flauta* libre de toda carga masónica y la llevó a una enorme carpa de circo negra, que ocupaba todo el inmenso espacio escénico que alberga la Felsenreitschule. Fue una concepción brillante por la coherencia y agilidad de la narración, pero sobre todo por la gran explosión de luz y color que desplegó en todas las escenas de la ópera. En ningún momento faltaron ide-

as para resolver los mil y un detalles que alberga esta obra genial, incluso en ese segundo acto, en el que parecen estrellarse la gran mayoría de los directores de ópera, Freyer tuvo soluciones acertadas. Efectos como la primera aparición de la Reina de la Noche cargando la luna sobre sus hombros, para después subir las dos juntas a lo más alto de la carpa estrellada; la idea de que Papageno fuera el payaso inocentón; la presentación de Sarastro (escena nº12 del II acto con Pamina) con dos gigantes brazos como si quisieran abrazar el mundo; la inteligente disposición del coro, sentado en los graderíos circulares que rodeaban a la pista central, para asistir de rigurosa etiqueta al momento cumbre de la función: las difíciles pruebas del fuego y el agua que deben superar Tamino y Pamina; o el guiño al paso del tiempo, representado por medio de un caracol, cuya concha era un reloj en hora, que recorrió toda la gran pasarela que rodeaba al foso; son un gran homenaje a ese «saltimbanqui ilustrado», que fue Schikaneder, capaz de practicar en escena el ilusionismo, el canto y la acrobacia, y que con tanto tino fue retratado por José Luis Pérez de Arteaga en las notas al programa de mano de la reciente *Flauta* que se ofreció en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, en el marco del X Festival Mozart.

El reparto vocal era sobre el papel uno de los más logrados del festival de este año, pero los resultados no respondieron a las expectativas creadas. Sylvia McNair fue una desentonada Pamina. La soprano americana tiene evidentes destellos de calidad, pero su voz pasa por un momento difícil, no termina de resolver los problemas con el *fiato* y cala con frecuencia en la octava aguda. Tampoco Michael Schade convenció como Tamino. Su instrumento resulta



AUDITORIO
PALACIO DE CONGRESOS ZARAGOZA

SALA MOZART

III TEMPORADA DE GRANDES CONCIERTOS DE OTOÑO

OCTUBRE **1997** DICIEMBRE

20 octubre Lunes / 20,15 horas

ORQUESTA FILARMÓNICA ESLOVACA

ONDREJ LENARD, Director • TATIANA FRAŇOVA, Piano

PROGRAMA: «OBERTURA TRAGICA» OP. 81, L. BEETHOVEN • CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA N.º 2 EN DO MENOR OP. 18, F. SCHUBERT • SINFONIA N.º 1 EN DO MENOR OP. 17, L. V. BEETHOVEN

30 octubre Jueves / 20,15 horas

IVO POGORELICH, PIANO

PROGRAMA: 2 PRELUDIOS Y FUGAS DE «DAS WOHLEMPFIERTE KLAVIER», J. S. BACH • SUITE INGLESA N.º 3 EN SOL MENOR BWV 812, J. S. BACH • TOCCATA EN DO MAYOR OP. 9, N.º 11, J. S. BACH • 24 PRELUDIOS OP. 28, J. S. BACH

14 noviembre Viernes / 20,15 horas

LORIN MAAZEL CON LA DEUTSCHE JUNGE PHILHARMONIE

PROGRAMA: CONCIERTO PARA DOS VIOLINES EN RE MENOR (B. V. 1843), J. S. BACH • CONCIERTO PARA VIOLIN, L. 311/322 • «LA VALL», «BOLERO», M. RAVEL

26 noviembre Miércoles / 20,15 horas

«MUSICA VITAE» (ORQUESTA DE CÁMARA SUECA)

PETER CSABA, Director-Solista • IGOR VICTOROVITCH, Viola

PROGRAMA: CONCIERTO GIGESÓ N.º 3 EN FA MAYOR OP. 4, V. MONTY • PEQUEÑA SUITE OP. 1, V. MONTY • SUITE PARA VIOLIN, VIOLA Y CUERDAS, L. V. MONTY • 2 HUMORES PARA VIOLIN Y CUERDAS, J. VIERTEL • SUITE HOLBERG, E. TANGMANN

2 diciembre Martes / 20,15 horas

SALVATORE ACCARDO, VIOLÍN • BRUNO CANINO, PIANO

PROGRAMA: RONDO, F. M. J. BEETHOVEN • SONATA N.º 1 EN LA MENOR, B. M. J. BEETHOVEN • SONATA, L. 215/216 • VARIACIONES SOBRE EL CARNAVAL DE VENECIA, F. LISZT

18 diciembre Jueves / 20,15 horas

THE BILL MOSS SINGERS

PROGRAMA: GOSPEL • NEGRO SPIRITUALS • CHRISTMAS SONGS

21 diciembre Domingo / 20,15 horas

ORQUESTA SINFÓNICA DE EUSKADI / ORFEÓN DONOSTIARRA

JOSÉ ANTONIO SAINZ ALFARO, Director • JOSU OQUINENA, Piano

PROGRAMA: EUSKO IRUDIAK, J. G. RUIZ • FANTASIA CORAL, L. V. BEETHOVEN • MOON RIVER, B. HARTMAN • AND I LOVE HER, J. TENNIS • P. M. CURTIS • EDELWEISS, BOWEN • HUMBERTUS, PUENTE SOBRE AGUAS TURBULENTAS, P. SERRA • NAVIDAD, E. BEETHOVEN

PATROCINA

OPEL

Opel España
XV ANIVERSARIO

COLABORA
HERALDO
DE ARAGON

Reservación de abonos de los Conciertos de Otoño 8 (1997)
Del 22 al 27 de septiembre.
Nuevos abonos del 24 de septiembre al 4 de octubre.
Venta de abonos en abonos de abonos a partir del 4 de octubre.

AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

algo endeble y su línea de canto no está del todo cuidada. El barítono Matthias Görne, magnífico liederista a pesar de su juventud, fue un Papageno suficiente desde el punto de vista vocal, pero le faltó un punto de chispa en lo dramático. El veterano bajo inglés Robert Lloyd, que alternaba el papel de Sarastro con René Pape, no brilló a la altura de éste, pero nos dejó algunas muestras de su calidad vocal. Bastante bien las tres Damas y tan sólo discretos -como siempre- los tres niños del Tölzer Knabenchor. Lo mejor: el Sprecher de Hermann Prey, un auténtico lujo para una función de *La flauta*, y la magnífica Reina de la Noche de la francesa

Natalie Dessay, hoy por hoy sin competencia en este comprometido papel. La Filarmónica de Viena no tuvo su mejor noche (8 de agosto), precisamente en una ópera que ha tocado varios cientos de veces. Afortunadamente no ocurrió lo mismo con el Coro de la Ópera de Viena que hizo un auténtico alarde de versatilidad vocal y un gran trabajo escénico. La prensa austriaca, en particular la vienesa, puso el grito en el cielo con la producción de Freyer.

Las coproducciones

En los últimos años, como ocurre en la gran mayoría de los grandes tea-

tros, se ha impuesto, incluso para el exclusivo Salzburgo, el régimen de coproducción escénica, debido a los desorbitados cachés de los directores de escena, auténticos reyes de la ópera en la actualidad, y al enorme coste de los montajes, que cada vez se hacen más sofisticados y complejos. Así, tres de los más acreditados y costosos directores de escena se daban cita este año en el Grosses Festspielhaus: Peter Stein, Robert Wilson y Peter Sellars. El primero de ellos nos presentaba un excelente *Wozzeck*, que fue estrenado el pasado 22 de marzo en el Festival de Pascua y del que ya se dio cuenta en el nº114 de SCHERZO.

EL GRAN MACABRO

Se anunció que cada representación de *Le Grand Macabre* iría prologada por una conferencia en que Ligeti y Sellars, autor y director escénico respectivos de lo que se ofrecía como buque-insignia de la presente edición salzburguesa, expresarían sus puntos de vista sobre el trabajo puesto en pie: pero a la hora de la verdad (se habla de la velada del 20 de agosto, presenciada por este cronista) eran Esa-Pekka Salonen y Gérard Mortier quienes daban la cara en una charleta ahíta de vaciedades y ayuna de preguntas del público. ¿Qué había pasado? En una entrevista concedida a *Der Spiegel* dos semanas atrás, Ligeti (pesé a haber salido a escena para recibir una ovación de más de diez minutos en la noche del estreno) se manifestaba indignado por el modo en que, a su entender, se había desvirtuado el significado de su obra, llegando a hablar incluso de demandar al Festival. Idea abandonada tras el berrinche, a cambio, al parecer, de exigir la inclusión *a posteriori* en el programa de mano de una hoja firmada en exclusiva por Peter Sellars, en que éste exponía su personal transformación del argumento. De su simple examen, y aún antes de presenciar la representación, se comprendía que la ira del músico tenía sus motivos: una trama farsesca que escarnece toda escatología y reivindica el placer como último objetivo vital (*Le Grand Macabre* es una parábola laica sobre la imposibilidad del Apocalipsis) se había convertido en alegoría moralista, con catástrofe nuclear incluida. La aflicción se recrude-



El gran macabro de Ligeti en la producción de Peter Sellars

cía tras presenciar el espectáculo: el príncipe Go-Go, de niño glotón y atrabiliario había pasado a adulto, negro y soprano (un muy convincente Derek Lee Ragin), dejando de ser un tiranuelo inconsciente para convertirse en una especie de rehén de sus pérfidos ministros (único acierto de la puesta en escena: el Ministro Blanco lo cantaba un negro, Steven Cole y, viceversa, Richard Stuart) y, mucho más grave aún, Gepopo (soberbia Sibylle Ehlert, en su doble intervención previa como Venus), de trasunto histórico de la Reina de la Noche se metamorfoseaba en reo

lacerado en una cama de hospital, con lo que su música indecifrible, gesticulante, y virtuosística se acoplaba ahora a los gemidos de un torturado, tergiversando (que no pervirtiendo) el sentido del personaje. A mayor abundamiento, la pareja fornicadora que inicia la obra (muy musicales Charlotte Hellekant y Laura Claycomb) y la concluye otorgando la última palabra al Deseo, retomaban disfrazados de *grunges* -la esperanza del mañana, según la recensión argumental de Sellars- y tocados con esa quintaesencia de la necesidad que es la gorrita con visera ladeada: el colmo. Si la ópera de Ligeti/Ghelderode habla de cosas serias en clave caricaturesca (y de ahí su profundidad), Sellars la trivializa con su pretenciosa transcendencia, en un espectáculo tan brillante como gratuito que intenta disfrazar con injustificada agitación escénica su carencia de genuina dramaturgia.

Esa-Pekka Salonen, con excepcional dominio y la Orquesta Philharmonia con ductilidad y brillantísimo sonido transmitieron toda la riqueza de matices de la genial partitura, apoyando a un soberbio elenco vocal en que, amén de los dichos, destacaba el expresivo Piet von Fass de Graham Clark, la brillante Mescalina de Jard van Nes, el divertido Astradamors de Frode Olsen y, sobre todo, un Willard White sobrado de medios en un antológico Nekrotzar. De lo demás, mejor nos olvidamos, incluido el muy sugestivo (y grandilocuente) espacio escénico de George Tsypin.

José Luis Téllez

Coincidió con Carmelo di Gennaro en que una de las grandes virtudes de este montaje es el magnífico aprovechamiento que Peter Stein hace del inmenso escenario de la gran sala del Palacio de Festivales, en el que tantos directores se han perdido. *Wozzeck* es una obra maestra única en su género. Y de este carácter único se deriva precisamente su dificultad. Stein hace fácil lo difícil y concibe su *Wozzeck* con suma libertad, a pesar de seguir al pie de la letra el libreto. Utiliza

dar con la verdadera dimensión trágica del personaje ni es capaz de extraer la inmensa gama de matices y sugerencias dramático-musicales que pide el papel de Wozzeck. La Marie de Angela Denoke (en Pascua cantó Deborah Polaski) fue una gratísima sorpresa. La soprano alemana, que lleva tan sólo cinco años en el candelero, abordó su parte con gran brillantez vocal e inusitada madurez escénica. Muy bien el resto del reparto, especialmente Hubert Delamboy como

tres personajes fantasmales que deambulan por un escenario vacío sin contacto físico alguno. Wilson se acerca a *Pelléas* acentuando, sobre todo, ese mundo de sensaciones modelado por el juego constante de la sombra y la luz. El resultado global fue de una belleza plástica increíble con momentos de gran brillantez dramática, como por ejemplo en la escena de la torre (comienzo del acto III) en el dúo entre *Pelléas* y *Mélisande*, cuando ésta peina su larga cabellera (en este caso imaginaria). Desde el punto de vista musical, la representación tuvo menor interés. La elección del reparto no fue demasiado afortunada y únicamente sobresalieron la sugerente y delicada *Mélisande* de Dawn Upshaw y el sólido *Arkel* de Robert Lloyd. Russel Braun, el único superviviente del estreno parisino, fue un *Pelléas* un tanto tosco e inexpresivo y el veterano Victor Braun (padre de este último) encarnó un *Golaud* muy gastado ya vocalmente. El resto de las voces no desentonaron. Sylvain Cambreling, por su parte, sacó un buen partido de la Filarmonía londinense, mimó mucho a los cantantes y nos ofreció una lectura muy sutil y detallista. A veces en exceso.

Por último, entre las reposiciones operísticas que este verano se pudieron ver en Salzburgo, hay que destacar el magnífico trabajo de Valeri Gergiev en *Boris Godunov*, en la misma producción que estrenaron Abbado y Wernicke en 1994. El director ruso ofrece la cara más cruda y desoladora de la gran ópera de Musorgski. Su trabajo al frente de la Filarmonía de Viena, con la que debutaba, fue realmente impecable. El montaje de Wernicke, del que ya se habló en el nº88 de SCHERZO, ha sido uno de los grandes aciertos de Mortier. Es una producción modélica en todos los aspectos, pero sobre todo en el tratamiento de las grandes escenas de masas. En el reparto vocal, Vladimir Vaneev, que debía cantar tan sólo en las dos últimas funciones, se tuvo que hacer cargo también de las cuatro primeras, por enfermedad de Anatoli Kotscherga (que a su vez había sustituido al también indispuerto Samuel Ramey). Vaneev no tiene la personalidad ni la fuerza de Kotscherga, pero hace un Boris de muchos quilates. El resto del reparto, al menos de los papeles principales, era muy similar al de hace tres años con Abbado, con la excepción de la Marina de Olga Borodina, que estuvo pletórica vocal y escénicamente; el magnífico *Varlaam* de Peter Kuznetsov, todo un descubrimiento; y el discreto *Pimen* de Alexander Morosow.



Frode Olsen y Hubert Delamboy en una escena de *Wozzeck*

RUTHWALZ

un espacio escénico fragmentado en tres alturas y diferentes divisiones espaciales, que recuerda las antiguas casas de muñecas. Desde el reducido espacio que representa la casa del capitán, situada a media altura en un cubo de apenas cuatro metros por cuatro, enclavado en el centro geográfico del escenario, hasta la penúltima escena al borde del estanque, bajo la luz rojiza de una enorme luna que llena toda la escena, Stein consigue en todo momento una magnífica respuesta de los actores-cantantes y una narración fluida y sumamente coherente de las quince escenas que integran la obra maestra de Alban Berg. En el terreno musical, Abbado no se quedó a la zaga. El director italiano fue el gran protagonista de la noche del estreno (11 de agosto) con una lectura impecable, llena de tensión dramática y excepcional colorido orquestal. La respuesta de la Filarmonía de Viena fue con mucho la mejor que hemos escuchado en este festival. El reparto, en general de bastante altura, quedó algo devaluado al caer del cartel el anunciado Bryn Terfel. El papel principal fue encomendado, al igual que en Pascua, a Albert Dohmen. El barítono alemán posee una voz importante, aunque no consigue

Capitán y Jon Villars como Tambor Mayor. El público del día estreno, al que no acudió Peter Stein por sus diferencias con Mortier, refrendó lo visto y oído con una calurosa ovación de más de diez minutos, que se intensificó aún más con las apariciones de Abbado y Denoke.

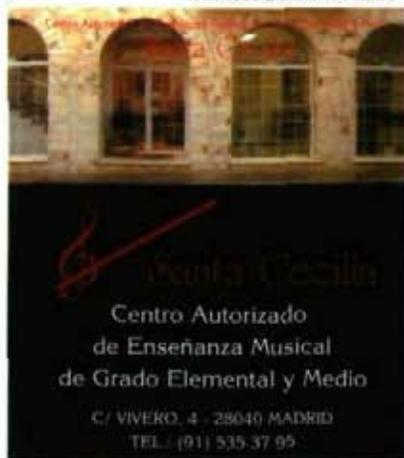
Robert Wilson aparecía por segunda vez en Salzburgo, en esta ocasión para darnos su personal y acertada versión de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, la otra gran obra maestra de este siglo junto con *Wozzeck*. A pesar de las duras críticas con las que fue recibido el estreno parisino de esta misma producción el pasado mes de marzo (se trataba de una coproducción entre el Festival de Salzburgo y la Ópera de la Bastilla, de la que ya se dio cuenta en el nº 113 de SCHERZO), el último trabajo del director norteamericano quedará como uno de los más brillantes de cuantos ha realizado en su ya dilatada carrera escénica. Los ingredientes de Wilson son los mismos de siempre (sombras chinoscas, abstracción minimalista y gestualidad muy contenida), pero en esta ocasión encajan perfectamente con el espíritu etéreo, casi irreal, de un drama donde nada está en la superficie, donde todo sucede en las tinieblas interiores de

BREGENZ

HARLEM SOBRE EL LAGO CONSTANZA

En su debut en el escenario sobre el lago con *Porgy and Bess*, el veterano director alemán Götz Friedrich ha jugado con el protagonismo de las grandes masas, demostrando sabiduría en su manejo y recuperando el elemento social de sus años iniciales como discípulo de Walter Felsenstein. El decorado bastante aparatoso de Hans Schavermoch presentaba una autopista en demolición, cuyas paredes habían sido invadidas por murales apocalípticos. Allí, junto a un cementerio de automóviles, la comunidad negra encuentra su refugio. Hay, como es propio en Bregenz, momentos de gran espectacularidad como la escena de la tempestad, donde puede apreciarse el impresionante aparato tecnológico, siempre al servicio de una continuidad narrativa que permite seguir toda la obra sin interrupción. El reparto contó con habituales de la Opera de Houston, como Cynthia Haymon en una Bess de gran empaque vocal y con una sensualidad casi insoportable (es un auténtico animal escénico, como podrá comprobarse en Madrid), Arthur Woodley en un resuelto Porgy, Claron McFadden en una dulce Clara, Cynthia Clarey en una autoritaria Serena y Marietta Simpson en una generosa Maria. Llenaron el escenario de vitalidad los Harlem Singers y los Catfish-Row Dancers, mientras la Orquesta Sinfónica de Viena se plegó a los irresistibles compases de Gershwin con absoluta entrega gracias a la labor del estadounidense Andrew Litton, quien pudo beneficiarse de un sistema de amplificación mucho mejor resuelto que en títulos anteriores como el *Fidelio* de los dos últimos años.

Rafael Banús Iruña



Centro Autorizado
de Enseñanza Musical
de Grado Elemental y Medio

C/ VIVERO, 4 - 28040 MADRID
TEL.: (91) 535 37 95



Porgy and Bess en el Festival de Bregenz

MOMA

EL DEMONIO DE RUBINSTEIN

El Festival de Bregenz propone cada año, junto a títulos muy conocidos, una ópera olvidada por la historia. En la edición de 1997 se ha escogido la puesta en escena de *El demonio*, ópera en tres actos de Anton Rubinstein, sobre libreto de Pavel Viskovatov y Apollon Maikov extraído del drama homónimo de Mikhail Lermontov. Compuesta en 1871, la ópera de Rubinstein debió esperar cuatro años para ser representada —a causa de problemas con la censura— en el Teatro Mariinski de San Petersburgo, donde se estrenó en 1875. El demonio, maldecido por el ángel por haberse rebelado ante Dios, está condenado a vagar por la tierra. Un día ve a la bellísima Tamara y se enamora de ella. Decidido a poseerla, mata al prometido de ésta, el príncipe Sinodal. Al quedar privada de su novio y atormentada por apariciones misteriosas, Tamara pide a su padre, Goudal, que la deje ingresar en un convento. Pero ni siquiera esto frena la pasión del demonio, que irrumpe en el convento y declara su amor a Tamara. Esta, después de las primeras vacilaciones, está próxima a ceder a las lisonjas cuando he aquí que aparece el ángel y muestra a Tamara la sombra de su antiguo prometido. La joven, entonces, cae al suelo transfigurada mientras un coro celestial invoca su salvación y el

demonio, vencido, regresa a su eterna soledad.

El misticismo romantizante del que está imbuida la historia de Lermontov permite a Rubinstein urdir una voluptuosa partitura, en el interior de la cual emerge un espléndido tratamiento vocal (bellísimo el papel del demonio, que en su época fue interpretado por Fedor Chaliapin). También la parte instrumental contiene no pocas bellezas, y la mano de orquestador de Rubinstein se muestra segura. Lejos del crudo realismo de Musorgski, la ópera intenta una vía intermedia entre la cultura elevada y popular gracias a las no pocas páginas inspiradas en el folklore ruso. La interpretación de Vladimir Fedoseiev al frente de la Sinfónica de Viena fue realmente excelente, ya que el maestro ruso logró conferir a la orquesta el color apropiado para interpretar una partitura de estas características. Entre los cantantes hay que señalar el fantástico demonio de Stephan Piatnichko y la etérea Tamara de Marina Mesheriakova. La dirección escénica del inglés Neil Armfield impresionó por la simplicidad del planteamiento y la espectacularidad de la escena final, cuando todo el escenario parece abrirse, roto por la desolada furia del solitario demonio.

Carmelo di Gennaro

Festival de Otoño 1997

Música

Schubert en el Alma

Del 16 de octubre al 18 de noviembre

Todos los días a las 19.30 horas

Auditorio Nacional
Sala de Cámara



Conjunto Villa Música

Jueves 16 y sábado 18 de octubre

Día 16:

- Quinteto en La Mayor, D.667, "Die Forelle", para piano, violín, viola, violoncello y contrabajo.
- Octeto en Fa Mayor, D.803, para dos violines, viola, violoncello, contrabajo, clarinete, trompa y fagot.

Día 18:

- Trio en Si bemol Mayor, D.581, para violín, viola y violoncello.
- Adagio y rondo concertante en Fa Mayor, D.487, para piano, violín, viola y violoncello.
- Introducción y variaciones sobre la canción "Trockne Blümen" de "La bella molinera", D.802, para flauta y piano.
- Quinteto en Do Mayor, D.956, para dos violines, viola y dos violoncellos.

Trio Internacional de Bruselas

Jueves 23 de octubre

- Trio en Si bemol Mayor, D.898, Op.99.
- Trio en Mi bemol Mayor, D.929, Op.100.

Iñaki Fresán (baritono) y Juan Antonio Álvarez Parejo (piano)

Sábado 25 de octubre

- Schwanengesang, D.857 (El canto del Cisne).

Anne Sophie Schmidt (soprano)

Adolfo Garcés (clarinete)

y Jorge Robaina (piano)

Martes 28 de octubre

- Romanze d'Helene. Del Singspiel Verschöneren, D. 787, versión para soprano, clarinete y piano de Fritz Spieg.
- Nueve lieder para soprano y piano.
- Sonata en La menor, D.821 "Apeggiano", en versión para clarinete y piano.
- Der Hirt auf dem Felsen, D.965, para soprano, clarinete y piano.

Cristina Bruna (piano)

Jueves 30 de octubre

- Momento musical n.º6, en La bemol Mayor, D.780.
- Sonata en Re Mayor, D.850, Op.53.
- Sonata en La menor, D.784, Op.143.

Almudena Cano (piano)

Martes 4 de noviembre

- 4 Impromptus, D.935, Op.142.
- Sonata en La menor, D.845, Op.42.

Lola Casariego (mezzosoprano) y Xavier Parés (piano)

Jueves 6 de noviembre

- Lieder de Schlehta, Stolberg, Mayhofer, Sedl, Goethe, etc.

José M.ª Colom y Carmen Deleito (piano a cuatro manos)

Martes 11 de noviembre

- Marcha Característica en Do Mayor, D.886, n.º2.
- Ronda en La Mayor, D.931.
- Duo "Lebensstürme", Allegro en La menor, D.947.
- 8 variaciones en Do Mayor sobre un tema de Herald, D.908.
- Fantasía en Fa menor, D.940.

Marina Pardo (contralto)

y Kennedy Moretti (piano)

Jueves 13 de noviembre

- Winterreise, D.911 (Viaje de invierno).

Rosa Torres-Pardo (piano)

Martes 18 de noviembre

- 3 Klavierstücke, D.946.
- Sonata en La Mayor, D.959.

ADQUISICIÓN DE LAS LOCALIDADES: Entradas sueltas: a partir del 2 de octubre.

Taquillas del Auditorio Nacional: C/Príncipe de Vergara, 146 (Lunes: de 17 a 19 horas; de martes a viernes: de 10 a 17 horas; sábados: de 11 a 13 horas).

Taquillas de la Red de Teatros Nacionales: Comedia, María Guerrero, Olimpia y Zarzuela.

PRECIO DE LAS LOCALIDADES: Localidades sueltas: 1.000 pta. (Precio único).



TELEMADRID



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Centro de Estudios y Actividades Culturales



FUNDACION

CAJA DE MADRID

Patrocinador general

Teléfono de información: 900 128 128

<http://www.comadrid.es>

VERANO MUSICAL EN CATALUÑA

Como cada año, los festivales musicales ocupan las zonas de ocio, y de todos ellos el de Peralada es el que tiene un estilo más expansivo y una programación que alterna lo más clásico con proyectos más arriesgados. Una de estas propuestas era *El martirio de San Sebastián*, en una puesta en escena de La Fura dels Baus; el resultado fue un espectáculo en que el famoso grupo utilizó la obra de Debussy para su propio desarrollo, con un resultado de alta belleza plástica e impresionante movimiento escénico, que sin embargo tenía poco que ver con el contenido estético de la obra; la parte musical estuvo a cargo de la Orquesta y Coros de Valencia, dirigidos por Jan Kovacek, con una versión muy ligada al planteamiento teatral. Otro punto interesante era la nueva producción de *El rapto en el serrallo*, de Mozart con una interesante escenografía y vestuario de Guillermo Pérez Villalta, llena de colorido, muy bien realizada, y con una buena dirección de Mario Gas, con la particularidad que los diálogos se hacían en el idioma de la tierra, mediante la utilización de actores que doblaban a los cantantes, consiguiendo que esta dualidad no apareciera casi nunca forzada.

El holandés errante fue presentada con una producción del Festival de Savonlinna, que en principio tenía cosas muy interesantes, sobre todo en el primer acto, pero que acusó la adaptación a un marco que no era para el que se pensó la obra. Entre los intérpretes destacó la musicalidad de Hildegard Behrens, que se mantiene en buenas condiciones, la versatilidad de Simon Estes, el cual hizo anunciar que actuaba a pesar de no estar en perfectas condiciones y el poderío vocal y noble

de Matti Salminen, para el que parece no pasan los años. El coro fue el propio del Festival de la ciudad finlandesa, que mostró un sonido brillante, cohesionado y que además actuó escénicamente con convencimiento. La Orquesta de Cadaqués tiene calidad, pero a veces se le acumulan demasiadas cosas; esto es lo que le ocurrió en esta ocasión no consiguiendo, bajo la dirección de Vello Pähn, alcanzar la fuerza necesaria en la obra de Wagner, donde mostraron el bello sonido y la técnica, pero faltó profundización; algo parecido ocurrió en la *Novena Sinfonía*, de Beethoven, en la que dirigidos por Neville Marriner, consiguieron cohesión, pero faltó detallismo en una versión en que se destacan más los aspectos líricos.

Peralada no podía ser ajeno a la celebración de los cien años del Orfeón Donostiarra y para ello programó

dos conciertos; el primero más popular, con una parte importante del público que esperaba más la intervención de Joan Manuel Serrat, que quiso contribuir al homenaje, que la del propio Orfeón; el resultado fue muy interesante con páginas tan bellas como las *Diez melodías vascas* de Guridi o tan populares como *Maitte*, junto a las cuatro intervenciones de Serrat, entre las que destacaron las populares *Cantares* o *Paraules de amor*. El segundo día oímos *Un requiem alemán* de Brahms, demostrando en ambas intervenciones la sabida calidad de los cantantes donostiarra; en la última obra estuvieron acompañados por el Orfeó Català, con el que consiguieron una versión cohesionada y válida. En ambas ocasiones estuvieron acompañados por la Orquesta Sinfónica de Galicia, dirigida por Victor Pablo Pérez, mostrando su reconocida calidad.

Otro festival que muestra siempre su alta calidad es el de Torroella de Montgrí, que este año ha recuperado una parte importante de la única ópera de Ferran Sor *Il Telemaco nell'isola di Calipso*, se trata de una obra que, a pesar de estar compuesta a los 19 años, muestra una gran madurez y las posibilidades, no desarrolladas, de este autor en el campo teatral; la versión de concierto estuvo interpretada por un cuarteto de solistas y la Monsalvat Sinfonietta, dirigidos por Joan Lluís Moraleda, que también ha sido el alma mater de la búsqueda. Finalmente pudimos asistir a la ópera encargada por el Festival d'estiu de Barcelona *Grec 97, Aprima't en 3 dies* con letra y música de Alberto García Demestres, obra de tema actual y con una partitura fresca y alegre.



El rapto en el serrallo (arriba) y El martirio de San Sebastián en el Festival de Peralada

Albert Vilardell

SAN SEBASTIÁN

JUEGOS DE LUCES

Debemos encabezar este resumen de lo que fue la última parte del festival con el nombre del violonchelista bilbaíno Asier Polo (1971), que brindó un magnífico recital, en el que la capacidad de concentración, el temple del arco, la afinación y la densidad del sonido –no grande pero sí homogéneo y equilibrado, sólo con esporádicos roces–, la pericia mecánica y la articulación general pudieron medirse en nada fáciles páginas de Martinu/Rossini, Messiaen, Debussy, Britten y Hindemith. Colaboró a excelente nivel el pianista Alfonso Mari-bona.

Dos voces líricas, la de la soprano Itziar Martínez –dicción cuidada, sentido expresivo y sonoridades espurias– y la de la mezzo Maite Arruabarrena –más empastada y afinada, aunque con ciertas resonancias nasales–, protagonizaron un simpático concierto dedicado fundamentalmente a Sorozábal, que incluía siete curiosos lieder sobre poemas de Heine traducidos al vascuence por Arregui, y *Ocho canciones* con guitarra, jugosos dúos llenos de encanto y gracia popular. La canción *Espejismo* de Silvia de Miguel, de escritura muy tradicional, revela una indiscutible habilidad para establecer un ameno diálogo entre las dos voces. Participaron, desde el piano, el refinado y musical Per Arne Frantzen y, desde la guitarra, Eugenio Tobalina.

También Francisco Escudero, ya octogenario largo y en plena actividad, tuvo su pequeño homenaje; con dos estrenos. El primero la *Misa en re de San Mamés*, una obra que tiene ya medio siglo y que se ha representado ahora en versión con órgano (la partitura orquestal se perdió hace tiempo). Es una composición elegante, equilibrada, generalmente consonante, de escritura muy sobria, en la que el texto litúrgico se sigue casi de corrido. Combinaciones varias, diálogos entre las voces blancas y las masculinas dan substancia a la música. Solvente sin más la interpretación del Coro de Cámara Easo dirigido por Rallo y del organista Oscar Candendo. La segunda novedad es un reciente quinteto de viento titulado *Gnosis*, una suerte de reflexión sobre la antigua Grecia dividida en cinco partes o *concertantes*. Los desarrollos temáticos, las alternancias dinámicas, la variedad rítmica, el manejo de un rico contrapunto y las agresivas y punzantes texturas, que a veces dejan lugar para lo más dulce y lírico, otorgan carta de naturaleza a la obra, que se siguió de forma amena en la muy

buena interpretación del Quinteto de Viento Sorozábal.

Resplandores

Los brillos refulgentes vinieron con las formaciones sinfónicas. Por encima de todas ellas, la Orquesta del Concertgebouw. Asombra la redondez, el magnífico equilibrio entre familias, el empaque y suntuosidad casi sensual de los timbres, la robustez de los bajos, la transparencia y camosidad de las maderas –tan francesas en ciertos aspectos–, la pulcritud y empaste de los metales y la sedosidad y el terciopelo de la cuerda. Con un instrumento así hasta la seca acústica del Victoria Eugenia parece buena. El principal mérito de Riccardo Chailly es haber sabido mantener a la agrupación en lo más alto desde que hace nueve años accediera a la titularidad. Es un director voluntarioso, movedido, de aire moderno y deportivo, que muestra dotes constructivas innegables. Conductor claro, suficientemente preciso, con notable sentido rítmico y un entusiasmo que contagia. No acaba de adentrarse siempre con acierto en los intrín-gulis de los pentagramas, que, más allá

en momentos clave. Pero el sonido nos absorbió en su remolino. Tal sucedió en la rutilante *Danza de Salomé* y en *Don Quijote* de Strauss, que tuvo como protagonista al violonchelista Godfried Hoo-geveen, un excelente instrumentista de atril, de técnica solvente y expresividad y sonido algo cortos; y en la versión íntegra de *El mandarín maravilloso* de Bartók. La batuta, atenta y ordenada, hasta minuciosa, comunicó, pero no penetró en los entresijos psicológicos de la pieza, que pide una mayor agresividad y un más grande sentido dramático. Buen apoyo al segurísimo pianista ruso Arcadi Volodos, que volvió a dejar sentado, en su calurosa y tensa interpretación del *Concierto n.º 2* de Rachmaninov, que es alguien con quien hay que contar.

Otro de los grandes momentos fue el concierto dado en el Polideportivo de Anoeta por la Orquesta Filarmónica de la Scala, el Orfeón Donostiarra y Riccardo Muti. La contundencia dramática de la batuta, su excelente manera de clarificar texturas, su bien organizado arrebato, la adecuación de la formación milanesa a lo escrito y, en particular, la disposición de la masa coral, en un instante de plenitud, determinaron que la interpretación de las

Cuatro piezas sacras de Verdi fuera en verdad muy importante. Muti, muy inteligentemente, hizo uso de la maleabilidad, la singular afinación general, el amplio espectro dinámico y la capacidad de respuesta del Orfeón para tejer una versión tan poderosa como delicada, tan operística como religiosa. El *Ave Maria* fue casi perfecto por medida, cuidado, intensidad y claridad de líneas y el difícilísimo *Laudi alla Vergine* tuvo una cristalina y emocionada reproducción. Ciertas motas, como la irregular primera entrada de las sopranos en el majestuoso *Stabat Mater*, fueron *peccata minuta*. La *Misa Solemne* para la coronación de Luis XVIII de Cherubini, una partitura colosal, de trazo clásico y experto, pareció al lado de las piezas verdianas una obra formularia y formalista. En ella, luego de unos ataques poco afortunados y de dudosa afinación del coro en el *Kyrie*, se pudieron escuchar asimismo cosas de mérito como el bonito *Agnus a cappella* o la impresionante gradación conseguida en el *crescendo* final del *Credo*. Menos afortunado

fue el primer concierto con esta orquesta y director, en el que la electricidad surgió únicamente en una arrolladora y melodramática –algo que lleva en la sangre esta música– obertura de *La fuerza del destino* y en unos efectistas y efectivos *Cuadros* de Musorgski/Ravel.



Riccardo Chailly

LELLI&MASOTTI

de la brillante superficie, suelen evidenciar algunos agujeros en su entrelazado y grietas en su significado profundo. Así, a su *Petrushka*, ofrecida con una cegadora belleza tímbrica, le faltó quizá esa dimensión de música popular en la que se inspira y una más lacerante expresividad

Brillos mate

Menor entidad revistieron otras sesiones sinfónicas. La tan bien planteada en torno a Sorozábal, con la Orquesta de Euskadi resultó en parte fallida por la relativa precisión de la rectoría de Odón Alonso en los cuatro números de la suite *Iberia* de Albéniz orquestados por Arbós y por la excesiva brillantez sin matices dada a la *Suite vasca*, en la que la Coral Andra Mari no acabó de encontrarse. Mucho mejor la versión concertante de la pequeña obra maestra de Sorozábal *Adiós a la bohemia*, donde el director, a falta de mayor pulimento, encontró un camino expresivo muy natural. Se comportaron con digni-

dad los tres solistas, Soraya Chaves, Iñaki Fresán y José Julián Frontal, que fue el que encajó mejor en su tipo vocal y dramático. Fallida asimismo la participación de la Orquesta Nacional, que no evidenció estar en su forma ideal. Claro que la batuta de Frühbeck tampoco ayudó demasiado por su gruesa manera de acentuar una página tan diáfana como *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn, que tuvo una reproducción espesa. Rutinaria y aparatosa *La consagración* stravinskiana, en la que el director, pese a sabérsela al dedillo, no acaba de superar la mera superficie de una partitura que exige más sentido del color, una agógica más fantástica y una dimensión telúrica y

poética más definidas.

Maria João Pires, a despecho de encontrarse con un piano que le desagradó desde el principio, dejó impronta de su clase, de su dicción diamantina y de su toque lírico en el *Concierto* de Schumann, en el que tuvo una discreta colaboración de la Orquesta Nacional de Lyon, un conjunto un tanto desigual, con unos arcos agudos sobresalientes. Prosaica la obertura de *Rosa-munda* de Schubert y bien construida la *Sinfonía Harold en Italia* de Berlioz, donde fue solista solamente pasable el viola Gérard Caussé, de fraseo y sonido alicortos.

Arturo Reverter

DOS ENCARGOS Y UN PREMIO

Cualquier mediano seguidor de la cosa musical sabe que en este año 1997 en curso cumple sus cien primeros años el glorioso Orfeón Donostiarra. Bien se ha encargado de decirnos la formidable agrupación, con el no menos formidable José Antonio Sáinz Alfaro —literalmente incansable además— a la cabeza, vía un calendario de actuaciones por toda España que sólo cuando está a punto de coronarse se toma creíble. Pero quisieron más los responsables del gran coro. Y advirtieron con inteligencia que el estreno de una obra específicamente escrita para la ocasión por autor acreditado, con ofrecimiento de la primicia a la por tantas razones institución hermana, la Quincena Musical, era la mejor manera de redondear las celebraciones. Se acertó de lleno. El teatro Victoria Eugenia, repleto y con el ambiente de las mejores tardes, vivió en la del domingo 24 de agosto un triunfo redondo. Protagonistas, cuantos intervinieron en la velada: el gran compositor trolense Antón García Abril (1933), autor de la obra estrenada; el Orfeón festejado en su centenario; su director, Sáinz Alfaro; la Orquesta Sinfónica de Galicia y el que lo es suyo, Víctor Pablo Pérez, no sólo magníficos colaboradores del conjunto coral homenajeado en el estreno, sino felices traductores también de una primera parte tan poco trillada, ni por la diversidad intencional, ni por las exigencias ejecutoras, como la formada por las *Variaciones sinfónicas* de Sorozábal y las *Diez melodías vascas* de Guridi.

Al éxito completo contribuyó de modo decisivo, claro, el tino con el que se cumplimentó el encargo. En la cantata *Lurkantat*, que así se titula el nuevo trabajo, García Abril acertó en todos los frentes. En primer lugar, en el enfoque macroconstructor, en el que, en una suerte de arco cíclico, se comienza y termina con elementos del folklore vasco sabiamente trasladados a lo sinfónico-coral,

mientras que en el cuerpo central apela el compositor a su propia creatividad. En la que, sin desprenderse del clima general autótónico, aunque sin dejar tampoco de acomodarse al diverso sentir de los sucesivos textos utilizados —del acervo popular, excepto en la última parte, pertenecientes a la poesía de José María Egaña—, atiende a los supuestos desarrolladores típicos de la forma cantata. Luego, capital diana, atinó el autor a proporcionar a la gran voz coral el exacto estilo de escritura que más conviene al Donostiarra. Este, estupendamente secundado por los profesores galaicos y la sabia conducción de Víctor Pablo, no desaprovechó la jubilar ocasión.

Otro centenario, el de la Iglesia Catedral del Buen Pastor, fue el que determinó el encargo que la propia Quincena hizo a otro compositor ya consagrado, José García Román (1945), para ser estrenado en su ciclo de órgano. El granadino creo que acertó asimismo, con un nuevo título, *Bone Pastor*, de gran solidez formal y alto grado de coherencia secuencial en su, un tanto pesimista, pero muy actual y muy personal lenguaje. Creo sin embargo también que esa misma gran organista que es Loreto Imaz —que ofreció además excelentes versiones de Bach, Ledesma,



Víctor Pablo Pérez

RAFA MARTÍN

Brahms y Guridi— logrará más limpios y ágiles contrastes internos en otro órgano más suelto y claro que el de los jesuitas del Sagrado Corazón. El éxito, en todo caso, fue grande (27-VIII).

No pueden emplearse términos tan laudatorios para enjuiciar la página del joven compositor polaco Przemyslaw Slusarczyk (1973), ganador con ella de la edición de este año del Concurso Pablo Sorozábal. Su *From diary a woman*, para cuarteto de cuerda, articulado en dos secciones, probablemente logre evidenciar, como se propone, determinados rasgos psicológicos; pero musicalmente ni presenta ideas de interés, ni tampoco saca demasiado partido de, eso sí, una formación instrumental de tan difícil manejo original ya. Es indudable el aseo con el que, en cualquier caso, está escrita la obra, que deparó muchos aplausos a su autor de un público que casi llenaba la sede del Orfeón. Aplausos que también recibió el estupendo Cuarteto Assai —Maceo, Pino, Martínez y Ruiz—, que había traducido antes más que aceptablemente el *Cuarteto en fa mayor* de Sorozábal, y terminaría la sesión con una espléndida versión del primero, en do menor, de Toldrá (27-VIII).

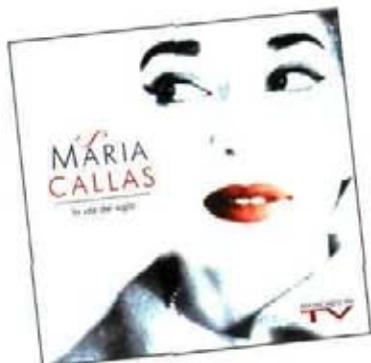
Leopoldo Hontañón

EMI
CLASSICS

MÁRIA CALLAS

la voz del siglo

sus mejores momentos
recogidos en un
album sublime



disponible en 2 cd - 2 mc
5 66634 2

ANUNCIADO EN
TV

Con motivo del 20 aniversario de la muerte de **María Callas**,

EMI Classics reedita en formato de lujo
su catálogo completo, con un sonido excepcional gracias
a su remasterización digital en los estudios de Abbey Road.

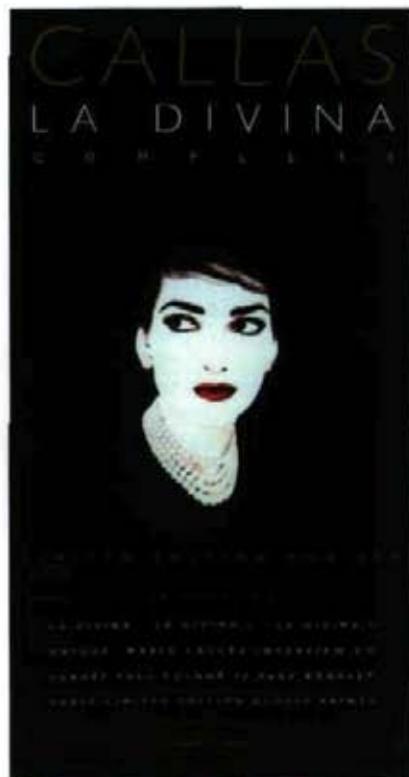
- 30 óperas completas
- 11 recitales
- ... y además:



5 66468 2 **The EMI Rarities** 2 CD



5 72030 2 **Live in Concert** 2 CD



5 65746 2 **LA DIVINA** 4 CD

MARCARÁ ÉPOCA

No me asalta ninguna duda al afirmar, como resumen anticipado de la edición cuadragésima sexta del Festival Internacional de Santander, que ha constituido un auténtico hito. Por diversas razones —una de ellas teñida, por cierto, de muy, muy dolorosa circunstancia—, por más que me tema que no van a tener muchos adeptos. Porque claro es que reconozco que han resultado notabilísimas las dos representaciones de ópera ofrecidas por partida doble en un Palacio de Festivales atestado —en las pocas ocasiones que este año se ha conseguido llenarlo del todo— de *La bobème* y *El holandés errante*, con las sopranos Mirella Freni, todavía grande, e Hildegard Behrens de estrellas principales. Que la coda sinfónica de los dos últimos días, también en la sala Argenta del Palacio de Festivales, nada menos que con la Concertgebouw y el pianista Volodos dirigidos por Chailly y la Filarmonica della Scala y el Orfeón Donostiarra conducidos por Muti (en programas que se comentan en la Quincena de San Sebastián), es de lujo. Que, en medio, y circunscribiéndome a los muchos espectáculos de los que pude ser testigo directo dentro de la copiosa, ecléctica e importante oferta que entre capital y región había preparado José Luis Ocejo, puedo destacar, asimismo en la sala grande del Palacio, la espléndida actuación de la soprano María José Montiel en Berlioz y Sorozábal, con la Thüringen Philharmonie dirigida por Christian Kabitz; la gran demostración coreográfica del Ballet Kirov, con *Las sílfides*, *Scheberezade* y *El pájaro de fuego*; el muy auténtico *Mesías* haendeliano que se pudo escuchar a The Scholars Baroque Ensemble, o la interesante audición, ahora en la Bien Aparecida —y dentro del que ya era XXVII Ciclo Estival del Santuario—, de los cantos de la liturgia ortodoxa de Spiridov y de canciones populares rusas ofrecidos por el Coro de San Petersburgo que dirige Chernoushenko. Sin olvidar citas que no me fue posible atender en esta ocasión, pero ya disfrutadas en otras oportunidades, como las de la Coral de Cámara de Pamplona, el Cuarteto Zarabanda o la *Suite Iberia* albeniciana de Guillermo González.

Sin embargo, y vuelvo al principio,

no es nada de eso lo que, en mi opinión, concede categoría especial a la edición. Se la da la valentía de Ocejo de haber buscado sitio a nada menos que nueve estrenos absolutos españoles. Y, sobre todo, de haberle hecho lugar en el Festival a la presentación del que quiere ser promoción, escuela, grupo o como quiera denominarse, empeñado en activar, en acción común, la moderna creación musical cántabra. Herido de lleno este propósito por la inesperada y trágica desaparición el 7 de agosto de quien era su cabeza visible, el magnífico músico y no menos magnífica persona Juan José Mier, no deben los demás, sino todo lo contrario, abandonar la idea. Cinco de los nueve estrenos aludidos se ofrecieron en concierto que, promovido y ejemplarmente preparado por el excelente guitarrista, también joven y montañés, Miguel Trápaga (Iglesia de Udalla, 9-VIII), protagonizó en lo creativo el grueso del grupo referido: Antonio Noguera, con *Sonata*; Esteban Sanz Vélez, con el volumen primero de *Cantizal cántabro*; José Manuel Fernández,

cia de que lo importante es la idea, no dejó de advertirse, con mayores o menores propósitos de voz nueva, general cuidado y buen conocimiento en la articulación de lo formal y en la resolución de lo caligráfico.

Los restantes cuatro estrenos del Festival ocuparon lugar en otros tantos conciertos. Espléndido de todo punto el que, confiado al gran Cuarteto Parisii en la sala Pereda del Palacio (13-VIII), confirmó en el madrileño Enrique Igoa una vez más, con el *Cuarteto nº 1 (Sueños fluviales)* —fruto de un encargo del CDMC para el FIS—, su gran capacidad natural para compaginar solidez y claridad de pensamiento con la multiplicidad de acontecimientos sonoros y con la exacta explicitación prosódica. Justísimo el éxito de autor e intérpretes, en página nada fácil.

Siete días más tarde (20-VIII), y en la sala Argenta, la Orquesta de la RTV Polaca, con Wit a la batuta —y con el violinista Shlomo Mintz en un concierto brahmiano un poquito aséptico—, había abierto la sesión con lo que sólo era un breve fragmento de la *Obertura cántabra* del veterano compositor de Ciudad Real, residente hace mucho en Santander, Tomás Villajos; pese a lo cual hubo triunfo entrañable y cierto. Dos días después repetiría éxito Sanz Vélez en la Iglesia de San Pedro de Noja con el estreno del tercer volumen de su *Cantizal*, con atinado tratamiento aquí de soprano, piano y quinteto de viento, bien servidas las partes por Montserrat Obeso, María José Vergara y el grupo guipuzcoano *Sorozábal*. La primicia correspondía a un encargo del propio Festival.

Por fin, y otra vez en la sala Pereda (26-VIII), hubo otro estreno de categoría, en recital que también la tuvo. Rosa Torres-Pardo, tras brevísimo comienzo un poquito duro, se centró enseguida, para responder el resto como la magnífica pianista que es. Tanto en el inicial Schubert, como en el Granados de clausura. Y no menos en la tanto dilatada, pero rica en ideas y, sobre todo, enormemente pianística *Fenêtre du feu*, con la que el malagueño de 1961 Francisco González Pastor había obtenido el primer premio del II Concurso Internacional «Manuel Valcárcel».



Mirella Freni

con *Homenaje a Miguel Angel Girollet*, Juan José Mier, con *Sueños descifrados*, homenajeado con emoción sólo dos días después de su muerte, y Emilio Otero, con *Abside*. No puedo pormenorizar. Baste añadir que, con independen-

MONTPELLIER

EL MACBETH DE BLOCH

Fiel a su concepto fundador, y pese a un contexto económico difícil, la XIII edición del Festival de Radio France y Montpellier ha propuesto un rosario de auténticas revelaciones. La principal cita de la edición de 1997 era la resurrección del *Macbeth* de Ernest Bloch, que no se había interpretado en Francia desde su creación en la Opéra-Comique en 1910. Nacido en Ginebra en 1880, el compositor suizo, que emigró a los Estados Unidos en 1916, vino a Francia por consejo de Romain Rolland, quien lo presentó a Debussy y a Edmond Fleg. Este último firmó en 1904 el libreto de su *Macbeth*, antes de escribir el del *Edipo de Enesco*. Con 24 años, Bloch estaba bajo la conmoción del *Pelléas* de Debussy, lo que se aprecia en los tres actos de su única ópera, tanto en el plano de la orquestación como en el tratamiento vocal, siempre claro y elaborado en forma de recitativo. Esta par-

titura de vastas proporciones asimismo situada bajo el signo de Musorgski y de Dukas es, sin embargo, de una gran originalidad y auténtica fuerza dramática. Sin arias, sostenido por una rítmica tan policromada como la del joven Stravinski, y suntuosamente instrumentado, este *Macbeth* se sitúa en las antípodas de la obra epónima de Verdi. Impulsado hasta sus últimas consecuencias por una Orquesta de Montpellier poseída por el entusiasmo de Friedemann Layer, Jean-Philippe Lafont, encarnó el personaje trágico de Macbeth hasta el punto de hacerlo totalmente suyo. A su lado, la Lady Macbeth de Markella Hatziano, que superó valientemente una tesitura delicada, y un conjunto de personajes secundarios que reunía entre otros a Philippe Georges, Marcel Vanaud, Wojtek Smilek y Hanna Schaar.

Bruno Serrou

ROQUE D'ANTHERON

LA MECA DEL PIANO

En su XVII edición, el Festival de la Roque d'Anthéron ha atraído a más de treinta y cinco mil melómanos del mundo entero. A treinta kilómetros de Aix-en-Provence, la pequeña ciudad se ha convertido en la «Meca del piano», con nada menos que cuarenta y cinco conciertos a los que cada año se añaden clases magistrales y conferencias. El éxito del proyecto se basa en que el festival no es una suma de recitales de invitados prestigiosos contratados a precio de oro, sino un lugar de intercambios artísticos.

De luto por la muerte de Sviatoslav Richter, a quien Jean-Claude Pennetier rindió homenaje con el movimiento lento de *la Sonata en si bemol mayor D. 960* de Schubert, la edición de este año contempló el retorno a la escena de otro gigante del piano, Byron Janis, después de años de silencio debidos a una artritis. Dominique Ferran y el Ensemble Stradivaria interpretaron con pasión conciertos para órgano de Handel, Stanley, Corrette y Buxtehude. Aldo Ciccolini tocó los *Conciertos Segundo y Quinto* de Saint-Saëns con un brío y un sentido del matiz ejemplares, con la Orquesta Nacional de la Radio Polaca dirigida por Antoni Wit (que ofreció una lectura jubilosa de la segunda suite de *Baco y Ariadna* de Roussel). En la cuarta de las «Noches del Piano», dedicada a autores rusos, después del joven Nikolai Luganski,



Aldo Ciccolini

BLASER

cuyo estilo ágil y flexible causó admiración en Rachmaninov, el poderoso y penetrante Vladimir Kraïnev dio una lectura densa y límpida de las *Sonatas Segunda y Séptima* de Prokofiev, de un virtuosismo diabólico. Por último, el francés Pierre-Laurent Aimard enlazó una serie de pequeños cuadros de Prokofiev, Rachmaninov y Scriabin, liberando estas páginas de todo «patos» para resaltar la modernidad a menudo ignorada por los «especialistas» de este repertorio.

B.S.

SAINTES

EL CANTO DE LAS PIEDRAS

Con este título las Academias Musicales de Saintes agrupaban tres conciertos dedicados al canto gregoriano combinado con tropos y cantos de los siglos XIII y XIV. En una interesante iniciativa, las Academias proponían un pequeño recorrido que permitía descubrir y conocer tres de las magníficas iglesias románicas que atesora esta hermosa región al norte de la Gironda.

Pero no eran estas las únicas piedras que cantaban. Lo hacían también, esa misma noche, las que conformaban la bóveda de la bodega de la Abadía de las Damas, sede habitual de las Academias. Esta vez la música era muy distinta: Roby Lakatos y sus músicos nos ofrecieron toda la riqueza del folclore húngaro, mezclado en justas dosis con algo de jazz y con algo de Brahms, en unas interpretaciones frescas, llenas de vida y, sobre todo, de humor.

Ya en la iglesia de la Abadía, Paul van Nevel y el Huelgas Ensemble cantaban las últimas Lamentaciones de esta edición del festival. Con la concentración y afinación perfecta de la que hacen gala, dieron vida a la música sobria, sencilla y hermosa del español Melchor Robledo, maestro de capilla de la catedral de Tarragona y de la Seo en Zaragoza.

Bach, compositor unido estrechamente a las Academias, se despidió del festival con dos de sus cantatas para bajo, *Der Friede sei mit Dir BWV 158* e *Ich will den Kreuzstab gerne tragen BWV 56*, magníficamente interpretadas por un Peter Kooy renovado y dirigidas con ese concepto intimista, tan característico de Herreweghe.

Este último fue, como ya es habitual, el encargado de cerrar la edición de este año. La obra elegida para la ocasión fue *Elías*, el bellissimo oratorio de Mendelssohn. Herreweghe presentó una visión magnífica de la obra. El Collegium Vocale de Gante brilló con luz propia y dio lo mejor de sí en sus impresionantes intervenciones. De los solistas cabría destacar al joven barítono Detlef Roth que compuso, a sus veintisiete años, un *Elías* pleno de madurez y en muchos momentos emocionante. En resumen, un brillante final para uno de los festivales más importantes en el campo de la interpretación historicista.

Ana Mateo

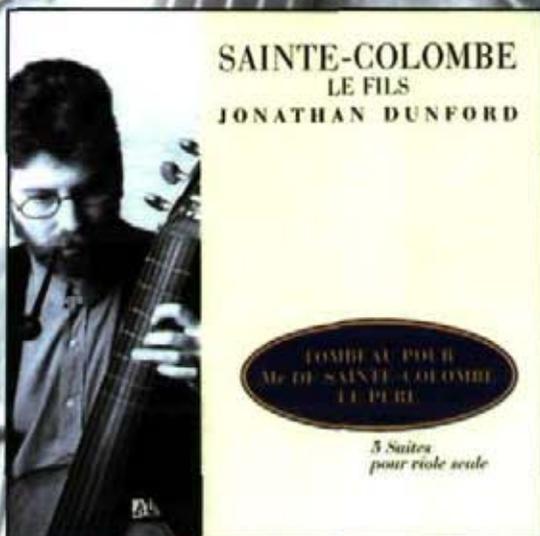
SAVARY VERSUS ROSSINI



Escena de *Le Comte Ory* en el Festival de Glyndebourne

MARK DOUET

La banda sonora de "Todas las mañanas del mundo" redescubrió la música de Sainte Colombe. Jonathan Dunford nos revela la música de Sainte Colombe hijo. Una música emocionante, intimista. Primera grabación mundial.



NOVEDAD

CD ACO 206042
"DIAPASON D'OR"

Ante la brillantez desplegada por Jérôme Savary en su montaje de *El conde Ory* para Glyndebourne, uno se pregunta si realmente el público pudo darse cuenta de la inteligencia lucida por un Cisne de Pesaro tan exquisito. Savary hace de la comedia una ópera bufa, casi brutal en ocasiones, y de su protagonista el más zafio de los mortales. Ory no es aquí un libertino sino un ser repugnante cuyo sentido del amor parece tan nulo como el del honor que parece deberse un noble a sí mismo. En el primer acto su disfraz de ermitaño se enriquece por una aureola de bombillas que enciende a voluntad para ilusión de sus fieles y regozijo de unos espectadores que a partir de ahí estarán más pendientes de la escena que del foso. El segundo acto llega a ser desternillante –pero, ¿pide eso obra tan requintada?–, con una antológica bacanal de los soldados disfrazados de monjas que tiene su apoteosis cuando, anunciada la llegada del señor del castillo, algunos de ellos se arrojan por la ventana de la mano de sus conquistas para no sufrir su castigo. El efecto puede suponerse. Se resuelve, sin embargo, muy felizmente la escena de cama entre el Conde, la Condesa Adela e Isolier. Algún recurso fácil –el Conde sacándose sus larguísima botas–, remite, sin embargo, a los peores efectos de las más vetustas representaciones pseudocómicas de *El barbero*. El resultado es, en fin, un claro desequilibrio a favor de la puesta en escena en relación a la música misma.

Andrew Davis, siempre tan probo, ha sido el pariente pobre de este espectáculo visualmente tan agradecido. En la segunda representación, tras una obertura poco sutil, la Orquesta Filarmónica de Londres fue a más, se recreó de vez en cuando en las delicias rossinianas y resolvió bien crescendos y subrayados. Las voces fueron excelentes, con una magnífica Annick Massis que extrajo todo el sabor de su deliciosa parte. Diane Montague es única para los papeles travestidos e hizo un Isolier de referencia que puso la nota de elegancia a la velada, pasando como una pluma por encima de tanto barullo. Marc Laho, que sustituía al anunciado Tracy Welborn, trabajó a destajo en su obligado papel de histrión, pero su voz no tuvo ni la agilidad ni el esmalte rossinianos. Claro que, con el planteamiento de Savary, era difícil acordarse de que, además, hay que cantar. El resto cumplió sin dificultades y el Coro de Glyndebourne volvió a demostrar su extraordinaria clase. Todos nos reímos muchísimo, pero la música de Rossini se quedó un poco por el camino.

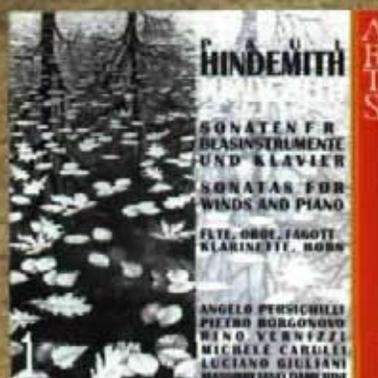
Imposible más por menos

ARTS



Donizetti:

La música de cámara



Hindemith:

Las sonatas para diversos instrumentos



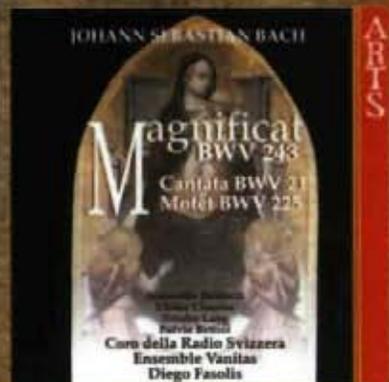
Peter Maag
dirige Beethoven & Mozart



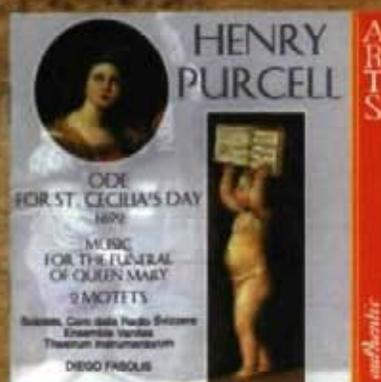
Mendelssohn:

Las sinfonías para cuerdas

CD 995 pts.



Bach: Magnificat



Purcell: Oda a Santa Cecilia
Música para el funeral de la Reina Mary

Continúa la introducción en España del catálogo económico que
conjuga el repertorio más variado con los intérpretes más prestigiosos.
Más de 150 referencias disponibles.

Solicite información y catálogo gratuito a DIVERDI
c/Eloy Gonzalo, 27 - 28010 Madrid - Tel.: (91) 447 77 24 - Fax: (91) 447 85 79



REVELACIONES, DESILUSIONES

La serie de Proms -24 de julio a 21 de agosto- que quien esto firma ha tenido el gusto de cubrir para los lectores de SCHERZO han resultado especialmente reveladores por un lado, planteando alguna duda por otro y servido en todo caso para comprobar la estupenda salud de este festival más que centenario. La consagración ha sido la de la clase extraordinaria de Valeri Gergiev, quien al frente de la Orquesta del Teatro Kirov de San Petersburgo ofreció una traducción de las *Canciones sobre la poesía popular judía* de Shostakovich literalmente inolvidable -lo mejor de la serie sin duda-, con tres cantantes simplemente extraordinarios: la soprano Marina Shaguch, el tenor Evgeni Akimov y, sobre todo, la mezzo Larissa Diadkova que es hoy una de las grandísimas representantes de su cuerda y que se reveló como impagable intérprete del canto ruso, como digna heredera de la gran Irina Arkhipova. *Romeo y Julieta* de Chaikovski y una *Scheherazade* de altísimos vuelos completaron una velada apoteósica. Revelación plena fue el también ruso Yakob Kreizberg con la Sinfónica de Bournemouth. Su *Haffner* mozartiana fue a la vez densa y transparente y en *Rebus* de Markevich y en *El pájaro de fuego* stravinskiano demostró que tiene un futuro envidiable. Gil Shaham estuvo colosal en el *Concierto* de Korngold. La creciente calidad de la Orquesta del Festival de Budapest y la personalidad de su director Iván Fischer quedaron de manifiesto en un precioso programa Bartók-Brahms en el que colaboró un András Schiff espléndido en el *Concierto n.º 1* del magiar, superior a su grabación discográfica con los mismos acompañantes. Otro músico que gana enteros es Osmo Vänskä, quien nos dio, en su programa Sibelius, un *Kullervo* de muchos quilates, en el que destacó la presencia del Coro Masculino de la Universidad de Helsinki, que lleva la obra en la sangre. Muy bien -sobre todo en la difícilísima *Luonnotar*- la mezzo Kirsi Tiihonen y eficaz y casi escénico el barítono Jukka Rasilainen.

El capítulo de los consagrados es de ley abrirlo por Sir Colin Davis, que dirigió -gratis, para llamar la atención sobre los problemas económicos de la formación- a la Joven Orquesta Nacional de Gran Bretaña en un programa tremendo: *Danzas rituales de El matrimonio de verano* de Tippett, *Sexta* de

Vaughan Williams y *Primera* de Sibelius. La enorme orquesta actuó con la flexibilidad necesaria en Tippett -presente en la sala y aplaudidísimo-, su Vaughan Williams fue sobrecogedor y su Sibelius -y con eso está dicho todo-



Valeri Gergiev

RAFA MARTÍN

digno de la batuta. Pierre Boulez, al frente de la extraordinaria Joven Orquesta Gustav Mahler, dio su habitual lección de análisis en un raveliano *Le tombeau de Couperin* en el que se oyó todo -y mira que eso es difícil en el Royal Albert Hall-, se interpretó a sí mismo como nadie en sus *Notations I-IV* y dio sendas lecciones de arquitectura y ritmo en unas magníficas *Cuatro piezas* de Bartók y en una *Consagración de la primavera* plétórica de energía. John Eliot Gardiner -que cada vez aparece más convencido de su condición de estrella- tradujo con el extraordinario coro Monteverdi un puñado de canciones de Schubert y construyó una soberbia *Novena* beethoveniana, en la nueva edición de Jonathan Del Mar, que fue convenciendo a medida que corría su desarrollo hasta a quienes no comulgan de ordinario con los planteamientos del director. La Orquesta Revolucionaria y Romántica -con las cuerdas tocando de pie- consiguió vencer las dificultades que la sala presenta para los instrumentos de época y Bryn Terfel -¿quién puede decir hoy como él los versos de Schiller?- hizo resonar su voz hasta en

el último rincón. Sir Charles Mackerras, al mando de la Filarmónica de Londres, se mostró fiel a su inteligente naturalidad en un programa con obras de Schubert -*Tercera*, con trompetas naturales- y Brahms -*Cuarta*. Thomas Allen lució mejor estilo que voz en las canciones schubertianas en arreglo de Brahms.

Andrew Davis, con la Sinfónica de la BBC, construyó un *War Requiem* de Britten con un final de emoción casi insostenible. Tres solistas aplicadísimos -Urbanová, Blochwitz y Hampson- contribuyeron, con el Coro de la BBC, el de Westminster -perfectamente afinados los niños por una vez- y el de la Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, a tan excelente resultado. Jiri Belohlávek volvió a dar pruebas de su solvencia en un programa en el que destacó una muy buena *Octava* de Dvorák y la prestación de la americana Michelle De Young en unas *Folk-Songs* de Berio que el director checo trató con mimo camerístico.

La desilusión vino de la mano de Mark Wigglesworth, que se mostró irregular en sus dos programas. Insípida la *Sexta* de Beethoven, y mucho mejor *La canción de la tierra* mahleriana con un Anthony Rolfe Johnson que nunca debió haber aceptado semejante embolado y una estupenda Waltraud Meier a la que quizá se le hubiera podido pedir más unción en el número final. Buen acompañamiento a ese gran pianista que es Stephen Hough en el *Tercero* de Bartók y una *Segunda* de Sibelius que sólo remontó al final. La Sinfónica de la BBC de Gales exhibió una baja forma difícil de creer.

Cerremos con dos conciertos en los que la voz fue protagonista. Tras una aburrida *Petrushka*, Paul Daniel dirigió a las huérfanas de la Opera North *Violanta* de Korngold en versión de concierto. Una partitura increíblemente madura para haber sido escrita por un adolescente, que tuvo en Jeffrey Stewart al mejor de sus solistas, mientras Janice Cairns y Hans Aschenbach pasaban sus apuros con la a veces inclemente escritura del autor. Anne Masson dirigía a la Sinfonía 21, con pulso firme, un interesante programa con canciones de cabaré y la semiescénificación -muy bien planteada por John Abulafia- de *Mabagomny* y *Los siete pecados capitales* en la que destacaron la actriz Kate Fenwick y la soprano Marie MacLaughlin. Y eso es todo.

PESARO

EL EXCITANTE MOISÉS DE VICK

La obra rossiniana, se sabe, es amplia y multiforme y esta variedad permite un planteo práctico distinto; según se trate de un título religioso, una ópera cómica de pequeño o de gran formato, una obra sería de mayor aparato o el recital de cámara. Como se sabe, el Festival de Pésaro, que desde 1980 se ha inventado este encantador Bayreuth rossiniano, respeta estos contornos con particular provecho y parte del encanto de sus espectáculos reside en esta simbiosis entre género y ámbito. La edición 97 destinó al Teatro Rossini la mayoría de sus propuestas, como el concierto homenaje a los bicentenarios en curso, el de Donizetti y el de Schubert. La presencia rossiniana de la cantata *Giovanna D'Arco* (orquestrada canónicamente por Salvatore Sciarrino) completó esta aburrida velada. Violeta Urmana sustituyó a la prevista Valentini-Terrani, con atractivos medios vocales, pero superficial aproximación a la partitura. Abel se equivocó con Schubert, ya desde la elección de las triviales *Cinco danzas* orquestradas escolaramente por Bruno Maderna. La *Petite Messe Solennelle* resultó bastante mejor, si consideramos la generosa labor de Bosman (bien sostenido por el femenino teclado acompañante) y por un cuarteto vocal de primera, donde sólo se pudo achacar al tenor que no se integrara mejor en los conjuntos, en los que se preocupó más de exhibir la potencia y belleza de voz que empastar con los compañeros. Remigio cantó con exquisitez y comunicación, la Pentcheva con intensidad y unción y para la parte del bajo no podía encontrarse mejor instrumento que el aterciopelado de Pertusi. *El barbero de Sevilla* volvió en una renovada producción de la que se cantó en el bicentenario. La concepción de Squarzina, pese a algunos retoques, sigue siendo insulsa, de comicidad forzada, tediosa y torpe de movimientos, con algún que otro decorado vistoso (de Giovanni Agostinucci) y fácilmente olvidable. Musicalmente, la cosa anduvo bien pero sin entusiasmos. La Gassini tiene una voz a menudo antipática, pero es una buena cantante y una actriz deliciosa; Kelly fue elegante y bien cantando Almaviva, con algunos momentos desiguales en la emisión; Servile, un Figaro desenvuelto y algo justito de registro; Furlanetto un eficaz Basilio, si se superan la fealdad de sus

sonidos nasales y Praticò, el mejor del equipo un (no tan usual) joven y directo Bartolo. Abel dirigió, compensando el anterior concierto, con precisión y salero. Gracia y ligereza, con eco en el foso por parte de Corradis, fueron las que se lograron con *Il signor Brusolino* de la Sala Pedrotti, donde normalmente sus espectáculos son los que más acabados resultan, pese a lo incómodo de la sala y a la confusión acústica. Veterana producción de 1988 (que se grabó en disco por Fonit Cetra), con una escenografía típica de Enrico Job, permitió a de Simone mover a los cantantes con un vértigo endiabrado (casi a ritmo de los hermanos Marx), amparándose en dos soberbios y especializados actores (además de estupendos cantantes para este repertorio) como son Spagnoli y de Candia. Eva Mei, presencia ya imprescindible en estas farsas, fue Sofia de manual y Flórez, cuando mejore la línea y la concentración será el rossinia-

de su pueblo que va acercándose, desde la lejanía del inmenso fondo del recinto, poco a poco al (llamémosle) proscenio de un efecto infrecuente, pasmoso (un teatro convencional no puede repetir la experiencia). El espacio escénico estaba delimitado por un cuadrilátero con agua, cuyo sonido incluso integró en la narración dramática y en la música. Movié cantantes y comparsaría con una precisión matemática, logrando concentrar en una cuatro acciones diversas que convergían perfectamente en la unidad de la concepción. Simplemente prodigioso. Musicalmente, la grandiosa y soberbia partitura estuvo casi a la altura de lo que se vio. Moïse se enriqueció con el sedoso metal y el canto escrupuloso de Pertusi, cantante admiradísimo, al que le faltó algo para redondear (¿autoridad, estatura de artista, espesor dramático?); la Norberg-Schulz demostró su honesta musicalidad, algo apurada de graves y empuje



Moïse et Pharaon en el Palafestival de Pésaro

AMATI-BACCIARDI

no de primera que su excelente material canoro promete. Pero lo que justificaría hasta una peregrinación a la ciudad adriática fue el indescriptible espectáculo que logró con *Moïse* el inteligentísimo Graham Vick en el Palafestival. Prescindiendo de lo que en otras ocasiones equivale al patio de butacas, Vick distribuyó la escena en varios planos, incluido un enorme espejo en el techo, que abría impresionantes perspectivas a la acción principal, permitiendo luego una imponente entrada al Faraón y, finalmente, una *Plegaria* de un vigoroso efecto, con Moïse al frente

en su página del acto último; la Pentcheva esperó a su aria con cabaletta *Ab d'une tendre mère* para arrasar; Aliev dio más presencia vocal que estilo a su personaje, mientras que Workman fue el Aménophis seguro (en la frase final estuvo a punto del desliz), valiente (en el dúo con el padre, difícil de tesitura y de aliento, logró la imposible brillantez) y siempre en papel, además de actor de calidad. El jovencísimo Jurowski entendió la arquitectónica partitura traduciéndola con claridad y rigor.

Fernando Fraga

schetzo

MARIA JOÃO PIRES AUGUSTIN DUMAY JIAN WANG

W. A. MOZART · PIANO TRIOS

K.496 & K.502



a PolyGram-company



CD 449 208-2

Esta agrupación artística tuvo una gran acogida por sus Trios 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 trios con piano."

<http://www.dgclassics.com>

ACTUALIDAD

Italia

Rávena

UN DESIGUAL ATILA



MONTANARI

Roberto Scanduzzi como Attila en el Festival de Rávena

Como clausura del Festival de Rávena 1997 se ha propuesto una nueva producción de *Attila*, drama compuesto para Venecia, donde se estrenó en 1846, que pertenece a los llamados «años de galera» de la producción verdiana. La estructura insólita (un prólogo bastante largo y tres actos breves), la búsqueda de colores orquestales más refinados, el corte soberbiamente dramático de ciertas exclamaciones vocales son elementos que hacen de esta ópera un organismo delicadísimo, sobre el cual director escénico y musical deben trabajar para tratar de limar los ángulos —debidos sobre todo al escaso contenido del libreto de Temistocle Solera— y evidenciar las no pocas bellezas de la partitura. La trama confronta el carácter bárbaro pero franco de Attila con el corrupto de Ezio, el general romano que ofrece al enemigo una alianza para repartirse los restos del imperio. En torno a este conflicto se mueven las figuras de Odabella (valerosa virgen guerrera enemiga de Attila, que sin embargo está irresistiblemente atraído por ella) y de Foresto, amante de esta última y feroz enemigo del invasor.

La dirección musical y la escénica, con decorados y vestuario a cargo de Pier Luigi Pizzi, prometían un acierto sin reservas en esta coproducción con el Teatro Comunale de Bolonia. Sin embargo, las cosas funcionaron de otro modo. Las óperas de este tipo necesitan cantantes excepcionales, y si Roberto Scanduzzi ha interpretado un Attila convincente vocal y escénicamente, Hasmik Papian (Odabella) ha resultado poco más que suficiente, más preocupada por controlar su difícil papel que por interpretarlo. Thomas Potter (Ezio) ha cantado sin pena ni gloria, mientras Bruno Beccaria (Foresto) no logró conferir una mínima relevancia a su papel. Decepcionante también la lectura orquestal. Gary Bertini, que nos ha acostumbrado a ejecuciones magistrales, se ha limitado a mantener el conjunto, dando la impresión de querer llegar sin excesivos riesgos al final (la orquesta a su disposición no permitía grandes refinamientos). También Pizzi, que regresaba de un excelente *Macbeth* en la Arena, ha parecido corto de ideas: la escenografía, poco satisfactoria, se limitaba a unas pocas rocas entremezcladas con ruinas romanas, mientras el vestuario —a medio camino entre lo histórico y lo idealizado— no brillaba por su belleza ni gusto. La dirección escénica, más bien estática, tampoco aportó claves de lectura para encuadrar artísticamente la ópera en el compacto, aunque abigarrado, arco creativo de Verdi.

Carmelo Di Gennaro

VERONA

DOS DE CAL EN LA ARENA

Macbeth volvía a Verona después de quince años y, teniendo en cuenta una ausencia tan prolongada, la acogida de menos de 6.000 personas –la cuarta parte del aforo– pareció algo tibia. Y es lástima que quienes luego asistirían en tropel a las *Aidas* u otras producciones con reclamo no pudieran contemplar el turbador montaje de Pier-Luigi Pizzi, que propuso un acercamiento a la obra primitivo y lúgubre, profundamente shakespeariano en su brutal concepción de la parábola de Macbeth, de su esplendor y caída. En una época en que tan fácilmente olvidamos cuanto oímos y vemos, días después de esta función inaugural la obsesionante visión rossonera de Pizzi, sus destellos luminosos de pesadilla, seguían instalados en las primeras filas y plateas del recuerdo. Poco menos que una revelación fue también la soprano María Guleghina, una protagonista vocalmente espléndida por volumen y belleza del material (salvo en los graves), aunque lo será aún más en otros papeles alejados de esta Lady que Verdi hubiera querido, sin embargo, más sofocada y áspere. (John Neschling la sostuvo con levedad en su *Sonambulismo* final, sin dejar de prestar el máximo relieve a la intrincada trama orquestal que Verdi soldó a esta inmortal página). Paolo Gavanelli cantó mucho más controladamente de lo que en él es habitual –tal vez Bruson, presente en esta función, le vigilaba–, con el aval de una Arena que atenúa todos sus defectos, vibrato incluido. Colombara actuó indispuesto, por debajo de su nivel; todo lo contrario que Merighi, a quien con una dilatadísima carrera a sus espaldas hay que reconocerle, antes que nada, una excelente disposición.

Es posible que cuando *Butterfly* muera en la última de estas funciones algo del personaje perezca para siempre junto a ella. A todos extrañó que Raina Kabaivanska escogiera para decir adiós al papel de su vida un macroescenario al aire libre, cuyo esencial intimismo trató de preservar a toda costa Beni Montresor. Pero a ella le van los retos, y creo que hasta las piedras romanas se conmovieron un poco con la concepción, tan maduramente trágica, de su orgullosa Cio-Cio-San. Sentimos que hay una auténtica presencia en escena desde el momento en que, cantando aún en su primera salida, pliega la sombrilla en va-

rios tiempos, como una encantadora *geisha*. No cabe hablar de momentos vocales aislados, pues hasta la gran aria del II acto apuntaba hacia una suerte de integración jerárquicamente superior. Si de detalles de relieve único en la composición del personaje, como los desgarradores gritos en su postrera llamada a Suzuki, o esa contorsión que evocaba con inusitada fuerza el vuelo de una mariposa indefensa en la turbación previa a la muerte. Compostura y contención fueron las notas dominantes en el Sharpless de Zancanaro, y asepsia, con una falsa media voz guturalmente empañada, el distintivo vocal de Olsen. Más que correcto, con nervio rítmico e implicación sentimental, Campori.



Madama Butterfly en la Arena de Verona

superior. Si de detalles de relieve único en la composición del personaje, como los desgarradores gritos en su postrera llamada a Suzuki, o esa contorsión que evocaba con inusitada fuerza el vuelo de una mariposa indefensa en la turbación previa a la muerte. Compostura y contención fueron las notas dominantes en el Sharpless de Zancanaro, y asepsia, con una falsa media voz guturalmente empañada, el distintivo vocal de Olsen. Más que correcto, con nervio rítmico e implicación sentimental, Campori.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

hyperion

NOVEDADES



CDA 66967

HAENDEL - TELEMANN

Música Acuática

The King's Consort

Robert King (Director)



CDA 66927

QUANTZ

Cinco Conciertos para Flauta

Randenburg Consort

Roy Goodman (Director)

Rachel Brown (Flauta)

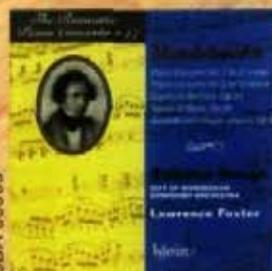


CDA 66963

MOMPOU

Música Piano

Stephen Hough (Piano)



CDA 66969

MENDELSSOHN

Conciertos Piano

Grandes Conciertos Románticos Vol. 17

City of Birmingham Symphony Orch.

Lawrence Foster (Director)

Stephen Hough (Piano)



CDA 67145

LISZT

Rapsodia Española

Música Piano Vol. 45

Leslie Howard (Piano)

distribuye:



harmonia mundi ibérica

Av. Pla del Vent, 24 - 08970 Sant Joan Despí (Barcelona)

Tel. 93 - 373 10 58 • Fax 93 - 373 67 64

ARGERICH EN LAS MONTAÑAS

Repareció Martha Argerich, diosa del piano contemporáneo. Fue el pasado 23 de julio, a casi tres mil metros de altura, en la diminuta localidad de Verbier, en plenos Alpes suizos, arropada por sus amigos Gidon Kremer y Mischa Maiski. En el programa, el *Segundo Trío para piano, violín y violonchelo* de Shostakovich. Con tales mimbres, es fácil imaginar el entusiasmo desbordado del en otras ocasiones muy temperado público suizo. No era para menos.

Tras importantes enfermedades y paréntesis musicales, la Argerich (Buenos Aires, 1941) conserva intactos todos los atributos que la han convertido en uno de los nombres más admirados del piano en los últimos decenios. Su centelleante vitalidad, una técnica que le permite mantenerse al borde del abismo sin nunca precipitarse en él, y, sobre todo, esa suprema capacidad de *conectar* con el oyente, se pusieron al servicio de una lectura cuajada de equilibrio, redondez e intensidad. Kremer y Maiski se contagiaron de la anímica intensidad expresiva para desenvolverse a sus anchas en un repertorio tan consistencia para ellos.

En la misma memorable velada se tocó, además, el impresionante *Cuarteto para el fin de los tiempos*, de Messiaen. El teclado fue asumido por ese gran servidor de la obra del compositor galo que es el director y pianista Myung-Whun Chung, mientras que el violín de Kremer fue reemplazado por el de Cho-Liang Lin.

Todo ello ocurrió en la IV edición del Festival de Verbier, un certamen atípico y joven en el que divos del mundo musical se reúnen relajadamente para, además de pasar unos días de sosiego, hacer música en un ambiente amistoso y lejano al bullicio de las salas de concierto de las grandes ciudades. Quizá en ningún otro lugar uno pueda toparse en un mismo día con Masur, Kissin, Temirkanov, Marriner, Argerich, Nigel Kennedy, Hendricks, Pauk, Jonathan Gilad, Bashmet, Vengerov, Shaham, Geringas, Bronfman, Davidovich, Hagegård, Sitkovetski, Rachlin, Harrell, Lloyd Web-



Martha Argerich

ber, y muchos más.

Ellos fueron los protagonistas de la actual edición, celebrada entre el 3 de julio y el 3 de agosto pasados. En la avalancha de conciertos cabe destacar, además del ya citado, el recital de Evgueni Kissin -Haydn, Liszt, Chopin- y el *Doble* de Brahms que hicieron Sitkovetski y Harrell magistralmente acompañados por Temirkanov.

En el mismo concierto, el titular de la Filarmónica de San Petersburgo *bordeó* una vez más la *Quinta* de Chaikovski, mermaidísima sin embargo por la debilidad de la Orquesta Mundial de Juventudes Musicales. Al frente de esta misma mediocre formación, Armin Jordan destrozó el primer acto de *La valquiria* (Tina Kiberg, Stig Andersen, Vidar Gunnarsson) y Kurt Masur hizo lo que pudo con una selección del peliagudo *Romeo y Julieta* prokofieviano.

Justo Romero



TEMPORADA

Lírica

97

TELÉFONO DE INFORMACIÓN:
942/ 36 16 06

Octubre, 24 y 26. 20:30 h.

GEORGE BIZET

"Carmen"

Noviembre, 1. 20:30 h.

RUPERTO CHAPÍ

"El rey que rabió"

Noviembre, 22. 20:30 h.

TOMÁS BRETÓN

"Los amantes de Teruel"

Diciembre, 4 y 6. 20:30 h.

GAETANO DONIZETTI

"L'Elisir D'Amore"

LOS MEJORES FESTIVALES NORTEAMERICANOS

Los festivales de ópera de Estados Unidos 1997 han terminado ya, pero algunos han dejado un profundo recuerdo. En la Glimmerglass Opera, en el estado de Nueva York en Cooperstown, cuatro óperas se han presentado en innovadoras producciones. Rafael Rojas, en una de sus diversas actuaciones de este año, cantó Pinkerton en la económica pero impresionante producción de *Madama Butterfly*. Una escalera recorría todo el escenario, y paneles azules representaban la casa de Cio-Cio-San. A pesar del enorme espacio, se mantenía la concentración de los personajes. Isabelle Kabatu fue una Butterfly poco vulnerable. Su voz es emocionante y de buen volumen, pero su retrato fue demasiado excitado y con agudos no siempre controlados. Rojas cantó de forma lírico-heroica pero demasiado fuerte.

Of Mice and Men de Carlisle Floyd, basada en la novela de John Steinbeck, fue muy interesante. Como Lennie, el torpe e infantil gigante que recorre la California de la Depresión trabajando en granjas, el tenor Anthony Dean Griffey estuvo soberbio. Su voz es clara, bella, expresiva y libre. El bajo Rod Nelman como George, compañero y protector de Lenny, cantó poderosamente y con entrega. Margaret Lloyd plasmó a la perfección la inquietud de la desaseada esposa de Curly, a la que Lennie mata accidentalmente cuando ésta trata de seducirle. La música lírica y dramática de Floyd fue dirigida con firmeza por Stewart Robinson, los decorados de John Conklin evocaban la época, y la dirección escénica de Rhoda Levine fue emocionante. Es imposible olvidar la escena final, en la que George debe disparar a Lennie para protegerle del linchamiento. En las otras dos óperas del festival, Phyllis Pancella estuvo hilarante y cantó con opulencia, estilo e insinuación la Isabella de una cómica *Italiana in Algeri*, y Francesca Zambello puso en escena la *Iphigénie en Tauride* de Gluck enfatizando la brutalidad y el aspecto sombrío. Christine Goerke fue una compulsiva Iphigénie, Nathan Gunn y William Burden cantaron intensamente como Oreste y Pylades, y Jane Glover dirigió con incisividad.

En la Ópera de Santa Fe (Nuevo México), *Ashoka's Dream* de Peter Lieberson tuvo su estreno absoluto. Lieberson ha escrito obras de cámara y sinfónicas, pero ésta era su primera ópera. El libreto de Douglas Penick habla de Ashoka Murya, el influyente rey hindú del siglo III. En dos actos de dos horas de duración, la obra se centra en su

transformación desde el joven conquistador furioso y aislado hasta el monarca iluminado. Ambos autores son budistas, y esta religión contemplativa ha originado, más que una ópera, un oratorio bastante estático, que fue bien dirigido por Richard Bradshaw. El barítono Kurt Ollmann fue un convincente Ashoka, Clare Gormley estuvo muy apropiada en la coloratura de Lakshmi, su primera esposa, y Lorraine Hunt soberbia en la sanguinaria Triraksha, su segunda mujer. *Arabella*, con Janice Watson como protagonista, fue la mejor de las cinco óperas de Santa Fe, que también incluyeron a Patricia Racette como vulnerable Violetta en *La traviata*, una divertida *Semle* y un entretenido *Così fan tutte*.

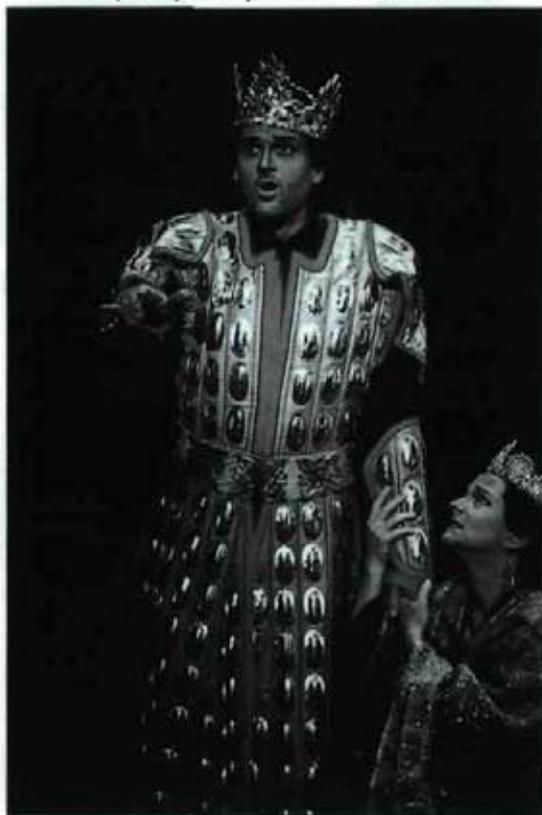
En Florida, la Ópera de Sarasota puso en escena *Königslieder*, una ópera de Engelbert Humperdinck que ha quedado muy eclipsada por *Hänsel und Gretel*,

Ópera en Filadelfia

Un estreno mundial basado en una tragedia político-personal, una nueva obra titulada *A Chekhov Trilogy* y el *Falstaff* de Verdi, por la Ópera Company de Filadelfia en la Academia de Música, el más antiguo y encantador de los teatros americanos, han podido verse en tres días consecutivos. En 1969, un coche conducido por el senador de Massachusetts Ted Kennedy se hundía en el lago Chappaquiddick después de una fiesta en la playa de celebración del 4 de julio. El único pasajero era la joven Mary Jo Kopechne, que quedó atrapada en el coche mientras Kennedy logró escapar. Posteriormente sería exculpado, John Duffy, que ha compuesto más de 300 obras, desde sinfonías clásicas hasta música de películas y televisión, se reunió con Joyce Carol Oates para escribir *Black Water*, una ópera en dos actos basada en esta tragedia de traición y abuso. La variada y evocadora música, muy americana, es una afortunada mezcla de ópera y comedia de Broadway. Mary Jo es una chica mucho más moderna que su católico oponente, pero también es idealista, y Karen Burlingame convenció vocal y escénicamente. El simpático pero finalmente cobarde senador, que no tiene nombre en la ópera, fue acertadamente encarnado por Patrick Mason. La producción de Gordon Edelstein, que comienza con los faros de coches enfocados hacia el público, fue muy eficaz, y Alan Johnson dirigió la orquesta de seis miembros con precisión.

A Chekhov Trilogy, escrita por el compositor local Richard Wargo, fue representada en la Academy of Vocal Arts, cuyos laureados incluyen a James Morris y Ruth Ann Swenson. Las muy diferentes obras están basadas en *The Seduction of a Lady*, *A Visit to the Country* y *The Music Shop*, y la música está en la tradición pero no es anticuada. La puesta en escena de Dorothy Danner fue imaginativa, y Christopher Macatsoris dirigió con sentimiento.

En menos de siete años, el director general de la Ópera Robert Driver ha reducido el déficit y ha sido distinguido por ello por la ciudad de Filadelfia. También dirige una producción anual, y en este caso fue *Falstaff*, con una conveniente ambientación Tudor. Lo mejor del reparto fue Stephanie Blythe como Quickly. Timothy Noble fue un adecuado Falstaff y Barbara Daniels estuvo sobreactuada como Alice.



Lorraine Hunt y Kurt Ollmann en *Ashoka's Dream*, en la Ópera de Santa Fe

compuesta 17 años antes, y que constituye el contrapunto trágico a ésta. La influencia wagneriana es evidente, pero también se anticipa el *Sprechgesang* de Schoenberg en esta obra bella, profunda y melancólica. El montaje de Jacque Trussel fue agradable, como la dirección musical de Neil Varon. Un vigoroso *Ernani*, una emocionante *Bohème* y una adorable *Manon* completaron el festival.



DEUTSCHE GRAMMOPHON

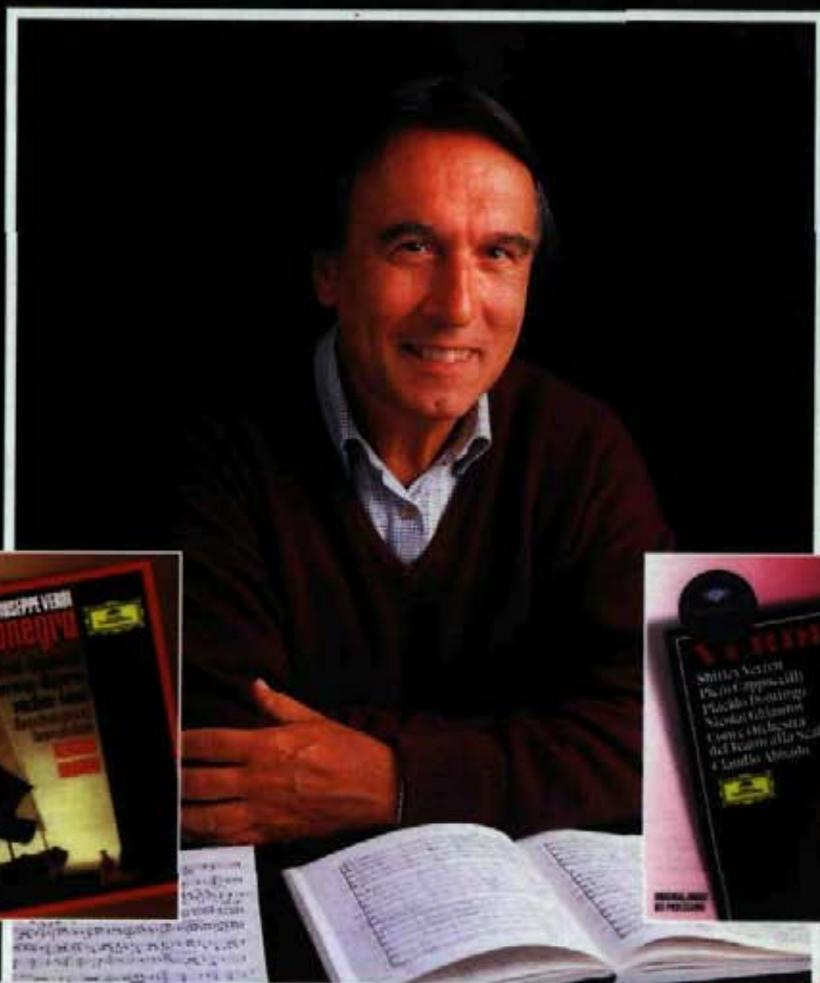
Presenta

Las grabaciones legendarias

de

Un Director de leyenda:

CLAUDIO ABBADO



449 752-2



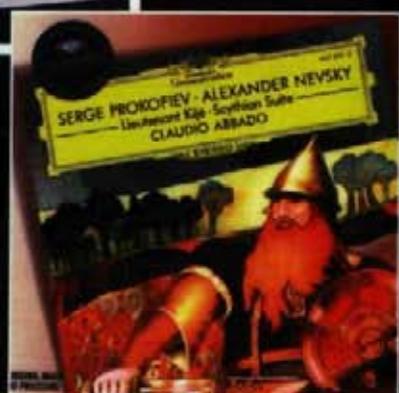
449 732-2



449 719-2



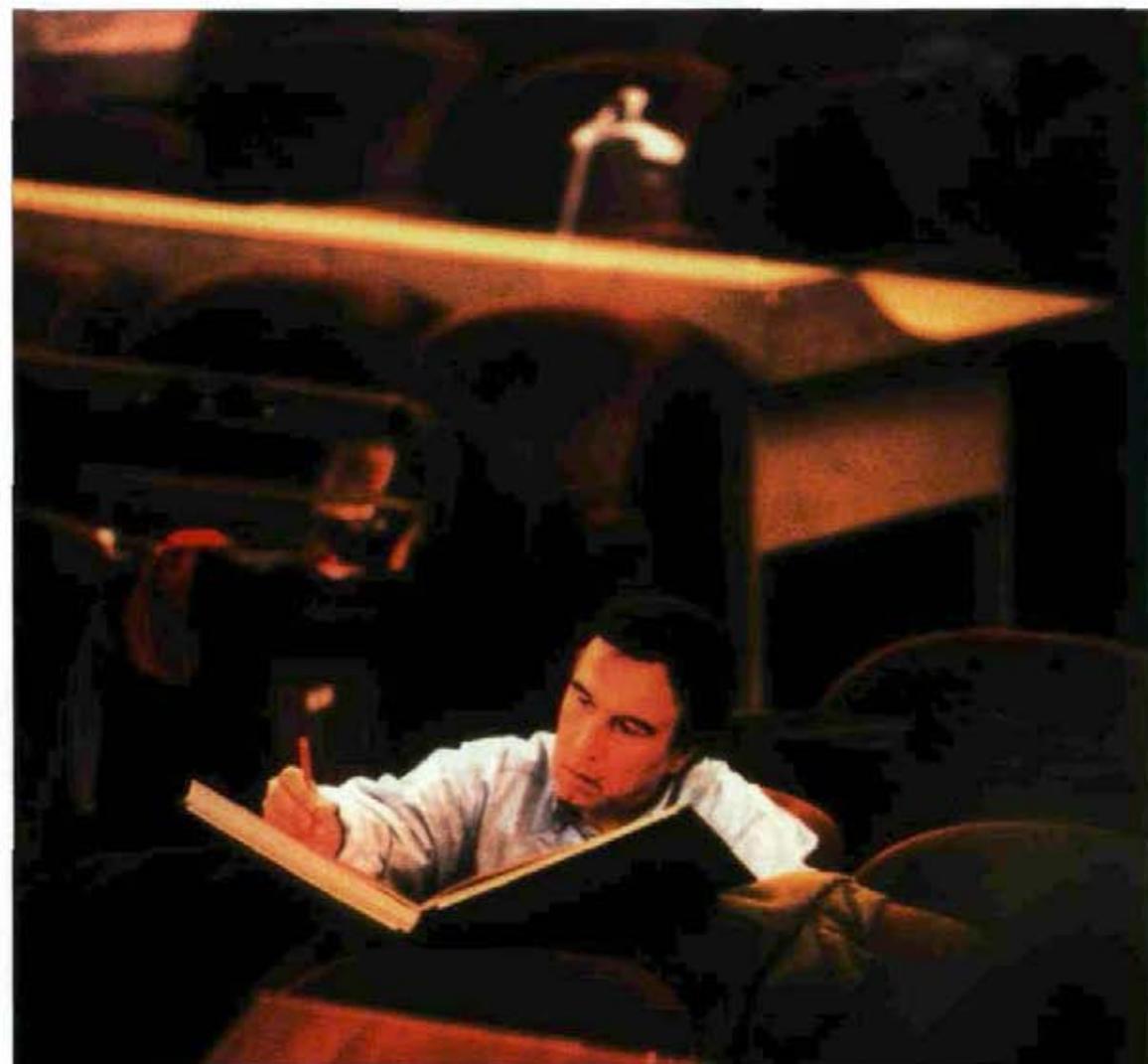
447 438-2



447 419-2

a PolyGram company

CLAUDIO ABBADO EL IDEALISMO Y LA RAZÓN



Claudio Abbado o el antidivo (o la anti-estrella). Tal vez ese podría ser el calificativo adecuado para este milanés serio y tímido que apareció como una revelación fulgurante en las salas europeas de conciertos durante los años sesenta y que ahora es titular de uno de los mejores conjuntos sinfónicos del mundo, la Orquesta Filarmónica de Berlín. Cuando divos y estrellas parecen empeñados en convertir a las artes en general y a la música en particular en un espectáculo cada vez más degradado y trivial, Abbado sigue fiel a su vocación de artista consciente. Ha sabido combinar en su ya larga carrera dos cosas que en la práctica de otros maestros famosos parece nada menos que imposible: la atención al gran repertorio clásico y romántico con la dedicación a la música contemporánea. Hombre de diversos saberes, de gran cultura, es heredero de una tradición de intérpretes y directores de orquesta en la que el dominio técnico y la musicalidad se funden con una aguda conciencia socio-política y una refinada formación humanística. Acaso sea esto lo que da a sus interpretaciones en concierto una dimensión superior y hace de él uno de los músicos más respetados y admirados de nuestro tiempo. Claudio Abbado regresa a nuestro país, al frente de su Orquesta Filarmónica de Berlín, para actuar en Madrid (6, 7 y 8 de octubre), Santiago (11 y 12 de octubre), Valencia (13 de octubre) y Barcelona (14 y 15 de octubre), con obras de Mahler, Schumann, Beethoven, Brahms y Schubert.

SCHERZO.—Maestro Abbado, en el momento actual de su carrera Berlín y Salzburgo son dos campos musicales de acción, y concretamente dos campos principales, que se unen brillantemente cada año en una producción operística en la inauguración de los Festivales de Pascua de Salzburgo, marcados por la presencia de la Orquesta Filarmonica de Berlín. ¿Cómo surgió la idea de ofrecer cada una de estas óperas unos meses antes en versión de concierto en la Sala Philharmonie de Berlín?

CLAUDIO ABBADO.—Es una suerte poder tener esta oportunidad. Normalmente se ensaya una ópera durante algunas semanas, pero la orquesta sólo está disponible los últimos días. Con la Filarmonica de Berlín, una de las mejores orquestas del mundo, tenemos la posibilidad de ensayar con tranquilidad y de tocar la obra, normalmente en versión de concierto o semirrepresentada, con el mismo reparto, de modo que también se puede trabajar musicalmente con los cantantes con mucha calma. Esta vez, por ejemplo, preparamos la obra conjuntamente con Peter Stein, él estaba en Berlín y trabajó mucho con los cantantes en el tema de la dicción. Y después, en Salzburgo, el escenario está libre mucho tiempo. Esto es realmente una enorme suerte. En una temporada normal no hay tantas posibilidades. Sólo en festivales, y en cualquier caso en los que tienen una organización privada, tienen aún los directores de escena y musicales tiempo e ilusión suficientes para realizar sus a menudo extrañas ideas y visiones.

S.—Usted tiene, como es sabido, una gran inclinación hacia la Segunda Escuela de Viena. Ya durante su época como director en Milán interpretó en La Scala toda la obra de Alban Berg. ¿Cree que una ópera como *Wozzeck* puede transmitirse a un público tan conservador como el del Festival de Pascua de Salzburgo, y en caso afirmativo, de qué modo?

C.A.—Mire usted, yo creo que *Wozzeck* es hoy un clásico. La música de Alban Berg es para mí casi como una música romántica. Y para este público también hemos interpretado mucha música contemporánea en los conciertos del ciclo «Kontrapunkt». Yo creo que hoy, setenta años después, *Wozzeck* ya es música clásica. Tengo confianza en este público, creo que sabrán comprender la obra. Este es el primer intento en dirección a la música moderna. Para mí se trata simplemente de música, no hay música moderna o clásica. Hay personas que dejan las puertas abiertas y tratan de escuchar, y hay otras que viven siempre según la costumbre. Esto es lo peor. Recuerdo que, cuando era niño, a mí también me costaba mucho comprender a Schoenberg o a Bartók, esa música bárbara, como se decía entonces. Hoy, sin embargo, las obras de Schoenberg son para mí profunda, bella música. También las *Tres piezas para orquesta Op. 6* de Berg —¡fantásticas! O *Wozzeck*, esta maravillosa ópera, ¡sólo puede amarse! Mi intención es dar a la Nueva Música un lugar fijo en los Festivales de Pascua de Salzburgo. Pues sólo así se

puede combatir el acartonamiento y mantener vivo el festival. Sólo tenemos que romper la fuerza de la costumbre y ser un poco astutos. También es necesaria una cierta educación del público. Hace poco me llenó de satisfacción en Berlín que, después de una interpretación de *Gruppen* de Karlheinz Stockhausen, algunos oyentes me escribieron diciendo que gracias a una repetida audición habían com-



RAFA MARTÍN

prendido la obra. Esto me gustaría conseguirlo más a menudo. Los festivales no pueden convertirse en una especie de museo, sino, como también quería su fundador, Herbert von Karajan, mantenerse en un campo de tensión entre tradición y futuro. Placer estético y renovación artística deben ir de la mano, si el tema debe conservar hoy en día un sentido. Hay que tener cuidado de que, en el discurso entre reforma y tradición el uno no domine al otro. Tampoco hay que olvidar nunca que un festival obtiene su legitimación únicamente a partir de la calidad de sus interpretaciones, una calidad que en una temporada de repertorio ya no es posible debido a limitaciones económicas y personales.

S.—Un precursor de Alban Berg estuvo en el centro de su debut en Salzburgo en 1965, concretamente Gustav Mahler. ¿Cómo ha cambiado su relación con Mahler en estos treinta años?

C.A.—Creo que siempre puede descubrirse algo nuevo. Mahler me gustaba mucho desde niño, y luego lo estudié mucho naturalmente en Viena, y cada vez que hago algo de Mahler hay algo nuevo que aprender en él. Por la música de Mahler (de modo muy parecido a Schubert) atraviesa un profundo dolor, pero yo encuentro también humor y sentido lúdico: una cierta sonrisa —siempre con un hálito de tristeza. Yo procuro pasar todo el tiempo que puedo en un valle de Suiza que está totalmente libre de coches, el Fextal. Allí vuelvo a encontrar la concentración, tengo mucho tiempo y calma para leer y estudiar. En invierno van trineos tirados por caballos por el valle —y estas vivencias me ayudan sencillamente a comprender ciertas formas de música, como por ejemplo el comienzo de la *Cuarta Sinfonía* de Mahler. Los pájaros, o simplemente el sonido de un arroyo murmurante —mucha gente no comprenderá esto. Allí se obtiene otra capacidad de percepción sensorial de la naturaleza. En el Fextal se está tan tranquilo que se oye el ruido de la nieve al caer.

S.—*Mahler es hoy en día muy popular. ¿Cuándo cree que compositores de la generación de usted, como un Luigi Nono, serán conocidos y respetados de una manera similar a la de Mahler hoy?*

C.A.—El propio Mahler escribió que para su *Sexta Sinfonía* se necesitaban treinta, cuarenta años para comprenderla. Y lo mismo sirve para los grandes compositores de hoy como Nono, Kurtág, Ligeti, Rihm, Boulez. Lo grandioso de Nono, por ejemplo, lo han reducido algunos a su compromiso político, sin ver la riqueza de su personalidad. Fue una persona maravillosa, sin limitaciones, de repente también totalmente sencillo, abierto a todo —un auténtico europeo.

S.—*¿En qué sentido cambian las costumbres auditivas del público frente a la música clásico-romántica, cuando el programa de un concierto también plantea música contemporánea para su discusión en una misma velada?*

C.A.—Lo he visto en Berlín, allí hay un público especial. Ulrich Eckart organiza y programa las Semanas del Festival desde hace muchos años de modo fantástico, con mucha música moderna. Hace cinco años, por ejemplo, hicimos aquel ciclo sobre Prometeo. En él había música de Beethoven, Liszt, Scriabin y Nono —y Nono fue el mayor éxito de aquella serie. Creo que es también una cuestión de tiempo. Habría que dar al público la posibilidad de oír algo nuevo. Esto no es, naturalmente muy fácil de comprender, a veces es como un nuevo idioma. Pero es muy importante para el público en general no cerrarle las puertas, siempre tienen que tener

las puertas abiertas y tratar de escuchar con atención, tratar de comprender. El gran error está en decir, oh, yo no entiendo este nuevo lenguaje, no quiero oír. Esta es la reacción conservadora. Yo siempre me identifico con la música que estoy dirigiendo en ese momento.

S.—*A menudo ha defendido obras escénicas poco conocidas del siglo XIX, por ejemplo de Rossini y Schubert. ¿De dónde saca tiempo y energías para estas recuperaciones?*

C.A.—Trato siempre de encontrar algo nuevo, odio pensar que siempre se tocan las mismas obras, aunque se sepa que hay otras cosas. A veces te llega una nueva idea cuando hablas con amigos. Otras veces encuentras algo tú mismo en una biblioteca o en un archivo. También existen los buenos amigos. Por ejemplo, el *Fierrabras* de Schubert. Aquí tengo

6. INTERNATIONALER KOLORATUR-GESANGSWETTBEWERB SYLVIA GESZTY

6th International Coloratura Singing Contest
Sylvia Geszty

Condición para participar es resultar calificado/a en una de las convocatorias previas en:

Londres: Covent Garden

14 y 15 de marzo de 1998, inscripción hasta el 2 de marzo de 1998

Stockholm: Royal Opera

21 de marzo de 1998, inscripción hasta el 7 de marzo de 1998

Berlin: Deutsche Oper

24 de marzo de 1998, inscripción hasta el 10 de marzo de 1998

Budapest: Philharmonie

28 y 29 de marzo de 1998, inscripción hasta el 16 de marzo de 1998

Luxemburgo: Théâtre Municipal

3 y 4 de abril de 1998, inscripción hasta el 21 de marzo de 1998

Madrid: Teatro Real

28 y 29 de marzo de 1998

Inscripción hasta el 16 de marzo de 1998

El Jurado reunido en Madrid será presidido por el Gerente D. Juan Cambreng Roca.

Concurso para

Soprano, Mezzo, Alto, Tenor, Baritono, Bajo

57 000 Marcos alemanes en premios

Edad límite para cantantes de ambos sexos:

32 años (nacidos después del 1 de mayo de 1966).

Semifinal y Final con la Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Del 4 al 8 de mayo de 1998

Théâtre Municipal Luxembourg

Información:

Sekretariat I. C. S. C.

Postfach 1163, D-75390 Gechingen

Fax 0 70 56/42 56



que estar agradecido a Maurizio Pollini. Él siempre habló conmigo sobre *Fierrabras*, su deseo era dirigirla. Un día hablamos por teléfono, y él me dijo: «Claudio, esto es demasiado difícil para mí, tienes que hacerlo tú». Y los dos trabajamos juntos sobre el tema. Para esta ópera se necesita un buen reparto, pues la orquestación plantea muchas exigencias en cuanto al equilibrio. La calidad del libreto no es especialmente alta, pero las posibilidades de los autores de aquella época estaban muy limitadas por la censura. El tema de las guerras de religión me interesaba mucho, y creo que la música de Schubert delata un gran talento dramático. Podría imaginar que Schubert estaba enamorado de la idea básica de la obra. Por desgracia, algunas reservas respecto a ciertas partes de la ópera no cesaron después de nuestra producción de Viena. Una cierta responsabilidad acerca del juicio ambivalente sobre Schubert corresponde a Brahms, que sólo apreciaba tres o cuatro sinfonías de Schubert. Por otra parte, Brahms realmente hizo correcciones en la *Gran sinfonía en do mayor*, porque le molestaban ciertas asimetrías. Pero si pensamos, en general, qué pocas posibilidades tuvo Schubert en su época para desarrollarse, no podemos sino admirarnos de la enorme capacidad de expresión que alcanzó para su edad. Las composiciones de Schubert son para mí como buenos amigos, desde la infancia. *Fierrabras* la dirigiré próximamente en Berlín en versión de concierto.

S.—Usted tiene una memoria fotográfica.

C.A.—¡No, en verdad nada fotográfica!

S.—¿Y por qué dirige de memoria?

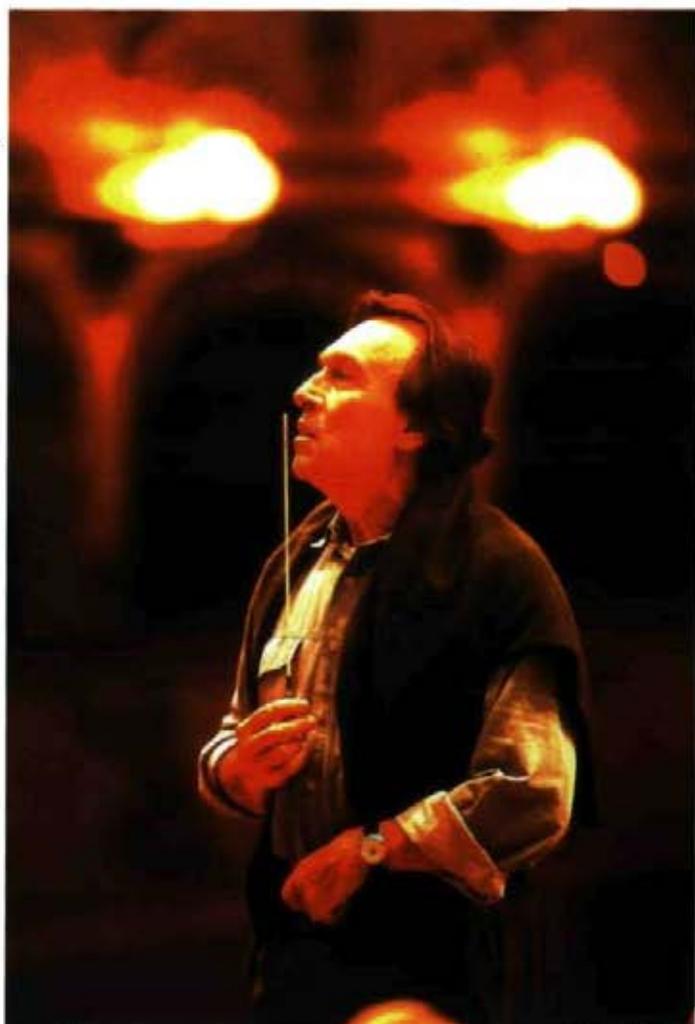
C.A.—Hay mucho mayor contacto con los músicos de la orquesta y con los solistas, con la escena. Me refiero a contacto visual, contacto humano —para ayudar a todos los solistas, por ejemplo, esto es muy importante. Y psicológicamente también es muy bueno para mí. Cuando sé que conozco una obra de memoria me siento más seguro. Y es también posible que aprendas más cuando tienes que dirigir de memoria.

S.—Dirigir de memoria supone también la posibilidad de transmitir a los músicos de la orquesta la sensación de ser un compañero suyo, de estar al mismo nivel. ¿Cuál es el mejor elogio que un músico de orquesta puede obtener de usted? ¿Qué suele decir cuando está satisfecho?

C.A.—Hace poco hice una larga gira con la Filarmónica de Berlín. Tocamos en América y en Japón. Y después del último concierto dije algo que me salió totalmente espontáneo: «He tenido la sensación de que, cuanto más amo la orquesta, mejor tocan ustedes». Esto es, creo yo, el mejor elogio para los músicos.

S.—¿En qué momentos preferiría estar sentado en las filas de los músicos a ser el director, o en qué momentos le gustaría componer, y no sólo dirigir las obras de otros?

C.A.—De joven estudié no sólo piano, sino también composición, y yo mismo he escrito música y he ofrecido recitales de piano. Pero llegó un momento, cuando yo tenía veinte, veintidós años, en el que me di cuenta de que necesitaba mucho más tiempo para dominar un tema concreto del que tenía disponible. Así que no volví a componer y tampoco a tocar el piano en concierto. Pero lo que he estudiado me ayuda naturalmente aún hoy. A veces encuentras com-



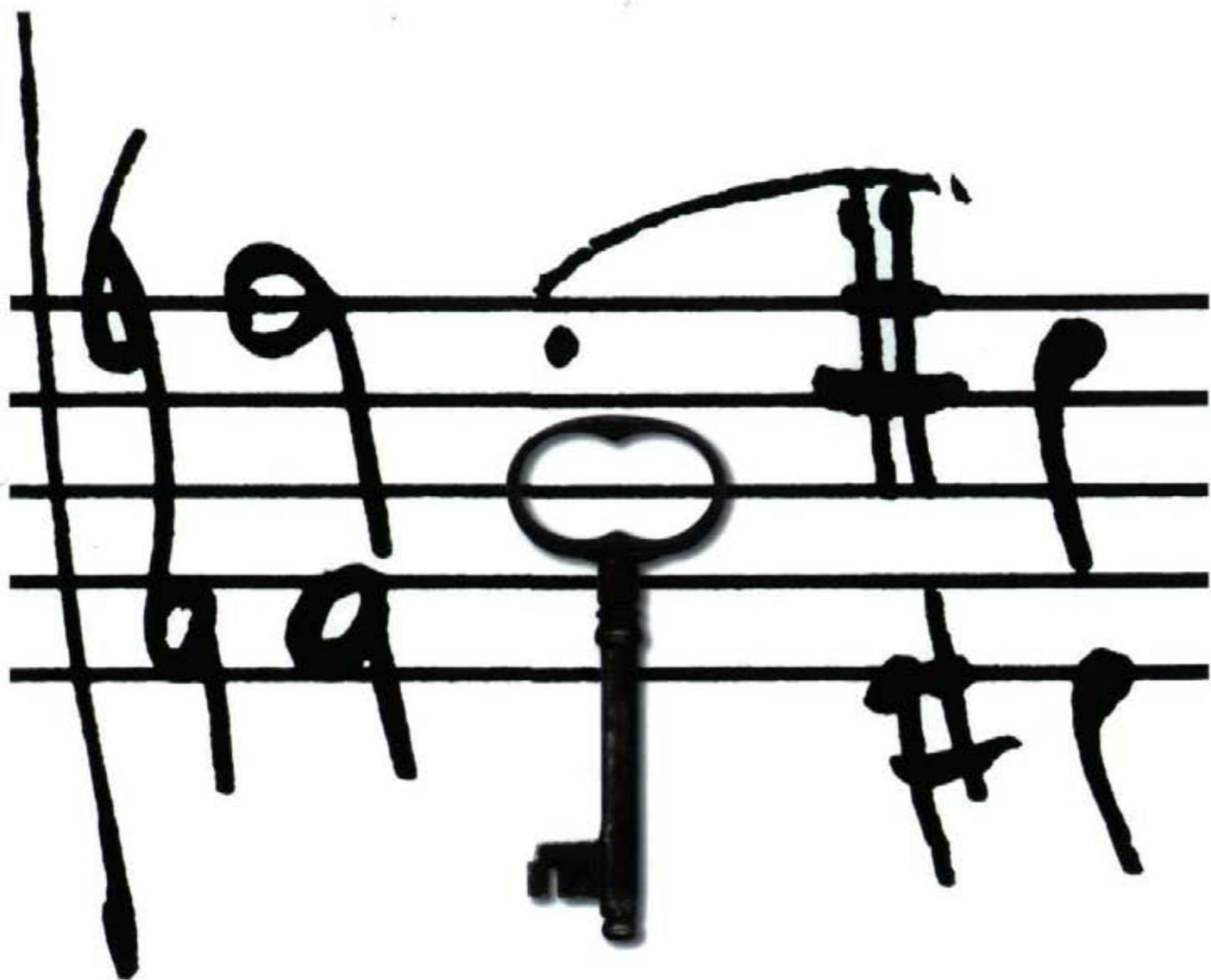
MARCO CASELLI/DGG

posiciones de grandes autores que están fantásticamente instrumentadas, pero otras veces hay pequeñas cosas que aún pueden corregirse.

S.—Usted dirige, por una parte, una de las orquestas más prestigiosas, con una larga tradición, y por otra parte formaciones de jóvenes músicos con prometedores talentos, como la Orquesta Juvenil de la Comunidad Europea o la Orquesta Juvenil Gustav Mahler. ¿Qué futuro cree usted que tiene la industria de conciertos en general? ¿Se escucharán siempre los grandes compositores clásicos y románticos en las salas de conciertos?

C.A.—¿Qué significa «siempre»? Pero, hoy en día, por supuesto. Hay un gran entusiasmo por parte de los músicos jóvenes de tocar la música clásica, romántica y contemporánea. Lo bueno de las orquestas juveniles es que no hay barreras, podemos hacerlo todo. Aún no están habituados a los sindicatos. Cada uno tiene sus problemas, pero no tienen problemas económicos —por ejemplo con el tiempo, podemos ensayar tanto como queramos, y también de otra forma. Un secreto de estas orquestas juveniles son estos ensayos divididos. Por ejemplo, en la Orquesta Gustav Mahler hemos invitado a los mejores músicos jóvenes, pero además, hemos contratado para cada grupo, para los violines, para las maderas, los chelos etc., a los mejores profesores de la Filarmónica de Berlín, la Filarmónica de Viena, y en ocasiones también de orquestas de Londres. Y así tenemos la gran experiencia de los músicos de las grandes orquestas, por muy diferentes que sean éstas entre sí. Por ejemplo, el «sforzando» de la Filarmónica de Berlín o el

Por la música de Mahler atraviesa un profundo dolor, pero también humor y sentido lúdico



EL 11 DE OCTUBRE
EL TEATRO REAL DE MADRID
ABRE DE NUEVO SUS PUERTAS.

Con el Teatro Real, Madrid vuelve a disfrutar del mejor espectáculo de ópera del mundo. Porque el 11 de Octubre, el Real entra en escena.

SEMANA DE REAPERTURA: LA VIDA BREVE. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. DIVINAS PALABRAS.



TEATRO REAL
FUNDACIÓN DEL TEATRO LÍRICO

de Viena es totalmente distinto al de la Orquesta Sinfónica de Chicago. Las orquestas americanas tocan un «sforzando» más a lo Bartók o Stravinski, no tan apropiado para la música romántica...

S.—En general, ¿qué importancia debería tener la cultura en la sociedad? ¿o la música?

C.A.—La cultura en general, no sólo la música, también el teatro, la literatura, exposiciones... Si todo el mundo piensa que un país es más rico cuanto más haga por la cultura, y no al contrario, es lo principal. Mucha gente cree que en Alemania se hace ahora mucha cultura porque es un país rico. Pero si pensamos cómo eran Alemania o Austria después de la guerra, estaban en una situación terrible. Sin embargo, estos países han hecho mucho por la cultura, y eso, naturalmente, los ha hecho más ricos. Hay otros países que eran mucho más ricos después de la guerra, pero no han hecho demasiado por la vida cultural y eso puede verse hoy. Por desgracia, muchos políticos no entienden esto.

S.—Para terminar, ¿cuáles son sus planes para Berlín?

C.A.—Los ciclos que realizamos en la Philharmonie son un gran éxito. Recibimos muchas cartas: todos quieren colaborar con nosotros. La resonancia ha aumentado de año en año, por parte de los teatros, los actores, la ópera, los cines,



RAFA MARTÍN

los museos. Creo que es importante saber todo lo posible sobre los antiguos mitos, porque en ellos está encerrado todo lo que ha sucedido, lo que pasa hoy y lo que acontecerá en el futuro. Pero no debemos pensar tan sólo en la tragedia griega. En 1996 se trató de Shakespeare y la música, en 1995 de Fausto y la música, en 1997 de Berg y Büchner. En 1998 será el «Wanderer», un nuevo ciclo sobre Schubert, Mahler, Liszt, Nono, sobre todo lo que tiene relación con el tema del caminante, en el que participarán también teatros y exposiciones. Toda la ciudad tomará parte en él. Y luego, en 1999, interpretaremos el Tristán: Wagner será el tema principal, el amor y la muerte, desde Orfeo hasta hoy. Creo que es algo muy importante, pero no puede hacerse en cada ciudad—en Berlín funciona muy bien. En todas las ciudades en las que he trabajado he tratado de imprimir un acento: en Milán la apertura de La Scala para estudiantes y trabajadores, en la conservadora Viena la fundación del festival «Wien Modern». En Berlín me gusta el diálogo y la relación de las diferentes artes entre sí: me interesa la literatura y la pintura y siempre estoy abierto a todo lo nuevo.

Volkmar Fischer

UNIVERSIDAD
DE ALCALÁ

AULA DE MÚSICA



CURSOS DE ESPECIALIZACIÓN MUSICAL 97/98

CURSOS QUE COMIENZAN EN OCTUBRE, NOVIEMBRE Y DICIEMBRE

IMPRESIONISMO MUSICAL FRANCÉS:

Debussy y Ravel

Roy Howat
Noviembre 1, 2, 8 y 9

ANÁLISIS DETALLADO DE OBRAS DE LA MÚSICA DE NUESTRO TIEMPO Y CONSIDERACIÓN DE PIEZAS DE LAS TENDENCIAS MÁS RECIENTES

José Luis de Delás
Del 8 de Noviembre al 30 de Mayo

ANÁLISIS DE OBRAS EN FORMA DE VARIACIÓN:

I. La variación en Beethoven

William Kinderman
Noviembre 22 y 23• DE LA MÚSICA DE CONCIERTO AL POP Y ROCK
• LAS TENDENCIAS UTÓPICAS DEL MÉTODO DE COMPOSICIÓN SERIALKonrad Böhmner
Noviembre 15 y 16

CURSO DE COMPOSICIÓN

José Luis de Delás
Del 8 de Noviembre al 1 de Junio

INICIACIÓN Y ETAPA INTERMEDIA EN LA ENSEÑANZA DEL VIOLÍN Y LA VIOLA. FUNDAMENTOS TÉCNICOS Y PRÁCTICAS DE PROFESORADO. ORGANIZACIÓN Y PLANIFICACIÓN DE UN DEPARTAMENTO DE CUERDA

Mimi Zweig
Primer Encuentro: Noviembre 28, 29, 30, Diciembre 1, 2 y 3
Segundo Encuentro: Marzo 20, 21, 22, 23, 24 y 25

INFORMACIÓN: AULA DE MÚSICA, UNIVERSIDAD DE ALCALÁ. COLEGIO DE BASILIOS, C/ COLEGIOS, 10. 28801 ALCALÁ DE HENARES (MADRID).

Tel. (91) 878 81 28. Fax: (91) 878 92 52. • <http://www.ciaa.es/fundacion> • [e-mail: fundacion@ciaa.es](mailto:fundacion@ciaa.es)

LOS CURSOS QUE COMIENZAN A PARTIR DE ENERO SERÁN ANUNCIADOS POSTERIORMENTE

INICIACIÓN Y ETAPA INTERMEDIA EN LA ENSEÑANZA DEL VIOLONCELLO

Richard Aaron
Noviembre 21, 22, 23 y 24

CURSO DE INTERPRETACIÓN DE PIANO

Josep Colom
Del 14 de Octubre al 5 de Mayo
Prueba de admisión: 10 de Octubre a las 10 horas

CURSO DE INTERPRETACIÓN DE CLARINETE

José Luis Estellés
Del 27 de Octubre al 11 de Mayo
Prueba de admisión: 20 de Octubre a las 10 horas

CURSO DE INTERPRETACIÓN DE VIOLÍN

Isabel Vilá
Del 31 de Octubre al 22 de Mayo
Prueba de admisión: 31 de Octubre a las 12 horas

CURSO DE INTERPRETACIÓN DE OBOE

Eduardo Martínez
Del 13 de Octubre al 11 de Mayo
Prueba de admisión: 13 de Octubre a las 11 horas

CLASES MAGISTRALES DE PIANO Y MÚSICA DE CÁMARA

Ferenc Radas
Del 25 de Octubre al 18 de Mayo

CLASES MAGISTRALES DE VIOLONCELLO

Janos Starker
Diciembre 6 y 7



Sergiu Celibidache

RAFA MARTÍN

LAS FOTOS DE CELIBIDACHE

La frase es justamente célebre: «Oír música en un disco es como irse a la cama con una foto de Brigitte Bardot». ¿Hace falta recordar que tal epifonema se debe a Sergiu Celibidache (1912-1996)? Pero atiendan a estas otras frases de Serge Celebidachi –sí, el apellido se escribe así–, esto es, el hijo del gran maestro rumano: «Todos los recuerdos que tengo de mi padre son

maravillosos... Hoy, cuando miro una foto de mi padre, lo hago con una sonrisa. La foto no es mi padre, pero me trae remembranzas de mi padre y yo valoro esos sentimientos. Una situación similar se produce con los archivos de los conciertos de mi padre. Un concierto grabado ya no es música, pero puede traernos evocaciones de un momento que pudo ser música, en algún punto del tiempo. Tal como una fotografía puede acercarme a mi padre, un CD puede acercarnos a su música. Es como un recuerdo, muy valioso».

Estas palabras de Celibidache Jr. –perdón, Celebidachi–, las suscribirían encantados los melómanos de medio mundo, y para su gozo generalizado el hijo y heredero del músico las pronunció en Munich el pasado 6 de junio, en la presentación de la inmediata *Edición Celibidache* –primeros 10 CDs en estos días–, a cargo de la firma británica EMI, que recogerá, a lo largo de los años venideros, las casi 200 obras (!) que el artista llegó a interpretar, en sus 18 años de titularidad –de 1979 a 1996– al frente de la Filarmónica muniquesa, y que están en los archivos de la orquesta en conjunción con la Radio de Baviera.

Pero las fotos van a llegar por partida doble. La firma francesa Tahra, regida por los *furtwänglerianos* Myriam Scherchen y René Trémone, ha llegado a un acuerdo con la antigua RIAS berlinesa para publicar otra edición en varios CDs, *El joven Celibidache*, que recogerá, a partir de las cintas originales, las grabaciones que, para radio o concierto, efectuó el músico con la Filarmónica de Berlín entre 1945 y 1954 –es mejor que se sienten–, esto es, casi 400 conciertos (!). Dentro de esta serie, el primer Bruckner de Celibidache del que haya testimonio sonoro, la *Séptima Sinfonía*, interpretada en 1945. Y entre el material inmediato, una *Novena* de Shostakovich del 47 –o sea, 2 años después del estreno de la obra–, o la *Sinfonía da Requiem* de Britten tocada en el 46 –a 6 años de la composición de la pieza–. En resumen, empieza la *discografía oficial* de Celibidache, con fotos que serán como tesoros. Ya lo ha dicho Celebidachi...

SUMARIO

ACTUALIDAD.....	51
ESTUDIOS:	
- Sinfonías de Brahms por Harnoncourt, <i>R.O.B.</i>	56
- Leonora de Beethoven por Gardiner, <i>R.B.I.</i>	58
- Últimos discos de Solti, <i>A.R.</i>	59
- Elías de Mendelssohn por Daniel, <i>F.F.</i>	60
- Mesías de Haendel por McCreech, <i>R.O.B.</i>	61
REEDICIONES:	
- Anillo de Wagner por Janowski, <i>A.F.M.</i>	62
- Grabaciones juveniles de Järvi, <i>E.M.M.</i>	64
- Zarzuelas por Argenta, <i>M.G.F.</i>	65
- Harmonia Mundi, <i>F.G.-R.</i>	66
- Virgin, <i>A.B.M.</i>	66
DISCOS DE LA A A LA Z	68
INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO ...	92
LIBROS	94
LA GUIA	96

Opinión

VIVOS PLANGO, MORTUOS VOCO

El original no es así. La vieja máxima latina dice, exactamente, «Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango», esto es, la arcana inscripción de las sonerías o campanarios: «Llamo a los vivos, lloro a los muertos, rompo los rayos». Sin el último epifonema es también el título de una espléndida obra contemporánea, del inglés Jonathan Harvey, *Mortuos plango, vivos voco*, página nacida como creación electrónica, pero que Harvey, un poco al modo de Luis de Pablo con sus *Tinieblas del agua*, decidió pasar luego a la orquesta, y que, completemos información, acaba de grabar la London Sinfonietta dirigida por Markus Stenz. Pero, como diría José Luis Téllez, dejémonos de «culteranismo», porque hoy lo que toca es enunciar, con tañido o no de campana, el título de este escrito o pergeño, o sea, en castellano secular, «lloro a los vivos, invoco a los muertos».

¿Cuál es el motivo de este aforismo tan optimista? Pues verán, por orden: el verano no empezó muy florido o jubilar para varios de los «grandes» de la industria del disco; con elegancia a la par que discreción en algún caso, sin tales atributos en otros, y poco menos que a toque de rebato en varios, los sellos del grupo Polygram anunciaron a sus artistas («grabadores de discos») que las cosas no iban todo lo bien que desearse pudiera, que las ventas de los antedichos discos bajaban —pero en otras compañías, pardiez, subían— y que ciertos contratos de músicos que no trocan en beneficios lo de ellos esperado iban a iniciar un viaje sin retorno a las profundidades del erebo.

Traducción —porque hoy, con el *incipit* latinista, tenemos el día literato— que a Bernard Haitink, después de tres décadas en Philips, la empresa le dice adiós —y le deja colgado el nuevo ciclo Mahler en Berlín y el segundo Bruckner en Vie-

na—, que a Seiji Ozawa y a Boston no les renuevan convenio, que con Valeri Gergiev se lo van a pensar tres días más, que Brendel es mucho Brendel y tal cual se queda, y que a Mitsuko Uchida le perdonan la contrata porque en Japón vende CDs como bonsais; que en Decca le han señalado cuál es la puerta a Christoph von Dohnányi —que se quedará con la primera *Tetralogía* de la historia en sólo dos óperas, o sea, «bi(o)logía—, orquesta de Cleveland incluida —¡sí Szell levantará la cabeza...!—, que Pavarotti y Solti sí venden y permanecen como los de Elliot Ness, «intocables», que Chailly también va a más en lo de las ventas y le dan un voto de confianza —pero rebajando el *cachet* de su orquesta, el Concertgebouw—, que Ashkenazi también es mucho Ashkenazi, y que a los demás les informan de las rebajas especiales de otoño-invierno.

En DG no son menos: a James Levine y al «Met» les indican que Nueva York queda muy lejos de Hamburgo —y eso a pesar de lo de Levine en Munich post-Celibidache; bueno, eso se lo cuento otro día—, a Gardiner le recortan el repertorio previsto —y no le decapitan contractualmente porque Gardiner es mucho Gardiner—, a Ugorski le han indicado que en Rusia no se vivía tan mal, y se salvan de la quema Pollini, Zimerman y, comprensiblemente, Boulez. ¡Menudo verano!

Pero en medio de todo esto en Inglaterra —siempre Albión dispuesta a sembrar el desconcierto— se publica una estadística al respecto, esto es, qué artistas son los que venden discos realmente, aquellos cuyas producciones compra la gente. Pues en el apartado de los directores el *Hit-Parade* lo encabezan tres activos maestros, dos muy destacados y un tercero que trata de pisarles los talones, jóvenes promesas, valores de futuro por

los que apostar: se llaman Furtwängler, Karajan y Toscanini. Muy cerca de los antedichos, Bernstein. Y tras ellos aparecen los primeros «vivos», Solti, Rattle, Boulez y Barenboim. ¡Imponente, no? Por cierto, abriéndose camino —ya era hora—, otro ausente de estos confines, George Szell.

Y ahora el remate, el estrambote: las Ediciones Celibidache. En estas mismas páginas les contamos la inmediata aparición de las series de EMI y de Tahra consagradas al maestro rumano, y no hay que ser muy futurólogo para vaticinar que a los «chicos», a los «chavales» del pelotón de cabeza, se unirá a la vuelta de la esquina Sergiu Celibidache. Es curioso: Furtwängler se llevó a matar con Karajan, Toscanini odiaba a Furtwängler, y Celibidache los despreció a todos (a Furtwängler menos, a pesar de que obtenía resultados, *Celi dixit*, por intuición y no por fenomenología). Y ahí los tenemos, o los vamos a tener, juntitos, y riéndose —es un decir— de sus actuales colegas, convertidos ellos en conspicuos alumnos de Ruy Díaz de Vivar en aquello de ganar batallas *post mortem*.

La paradoja, impensable, extraordinaria, es que en los albores del siglo XXI los máximos vendedores de discos en el área de la dirección de orquesta —o sea, en general— serán cuatro difuntos. «Vivos plango...»

José Luis Pérez de Arteaga

P.S.: Redactado este texto, llega la noticia, 6 de septiembre, del fallecimiento de Sir Georg Solti. En este número, hallará el lector semblanzas de este maestro. Pero únase ya su nombre, pues era uno de los pocos «vivos» que se aproximaban a la cabecera de grandes vendedores de discos en la indicada clasificación, al de los émulos del Cid en el texto precedente.

PRIMER MAHLER, PRIMER STRAUSS

Kent Nagano (California, 1951) se está ganando a pulso el título de «hombre de las versiones originales», o al menos el de paladín de las «otras versiones»: un día fue, en Lyon, la *Salome* de Strauss en su versión francesa, otro *El amor de las tres naranjas* de Prokofiev, también en su versión en lengua gala, y en la misma ciudad, Lyon. Ahora Nagano vuelve a Strauss con la versión primera de *Ariadna en Naxos* de 1912, o sea, sin el Prólogo de 1916, grabada, una vez más, en la Opera Nacional de Lyon, con Margaret Price (*Ariadna*), Sumi Jo (*Zerbinetta*) y Gösta Winbergh (*Baco*), registro que distribuirá Virgin. Pero en Manchester, donde dirige los destinos de la Orquesta Hallé, Nagano presenta este

mes —7 de octubre— otra primicia, que de inmediato llevará al disco, la versión original de 1880, de la cantata de Mahler *Das klagende Lied*, que el compositor revisó en 1901 suprimiendo la primera de las tres partes primigenias, *Waldmärchen*. Naturalmente, cuando modernas interpretaciones llevadas al disco —Boulez, Rattle, Chailly— han reunido esta sección con las dos restantes, lo que se ha escuchado era la versión del 80 para el fragmento de apertura y la revisión de 1901 para los otros, pero Nagano va a brindar el estreno absoluto —la obra jamás se tocó en dicho formato primitivo— de la partitura de 1880, de un Mahler de 20 años.



Kent Nagano

RORY CARNEGIE

SIR SIMON HACE LAS MALETAS Y ADEMÁS...

Sir Simon (Rattle) cierra etapa. Al término de la campaña 97-98, como es generalmente sabido, el músico de Liverpool cede la titularidad de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, que ha ostentado desde 1980, al finlandés Sacari Oramo, pero no lo hará sin completar diversas grabaciones, naturalmente para la firma que en este octubre festeja su centenario, la EMI, y a la que ha estado unida toda su carrera. Con el iconoclasta Nigel Kennedy, de regreso a la escena tras años de sabática pausa, ha grabado el *Concierto para violín* de Elgar. Y completando su ya amplio ciclo Mahler, llevará al disco entre octubre y noviembre, las *Sinfonías Tercera* —con Birgit Remmert como mezzosoprano solista— y *Quinta*. Y añadido de clausura: una nueva *Séptima* de Bruckner, que se unirá, entre otras, a las dos de Celibidache que la misma firma, EMI, y Tahra, en épocas distintas de la carrera del mítico director, van a publicar, como se puede leer en estas mismas y azafra-



Sir Simon Rattle

RAFA MARTÍN

nadas páginas. Y todo ello a la espera de un álbum ya deseado, la primera grabación con la Filarmónica de Viena: *Novena Sinfonía* de Mahler y *Metamorfosis* de Richard Strauss.

...Lo de la Filarmónica Checa comienza a ser la historia interminable, aunque fascinante; por si se han olvidado un poco de la saga: fallece Václav Neumann, le sucede Jiri Belohlavek, los músicos eligen luego a Gerd Albrecht, que termina por irse y vuelve Belohlavek, luego llaman a Mackerras, y ahora... a Ashkenazi. Si el organigrama no cambia demasiado, las cosas quedarán así a partir del 98: Director Titular, Vladimir Ashkenazi (que grabará con la orquesta para Decca); Consejero Artístico, Sir Charles Mackerras (que grabará con la orquesta para Telarc); Director Asociado, Jiri Belohlavek (que ya ha grabado y grabará con la orquesta para Chandos y Supraphon). Bueno, pues bien mirado no está nada mal.

...Naxos publicó antes del veneno un ballet del británico Phillip Feeney (1954), *Drácula*. Pues en la línea de los monstruos literarios nos llega un nuevo *Frankenstein!* —así, con las admiraciones, que tal es el título oficial de la obra—, página de 1977 titulada por su autor, el austriaco Heinz Carl Gruber (Viena, 1943), *pandemonium para barítono-chansonnier y orquesta*, que acaba de grabar para EMI —¡qué centenario!— el también austriaco Franz Welser-Möst, al frente de la Camerata Academica del Mozarteum de Salzburgo.

...Boulez sigue grabando para DG —ya se lo hemos contado antes, es uno de los que se salvan de la quema contractual—, y con el Ensemble InterContemporain lleva al disco, por tercera vez, el *Pierrot Lunaire* de Schönberg. Su solista vocal es la Lulu del Festival de Salzburgo, la alemana Christine Schäfer.

¿TIENE UD. UN EXCELENTE EQUIPO DE SONIDO, PERO QUE NO LE GUSTA CÓMO SUENA?

La tecnología actual nos permite disfrutar de la música grabada con un gran realismo, pero habitualmente los sistemas Hi Fi no suenan de acuerdo a sus verdaderas posibilidades.

Desde el CD o LP hasta el oído, la señal musical está sometida a fenómenos físicos, capaces de producirle alteraciones que hay que tratar de reducir al máximo.

Nos referimos a las reflexiones y resonancias acústicas de la sala, los ruidos de radio frecuencia, o las vibraciones mecánicas, por citar algunos.

Estos fenómenos enmascaran el detalle musical, empobrecen la imagen y la focalización, y alteran la timbrica y el balance tonal del sonido, haciendo la escucha tensa y dificultosa.

Para que pueda gustarle el sonido de su equipo, analizamos estos aspectos de su sala de audición y sistema de alta gama y le recomendamos las medidas necesarias para optimizarlo.

hi-fi tuning

Mejoramos el entorno sonoro

303-6563 Madrid

CENTENARIO AMARILLO: LA EDICIÓN BEETHOVEN

En diciembre de 1898, Emil Berliner y su hermano Joseph fundaron la Deutsche Grammophon Gesellschaft, la primera compañía dedicada a la fabricación y manufactura de música grabada, iniciando sus actividades comerciales bajo la divisa «grabaciones y reproducciones fonográficas». Para la celebración de este centenario, el célebre sello amarillo, la compañía más prestigiosa del Grupo PolyGram, ha decidido presentar la obra completa de uno de los compositores más representativos de la historia de la música: Beethoven. Esta nueva edición de 87 discos compactos repartidos en 20 volúmenes, nos ofrece todas las composiciones escritas por el compositor alemán e interpretadas por los músicos más destacados de la casa; por supuesto, en el próximo número de SCHERZO serán comentadas pormenorizadamente.

La relación de la obra de Beethoven con Deutsche Grammophon ha estado permanentemente presente en la andadura comercial de este sello. Comenzó en 1913 con la legendaria grabación de la *Quinta* de Beethoven por Nikisch al frente de la Filarmónica de Berlín, un director que creyó desde el principio en un medio dominado hasta entonces por cantantes e instrumentistas, y ha llegado hasta nuestros días con la grabación de todo su catálogo compositivo, incluido el de obras sin número de opus y otras catalogadas por Hess (las que llevan WoO -Werke ohne Opus- o Hess en vez del acostumbrado Op.). Entre estos dos acontecimientos, el sello amarillo nos ha informado abundantemente a lo largo de su historia sobre el músico de Bonn y sus obras: recordemos como más significativas las publicaciones en 76 LPs. en 1970 y 1977 para celebrar el bicentenario del nacimiento y el 150 aniversario de su muerte. Ahora, la edición se extiende a 87 CDs. con partituras nunca publicadas hasta la fecha en ningún sopor-

te sonoro (por ejemplo, la cantata *Der glorreiche Augenblick* -El momento de gloria-, dirigida por Myung-Whun Chung, la escena *Vestas Feuer* -El fuego de Vesta-, con Andrew Davis, además de numerosos *Lieder* y arreglos de canciones populares, así como la ópera *Leonora*, dirigida por Gardiner y que se comenta en este mismo número de SCHERZO, o la música incidental completa para *El rey Esteban*, dirigida por Chung con narración de Fischer-Dieskau).

Los 20 volúmenes están distribuidos de la siguiente forma: 1. *Sinfonías*; 2. *Conciertos* y otras obras para solista y orquesta; 3. *Obras orquestales*; 4. *Ópera*; 5. *Sonatas para piano*; 6. *Diversas obras para piano*. *Variaciones*. *Obras*



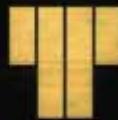
para órgano; 7. *Obras para violín y piano*; 8. *Obras para chelo y piano*; 9. *Tríos para piano, violín y chelo*; 10. *Obras para trío de cuerdas*; 11, 12 y 13. *Cuartetos de cuerda*; 14. *Música de cámara*; 15. *Obras para instrumentos de viento*; 16. *Lieder*; 17. *Canciones populares y arreglos*; 18. *Conjuntos vocales; obras vocales profanas*; 19. *Grandes obras corales*; 20. *Grabaciones históricas*.

La lista de intérpretes que protagonizan estos veinte álbumes se haría

interminable, aunque podemos enumerar algunos a título de ejemplo y que, obviamente, son los más representativos de la casa: Karajan, Bernstein, Abbado, Jochum, Gardiner, Böhm, Pollini, Gilels, Kempff, Menuhin, Argerich, Fischer-Dieskau, Baranboim, Kremer, Mutter, Maiski, Schreier, los cuartetos LaSalle, Amadeus y Emerson, más un extenso etcétera que naturalmente especificaremos en el próximo comentario crítico. En el volumen dedicado a grabaciones históricas nos encontramos con nombres legendarios en la interpretación beethoveniana en registros de los archivos de DG que actualmente no estaban disponibles para el público: Furtwängler, Schuricht, Fricsay, Fritz Busch,

Kempff, Richter, Annie Fischer o Schunus son algunos de los artífices de estas grabaciones, muchas de las cuales aparecen por primera vez en disco compacto. También hay que apuntar que todas ellas han sido reprocesadas con el sistema Original-Image Bit-Processing, o sea, técnicamente cuidadísimas, además de las proverbiales y excelentes presentaciones con estudios y textos en cinco idiomas, entre ellos el español. Suponemos que el precio de salida al mercado no será excesivamente alto (naturalmente, los álbumes se pueden adquirir por separado).

Mientras nos ponemos a la tarea de escuchar las nuevas grabaciones para poder ofrecerles el comentario correspondiente en el próximo SCHERZO, les adelantamos que estamos ante una excelente publicación con toda la obra de una de las figuras cumbres de nuestra civilización. Tanto para los expertos en este autor, como para los discófilos en general o para los que se quieran iniciar en Beethoven, esta edición supone un hito de importancia indiscutible en la historia fonográfica dedicada a este compositor.



orquestra de cambra
teatre lliure

temporada 97/98

octubre

música oberta: frank zappa

obras de frank zappa
coproducció amb el 4rt. festival de músiques contemporànies de barcelona en el centre de cultura contemporània de barcelona

noviembre

música d'avui

obras de p.m. davis, david padró, charles ives,
james mcmillan y benet casablanca
en el centre de convencions winterthur-illa diagonal

enero-febrero

pierrot lunaire

1ª parte: canciones de hans eisler
2ª parte: "pierrot lunaire" de arnold schönberg
traducción de miquel desclot
dirección musical de josep pons
dirección escènica de calixto bieito
con la companyia teatre lliure y la orquestra de cambra teatre lliure

marzo

música d'avui: hans werner henze

obras de h.w. henze
trompeta solista juanjo serna
piano solista lluis vidal
una producció para el ciclo "trobada amb la música de la fundació la caixa"
en el centro cultural de la fundació la caixa

abril

lliure al palau

obras de j.p. rameau, g. fauré, e. varèse
orquestra de cambra teatre lliure con el cor de cambra del palau (dir. jordi casas)
coproducció con la fundació orfeó català - palau de la música catalana
dentro del ciclo "els diumenges al palau" en el palau de la música catalana.

junio

música oberta: egberto gismonti

obras de e. gismonti
guitarra y piano solistas e. gismonti

orquestra de
cambra
teatre lliure

director:
josep pons

la orquestra de cambra teatre lliure
graba para harmonia mundi (france)

producció y management
oriol roch
teatre lliure
c/ montseny, 47
08012 barcelona
t/ (93) 218 92 51

BRAHMS POR HARNONCOURT: REGRESO AL FUTURO

El lector podría perfectamente preguntarse si a estas alturas del partido hace falta otro ciclo Brahms, cuando tenemos los de Furtwängler, Giulini, Sanderling, Szell, Wand y compañía. Porque tras la incursión sinfónica schumanniana, llega el anunciado desde estas líneas por José Luis Pérez de Arteaga hace unos meses, a cargo de Nikolaus Harnoncourt con la Filarmónica de Berlín. Y cabe plantearse si es posible aportar algo de interés a estas archivotadas páginas. También el fundador del *Concentus musicus* se lo ha planteado, y lo expresa así en la extensa entrevista con Walter Dobner que aparece en el folleto del álbum: «La orquesta y yo queríamos comenzar reanalizando las sinfonías una vez más. Por eso he estudiado los manuscritos, las primeras ediciones con correcciones hechas a mano por Brahms y las partes de orquesta que se guardan en los archivos de las Filarmónicas de Berlín y Viena, y de esta forma he podido obtener información muy valiosa sobre cómo se interpretaba esta música. Así, resulta muy instructivo comprobar las arcadas que se empleaban en las versiones de los grandes maestros del pasado, Nikisch, por ejemplo. Los músicos de orquesta actuales se sorprenden al ver que lo que hace años se ejecutaba en un solo golpe de arco, hoy se hace con cuatro. A mí me enseñaron esta técnica de arco, y tenía que practicarla a diario no menos de media hora. Hoy, los instrumentistas de cuerda parecen dar importancia sólo a la mano izquierda... es como si tuvieran una cierta atrofia en la derecha. Y con esa vieja técnica pueden construirse grandes líneas melódicas que suenan maravillosamente, aunque de forma menos poderosa. Lo importante es que con este estudio no sólo he podido sacar conclusiones sobre la dinámica, sino también aprender de grandes maestros a quienes admiro mucho. Respecto a la dinámica, se expresa con rotundidad: «Creo que la gente no entiende bien la dinámica de Brahms hoy en día; las interpretaciones tienden a poner demasiado énfasis en el fortísimo. Brahms indicaba en numerosas ocasiones -*pf*- poco fuerte, que en realidad se encuentra relativamente cercano al «piano». Incluso cuando indica «forte», quiere decir eso exactamente: fuerte, no fortísimo. Brahms escribió menos *fff*- de lo que tiende a creerse. Y concluye: «Naturalmente, todo esto sólo es un punto de partida, porque yo pretendo aportar mi visión de esta música, no simplemente reproducir la primera interpretación de determinada sinfonía en mil ochocientos y pico, que por otra parte es algo que no me interesa. Y en nuestros tiempos, hemos de preguntarnos incluso por qué esta música debe seguir interpre-

tándose. Las nuevas interpretaciones que hagamos no pueden de ninguna forma partir de un petrificado anclaje en planteamientos que pudieron ser correctos un día, pero que no son aplicables en nuestros tiempos». Respecto a su visión de Brahms, dice Harnoncourt: «Creo que no existe ningún otro compositor entre los grandes que haya vuelto su mirada al pasado tanto como Brahms. Trabajó mucho tiempo en las bibliotecas, estudió la antigua polifonía de Gabrieli, la música francesa de la época de Couperin, realizó ediciones muy, muy rigurosas desde el punto de vista musicológico de ésta -permítase añadir que su edición de la obra de teclado de Couperin aún puede adquirirse- discutió con Chrysander la edición Haendel y él mismo editó las *Sinfonías* de Schubert. De forma que su interés en la historia está claro. Pero por otra parte empleó todo este conocimiento y fuente de inspiración en su propia música. Yo no diría que es un vanguardista, pero sus ideas, especialmente en lo que concierne al ritmo, se encuentran a considerable distancia de

otra vez su categoría de instrumento formidable. Todas sus secciones lucen una perfección absoluta, un sonido bellísimo y una facilidad pasmosa para responder a las demandas del director. Podríamos mencionar una lista interminable de ejemplos individuales, desde el concertino en el *Andante* de la *Primera* hasta el soberbio canto del oboe en muchísimos momentos, pasando por numerosos pasajes de las trompas o la extraordinaria demostración de la cuerda a lo largo y ancho del álbum. Con semejantes mimbres a su disposición, Harnoncourt plantea las cosas de forma muy equilibrada. Huye de revoluciones en cuanto a *tempo*, que siempre parecen muy razonables (para que se hagan una idea, en la línea de Abbado, aunque siempre ligeramente más vivo que éste). Conserva su ya conocido ímpetu rítmico -así en el *Allegro giocoso* de la *Cuarta*, trepidante, o el *Allegro* final de la *Tercera*, dotado de vibrante impulso-, cuida con su proverbial mimo la acentuación, y no rehúye la contundencia del *ff*...

cuando la partitura lo pide, pero sí escapa del sonido uniformemente grueso que empaña y distorsiona muchas versiones brahmsianas. Su disertación antes citada sobre la dinámica es aplicada con rigor, y hay numerosos ejemplos de ello: así el comienzo de la *Primera* (indicado *f*, sin el timbal apabullante como en muchas otras versiones), o la cuidada diferenciación entre el *ff* prescrito en las cuerdas y el *f* en los timbales, en los c. 84 y siguientes del *Andante* de la *Cuarta*.

El manejo de los reguladores es siempre magistral, de nuevo ejecutados de forma magnífica por la orquesta. El respeto es asimismo escrupuloso por las indicaciones de *tempo*, y así, el pasaje final de la *Primera* no otorga

concesiones: aceleración moderada desde el c. 383 (*stringendo*) al 391 y aplicación estricta desde éste al final de la indicación *Più allegro*, sin respiro hasta el silencio previo al acorde conclusivo. En cambio, el *Poco meno presto* del tercer tiempo de la *Tercera* tiene el grado justo de moderación. Por lo demás, el seguimiento objetivo de lo escrito es combinado con un encomiable calor expresivo, porque el director berlinés construye el edificio sonoro con gran inteligencia: su línea melódica fluye con natura-

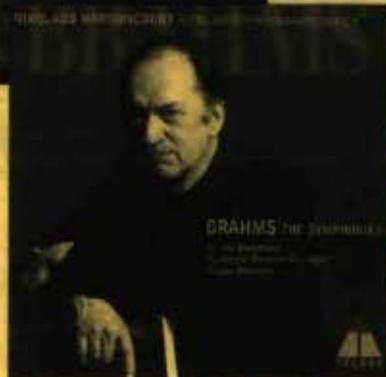


Nikolaus Harnoncourt

RAFA MARTÍN

las de cualquier otro autor, y su maestría en el manejo de la armonía es realmente muy, muy avanzado para su tiempo. Por otra parte, era un compositor de grandes contradicciones. Tenía por ejemplo grandes problemas para construir melodías, que sin embargo finalmente resultan tan maravillosas que parecen elaboradas con gran facilidad. Ese mirar al pasado y al futuro al mismo tiempo hacen que Harnoncourt piense que se le puede considerar a la vez como «el más grande compositor romántico» y como la «antítesis del romanticismo».

¿Y los resultados? Pues para empezar, la prestación orquestal es difícilmente superable. La Filarmónica de Berlín, elegida por Harnoncourt por considerar que, incluso por encima de su hermana vienesa, es la orquesta brahmsiana por excelencia, mues-



lidad y elegante fraseo, canta con elegancia cuando procede (por ejemplo, en los movimientos centrales de la *Primera*, el coral en el movimiento final de ésta, los movimientos iniciales de las tres últimas o el precioso Poco allegretto de la *Tercera*), pero al mismo tiempo brilla, como es de esperar en un maestro de la interpretación barroca, en los pasajes polifónicos, como en algunas de las *Variaciones Haydn*, muy especialmente en la última, o en la gran *Chacona* final de la *Cuarta Sinfonía*. Y además ofrece la nitidez de texturas que le caracteriza. El mensaje nos llega con una claridad pasmosa -ayudada por una toma de sonido sensacional-. Su visión de Brahms parece genuinamente romántica, combina sabiamente el lirismo con el apasionamiento, pero al mismo tiempo se aleja de cualquier exceso y evita cargar las tintas. Su interpretación de la *Tercera* una lirismo y efusión expresiva, sin resultar blanda o melosa, y el cuarto tiempo adquiere en sus manos una tensión que arrastra. Este raro equilibrio entre rigor y expresión, entre la cuidada disección de la partitura y la necesaria espontaneidad en la exposición de ésta, es quizá lo que distinga su interpretación. No encontramos aquí la preeminencia de una u otra sección de la orquesta, como se le achaca en otras ocasiones. Si hallamos una exquisita -pero no por eso menos válida, partitura en mano- atención a lo escrito, pero también una visión tan humana como vitalista de esta música. Así, la *Primera Sinfonía* aparece con la adecuada dimensión majestuosa en su primer movimiento o en el canto del motivo principal del cuarto, pero las transiciones son también manejadas con gran inteli-

gencia y fluidez -también las del primer movimiento de la *Tercera*-, y los movimientos centrales poseen una más que adecuada atmósfera lírica. Lo mismo ocurre en la *Segunda*, de sereno optimismo en sus tres primeros movimientos, culminando en un precioso Allegretto grazioso, para cambiar a un impulsivo final, enérgico en una coda jubilosa, de gran efecto. También el dramatismo está presente cuando procede -en la desgarrada *Obertura trágica* o en la coda del primer tiempo de la *Cuarta*, de nuevo elaborada de forma excelente-, igual que el festivo júbilo lo está en la *Op. 80*. Los nostálgicos encontrarán, claro está, terreno abonado para la polémica en algunas decisiones de fraseo, como la nítida separación de las ligaduras en los chelos, en el primer movimiento de la *Cuarta* (c. 57 y siguientes; la frase suele ser ligada de forma más extensa, aunque la partitura, de nuevo, dé la razón al berlinés), y echarán a faltar el arrebatado cataclísmico de Furtwängler en el movimiento final de la *Cuarta* o su tan libérrimo como fascinante entendimiento de los cambios de *tempo*. Pero quienes estén

pensando que esta interpretación de Harmoncourt es un rígido ejercicio de musicología se equivocarán de lleno. Estamos, sí, ante un Brahms de minuciosa atención al detalle, cuidadosamente planificado y elaborado, y ejecutado de manera formidable. Pero también ante una interpretación lúcida y equilibrada, de rica paleta expresiva, de sólida coherencia global, que constituye una prueba más de que estamos ante uno de los músicos más importantes de la segunda mitad de este siglo. Es obvio que la nómina de intérpretes discográficos de este ciclo es larga, y se adorna con los ilustres nombres citados al principio de este comentario, por no hablar de las versiones individuales de cada sinfonía (y vayan Vds. a saber si la serie Celibidache-EMI ya anunciada no depara alguna sorpresa!).

Pero, como apunta el propio Harmoncourt: «Reconocer lo logros de los grandes maestros no debe impedirnos tener nuestra propia visión. Lo que fue visto como válido en un momento puede no parecerlo tanto ahora, igual que lo que nosotros hagamos será discutido dentro de veinte o treinta años. Sólo cuando las obras aparecen contempladas desde diferentes perspectivas nos muestran toda su grandeza». Claramente, la que nos ofrece esta interpretación contiene los ingredientes para situarla en muy elevado lugar entre las más recomendables de la discografía, sin que ello suponga menoscabo de las magníficas antes citadas. En estas condiciones, cabe decir que, si es así, sin duda merece la pena este nuevo ciclo Brahms.

Rafael Ortega Basagoiti

BRAHMS: Las 4 Sinfonías. Variaciones sobre un tema de Haydn, Op. 56a. Obertura Trágica Op. 81. Obertura para un Festival Académico Op. 80. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Nikolaus Harnoncourt. 3 CD TELDEC 0630-13136-2. DDD. 66'05", 70'33" y 77'36". Grabaciones: Berlín, III/1996-IV/1997 (en vivo excepto Op. 81). Productor: Helmut Mühle. Ingeniero: Michael Braumann. Distribuidor: Warner.

schërzo

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

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Rellene y envíe este cupón

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

Transferencia bancaria a la c/c 0049 1805 41 2810016711 del BCH, a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.A.

Cheque bancario a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.A.

Giro postal.

VISA. 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. SERÁ AVISADO OPORTUNAMENTE.

EN DEFENSA DE LEONORA

En el anterior número de SCHERZO, John Eliot Gardiner mostraba una clara predilección por *Leonora*, la primera versión del *Fidelio* beethoveniano, tal como se estrenó en el Theater an der Wien de Viena el 20 de noviembre de 1805. Según las mismas palabras del director de orquesta inglés, «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. (...) 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.»

Ahora tenemos ocasión de comparar ambas obras, y de establecer paralelismos y diferencias. Para empezar, lo primero que salta a la vista es que *Leonora* está mucho más cerca del género del *Singspiel* que *Fidelio*. Toda la parte inicial se inscribe dentro del mundo de la comedia de género: los personajes y las actitudes de los mismos, que tienen su reflejo en una música ágil, distendida, más próxima al Weber de primera época que al Beetho-



John Eliot Gardiner

ven de la madurez. Tal vez por eso, cuando de pronto irrumpe el cuarteto *Mir ist so wunderbar* se produce una auténtica conmoción:

la música, de pronto, alcanza una trascendencia casi metafísica, de alcance universal. Por otra parte, la escritura de las voces está más ornamentada, es más operística (véase por ejemplo la gran aria de Leonora, con sus tres trompas naturales, de especial dificultad de ejecución).

En un exhaustivo artículo, Nicholas McNair explica las diferencias entre las diferentes versiones, y también defiende que *Leonora* posee un sentido estructural mucho más claro, al situar las arias de los cinco protagonistas siempre al comienzo de un acto o justo antes del final del mismo (considerando el trío *Gut, Söhnchen, gut*, como final del primer acto). Al mismo tiempo, la reducción de los tres actos a dos habría desequilibrado el esquema dramático, ya que el primer acto constituiría la base de la ópera, con la presentación de los personajes en el entorno de la cárcel, el segundo nos anunciaría el mundo oscuro que existe bajo esa superficie, gobernado por Pizarro y sus secuaces, y en el tercero nos adentraríamos ya en las profundidades de la celda de Florestán,

para concluir triunfalmente en la salida a la luz que supone la liberación del prisionero. Por otra parte, los personajes tienen más posibilidades de desarrollo (especialmente el de Marcelina, que queda bastante esquemático en la última versión, y aquí refleja la inocencia y sinceridad de las buenas gentes del pueblo). Poder seguir la audición comparando las dos obras, *Leonora* y *Fidelio*, constituye una experiencia realmente fascinante.

El maestro británico, evidentemente, conecta a la perfección con el mundo del Beethoven revolucionario. Sus ataques violentos, su irresistible brío en la acentuación, su nerviosismo rítmico poseen el im-

petu incendiario del joven que había hecho suyos los ideales de libertad y fraternidad universal y estaba dispuesto a invertir los valores de la sociedad, si era necesario, desde el teatro y la sala de conciertos, y que contrasta fuertemente con el aire un tanto mozartiano del comienzo

de la obra (que la batuta sabe muy bien diferenciar). La Orquesta Revolucionaria y Romántica y el Coro Monteverdi están habituados a este impulso y responden a lo exigido con una disciplina y un entusiasmo encomiables. Como es habitual en la mayoría de las versiones de John Eliot Gardiner, la homogeneidad del conjunto (lograda por haber interpretado la obra en numerosas ciudades antes de llevarla a los estudios de grabación) se impone por encima de las cualidades individuales. Hillevi Martinpelto es una Leonora menos heroica y matronil de lo acostumbrado, aunque encuentra bastantes problemas en su nada fácil tesitura, especialmente en las agilidad del final de la mencionada aria del segundo acto. La voz del tenor Kim Begley ha ganado cuerpo, y resulta un Florestán bastante convincente y entregado. Christiane Oelze es una delicada Marcelina (que, como ya se ha dicho, tiene un mayor protagonismo que en *Fidelio*) y Michael Schade un correcto Jaquino, mientras Franz Hawlata, Matthew Best y Alastair Miles aportan su solidez de bajos a sus respectivos cometidos como Rocco, Pizarro y el ministro Don Fernando.

La eliminación de los diálogos hablados por textos literarios y filosóficos de la época a cargo del actor Christoph Bantzer resulta un tanto discutible, aunque contribuyen a resaltar la fuerza expresiva de cada uno de los números musicales que vienen a continuación. Además, como señalaba el propio Gardiner en la citada entrevista, también existe la posibilidad de suprimirlos y escuchar únicamente estos números musicales. La toma sonora es de excelente calidad.

Rafael Banus Iruña

MUSITICKET

* Vendemos sus entradas de ABONO de los espectáculos a los que Ud. no pueda asistir.

Teatro Real - Opera, Ballet...
Auditorio Nacional -
Ibermúsica, Promúsica...

Toros - Feria de San Isidro

* Conseguimos entradas para estos espectáculos de abono.

Llamar de 10,30 a 1,30
91/ 579 19 31

BEETHOVEN: *Leonora*. Hillevi Martinpelto, soprano (*Leonora*); Christiane Oelze, soprano (*Marcelina*); Kim Begley, tenor (*Florestán*); Franz Hawlata, bajo (*Rocco*); Michael Schade, tenor (*Jaquino*); Matthew Best, bajo (*Don Pizarro*); Alastair Miles, bajo (*Don Fernando*); Christoph Bantzer, narrador. Coro Monteverdi. Orchestre Révolutionnaire et Romantique. Director: John Eliot Gardiner. 2CD ARCHIV 453 461-2. DDD. 138'06". Grabación: Watford (Inglaterra), IX/1996. Productor: Nicholas Parker. Ingeniero: Rainer Maillard.

UN IMPULSO JUVENIL

La mente despierta, el talento teatral de Solti, su conocimiento de estos pentagramas, brindados con limpidez general de texturas y proverbial dinamismo, quedan patentes en esta versión de la ópera de óperas, superior a las otras dos interpretaciones de la misma batuta (*Estro Armónico*, 1975; Decca, 1979). Entonces, ¿por qué no puede hablarse en este caso de una versión redonda o de referencia, al lado de las grandes de Busch, Furtwängler, Mitropoulos, Krips, Giulini, Karajan? Vayamos por partes.

Es ejemplar, por ejemplo, la manera de atacar la obertura, entendida *alla breve* y marcada por tanto a dos, perfectamente diseccionada y expuesta, desarrollada muy

limpiamente, sin entrar en cuestiones filológicas. Cierto es que no hay misterio ni adecuada preparación del drama en esas notas claras, diferenciadas y nítidas, pero sí un discurso musical pleno de lógica. La presencia de la orquesta, magnífica y precisa, es una constante. Como en esa espléndida aria del catálogo, en donde la protagonista es la formación londinense, imantada por el soberano juego del director. Cabe discutir sin duda, para decirlo todo, algunas cosas de la rectoría. Por ejemplo, la manera más bien prosaica de exponer el trío de las máscaras o el vertiginoso *tempo* elegido —siguiendo una costumbre criticable— para la última parte del primer finale. Desde *Venite pur avanti* hasta el contundente cierre la velocidad se acentúa y el Allegro se convierte en Vivace y el Più stretto en Prestissimo, con lo que se propicia un nada deseable confusiónismo. Hay por otro lado defectos en la planificación y una cierta sosería en la forma de acentuar el pasaje polimítico de las tres orquestinas. Lo que es sorprendente porque en casi toda la ópera Solti respeta hasta lo obsesivo este tipo de cosas y logra unos *sforzandi* impresionantes y marca a contratiempo con una energía proverbial. Toda la sección final, desde la entrada de la estatua, es admirable a este respecto. A veces se abusa del *staccato* y la batuta no alcanza el grado justo de cantabilidad en momentos como el trío inicial del segundo acto. Pero, hay que repetirlo, en su totalidad la labor de Solti es encomiable, incluso admirable, demostrativa de que todavía se hallaba en plenitud en estos conciertos en el Royal Festival Hall.

El equipo de voces es irregular. El peor es el lírico y blandengue Lippert, un tipo de tenor inapropiado para Mozart. Canta sin gracia ni fuerza y se muestra muy limitado, como un estudiante de conservatorio, en la reproducción de agilidad: respira tres veces en la *volata* de *Il mio tesoro*. Luego Luperi, un bajo, sí, tonante, oscuro —cerado más bien—, pero con un trémolo mo-



Sir Georg Solti



Bryn Terfel como Don Giovanni

numental y escaso arte. Groop, mezzo lírica, hace una Zerlina alejada de los moldes tan rancios de las *soubrettes*, pero le falta timbre, gracejo, descaro y se encuentra bastante apurada en la zona alta, bien que no haga nada feo. Scaltriti es un discreto Masetto. Murray, en estos momentos con un timbre poco definido, tiene cada vez más vibrato y menos graves. Se defiende por arriba y canta con sentido. En *Mi tradi*, llevado no como un Allegro assai, sino como un Andantino, hace alguna que otra trampa. Mucho mejor, más homogénea, fresca y capaz, Fleming, que exhibe su atractivo y carnoso timbre de lírica ancha. Dice con inspirado temperamento *Or sai che l'onore*, sin problemas en los peligrosos naturales. Su coloratura, sin embargo, no es perfecta y en ocasiones emite sonidos agudos en exceso estridentes, sin la dulzura perdida. Por fin, los dos protagonistas. Pertusi tiene un centro estupendo, redondo, de bajo cantante, aunque flaquea abajo —es una tesitura bastante grave—, expone bien, con tino e intención, pero se le podría exigir algo más de variedad en el fraseo y de gracia napolitana. Terfel se enseorea de tolo con su impresionante caudal de barítono dramático y con una personalidad teatral importante. Está muy bien en la escena del cementerio y en el final y sigue ciertas pautas de los grandes bajos del pasado. Ahora bien, peca con frecuencia de altisonante, cae en repetidas exageraciones y no parece encontrar términos medios entre la plena voz y el falsete. Mal en el brindis, donde se muestra pesado y torpe en las agilidades.

La partitura se ofrece completa, incluidas las arias de Viena, a excepción del dúo Zerlina-Masetto. El juego de recitativos —se

MOZART: Don Giovanni. Bryn Terfel, Renée Fleming, Ann Murray, Michele Pertusi, Herbert Lippert, Monica Groop, Roberto Scaltriti, Mario Luperi. London Voices. London Philharmonic Orchestra. Director: sir Georg Solti. 3 CD DECCA 455 500-2. DDD. 59'22", 47'16", 56'38". Grabación: Londres, X/1996. Productor: Michael Woolcock. Ingenieros: James Lock, Neil Hutchinson.

PROEZA

Por partida doble: por un lado el trabajo de la soprano, pero por otro la labor impecable de su colaborador desde el podio. Este es por ello, y por el repertorio elegido, variado y nada rutinario, un disco raro. Un magnífico logro de Decca y que deja el pabellón del maestro Solti bien alto en uno de sus últimos acercamientos a un estudio. El resultado es espléndido. Fleming está en voz: emisión tersa, fluida, libre; timbre cálido, carnoso, sólo con algunos asomos de estridencia en algún agudo; expresión adecuada a cada página, bien que la cantante americana no sea en principio un dechado de versatilidad en el fraseo, la regulación y el manejo de los colores. Sigue, con la guía de Solti, muy atenta y aplicadamente todas las prescripciones de los pentagramas. Delinea una entrañable escena de la carta de *Onegin* —fabulosas maderas en la orquesta—, apunta cosas muy interesantes en las dos arias de *Bodas*, resplandece en la nocturnal escena de *Rusalka*, se pone en situación en *Peter Grimes*, se la ve ciudadosa, con observancia de la delicada dinámica, en *Otello* y exultante, con una franja superior de extraordinario brillo, en *Daphne*. Bien los dos secundarios.

Solti, ya se ha avanzado, está soberbio, con el sentido de la frase y del color proverbiales de sus mejores días y con una amplitud expresiva fenomenal. Un gran recital, muy bien grabado además. El maestro se nos ha muerto. Nos queda al menos la soprano, de la que hay que esperar, dada su juventud y sus condiciones —y si, como parece, mantiene la cabeza en su sitio—, cosas aún mucho mejores.

A.R.

RENEE FLEMING. Soprano. Fragmentos de Las bodas de Figaro de Mozart: Porgi, amor y Dove sono; Eugene Onegin de Chaikovski: escena de la carta, Rusalka de Dvorák: canto a la luna; Otello de Verdi: Salce y Ave Maria; Peter Grimes de Britten: aria del bordado; Daphne de Strauss: escena de la transformación. Larissa Diadkova, mezzo; Jonathan Summers, barítono. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: sir Georg Solti. DECCA 455 760-2. DDD. 72'07". Grabación: Londres, XII/1996. Productor: Michael Woolcock. Ingeniero: James Lock.

cortan unos cuantos habituales—, con clave, está bien observado por sir Georg, que, sin embargo, podría haber puesto cierto orden en la anarquía que parece reinar en el uso de las apoyaturas; una manía ésta que acaba por perjudicar a la música.

Arturo Reverter

TERFEL, UN PROFETA MAYOR

Como sus dos contemporáneos ilustres, Schubert y Schumann, Mendelssohn, pese a sus continuos coqueteos con la música teatral (operetas, singspieler, inspiradísimas músicas incidentales) no llegó a escribir una ópera de estatura, lo que hizo su otro gran coetáneo Weber. Su interés por la escritura vocal quedó bien reflejado en la obra, en los géneros arriba mencionados, y también en el importante legado cancioneril, al que merecería añadirse la Sinfonía con voces *Lobgesang*. Su talento para la música dramática lo agotaría en sus dos oratorios y en el que dejó inconcluso, *Christus*. El segundo, *Elijah*, a diez años del primero, *Paulus*, fue estrenado en Birmingham en 1846 con un éxito arrollador y esta circunstancia parece definir su contenido, donde la tradición del oratorio inglés (entiéndase, Haendel) convive en la partitura con la influencia y admiración que sentía por Bach. Clasicismo y romanticismo, pues, apuntalándose en simbiótica convivencia en una, por momentos, sublime partitura, que equilibra su narración entre el abandono lírico y meditativo (parte segunda) y el desgarramiento dramático (en el comienzo). La obra mantuvo en Inglaterra una vigencia regular, ejecutándose sin desmayo. En el mundo del disco ha conocido, de un tiempo a esta parte, un interés renovado. Con el último *Elijah* de Decca se llega a la decena de versiones completas, adquiribles con mayor o menor facilidad en el mercado discográfico actual. Hay concepciones para todos los gustos y las interpretaciones tienen todas, en general, muy cuidado nivel. Frühbeck de Burgos, afecto a la obra (EMI, 1968), con cuatro voces soberbias (Baker, Fischer-Dieskau, Gedda y G. Jones), firma una inmaculada lectura que quizás no llene los gustos actuales. Como la de Sawallisch de las mismas fechas (Philips), dirigida con la consabida moderación que le caracteriza, permitiendo apreciar una cierta tradición de ejecución a la alemana. Lo que se comprueba asimismo escuchando la que grabó en 1983 Corboz (Erato), con un equipo vocal menos llamativo que las dos precedentes, destacando sobre todo la batuta el influjo de Bach. La de Hickox de 1989 (Chandos) capta la monumentalidad de la obra y está bien servida por los solistas, donde sobresale la luminosa prestación de Linda Finnie. La contemporánea y muy americana



Bryn Terfel

HANYA CHILALA

na de Robert Shaw (Telarc) se mantiene por la categoría de los solistas (Bonney, Hampson, Quivar, Hadley), apoyados en un poderoso aparato orquestal y coral, sin que se descuiden los contrastados momentos de intimidad. Intimidad que aparece muy buscada por Masur cuando dirigió a la Filarmónica de Israel en 1992 (Teldec), beneficiada por el halo poético que le añade y que respetan los solistas, principalmente, Jard van Nes y Alastair Miles. El año anterior, bastante alejado del concepto Masur, una nueva grabación de Philips, encargada a Marriner, con algunos cantantes de interés (Allen, von Otter), destacó la teatralidad de las situaciones en detrimento de la religiosidad o solemnidad

MENDELSSOHN: *Elijah*. Bryn Terfel, barítono (*Elijah*); Renée Fleming (*The Widow*, Soprano I); Patricia Bardon, mezzo (*The Angel*, Contralto D); John Mark Ainsley (*Obadiah*, Tenor I); Sara Fulgoni, contralto (*The Queen*, Contralto II). Coro del Festival de Edimburgo. Orchestra of the Age of Enlightenment. Director: Paul Daniel. 2 CD DECCA 455 688-2. DDD. 130' 53". Grabación: Dundee (Escocia), VIII-IX/1996. Productor: Chris Hazell. Ingenieros: John Dunkerley, Graham Meek.

del mensaje. En 1993 Herreweghe (Harmonia Mundi) ofrece una lectura historicista, con el cuidado y profesionalidad que le dignifica, con voces oportunas y que entusiasma, seguramente, a los seguidores de estas corrientes. La de 1994 de la Moneda (Forlane), en alemán, dirigida por Pappano, está dominada por la serena presencia del protagonismo de José van Dam, magnífico cantante en papel a medida. El último *Elijah*, cantado por supuesto en inglés, busca en cierta medida poner una vela a Dios y al diablo (no se detalla quién aquí es uno u otro, por evitar definiciones personales y herir sensibilidades). Es decir, que utiliza una orquesta de los llamados instrumentos originales, arrojando a voces de categoría y costumbres operísticas.

El resultado es confortable en las voces más livianas, como la de Ainsley, Bardon (dos buenos cantantes compensando lo neutro de sus coloridos instrumentales), Sara Fulgoni (que se reparte con la anterior las partes de contralto) o el niño Matthew Munro, canto que viene sostenido por una sonoridad

transparente y sedosa, acorde, además, con la categoría normal de sus intervenciones. En las partes corales se logró el equilibrio tímbrico reduciendo o aclarando el elemento vocal y en estas secciones la lectura, nunca sublime, pero sí siempre lógica y ordenada de Daniel, se acerca a sus colegas historicistas. Una lectura global, pues, que puede medirse dignamente con alguna de las precedentes, y que eleva resultados a la hora de comentar la labor de Terfel y Fleming. El barítono es el extremo, por ejemplo, de Fischer-Dieskau, en el que todo aparece minuciosamente estudiado e incorporado; en el galés, el canto surge espontáneo y torrencial, manejado por su enorme instinto musical y dramático y traducido por una voz que arrastra al oyente sin condiciones tanto en el recogimiento del nº 14 como en la fortaleza exhibida en el *Is not His word like a fire*. A la espontaneidad de este canto puede que se prefiera un mayor control o refinamiento; es cuestión de gustos. La Fleming, pese a sus menores oportunidades de lucimiento, parece en color y densidad con el barítono, seduce por la calidez tímbrica, el exquisito dominio de la melodía y la emotividad de su canto.

Fernando Fraga

INTELIGENTE COMBINACIÓN

En el artículo de McCreesh que aparece en el folleto acompañante a su grabación —anunciada hace unos meses— del *Mesías*, el director británico expresa su intención de aunar tradición y modernidad, de reunir la corrección de estilo con las lecciones aprendidas del pasado, y en un aserto que sin duda escandalizará a los puristas, menciona a Sir Malcolm Sargent, cuya interpretación, «llena de amor por esta música y de convicción en su mensaje, hace que cualquier discusión sobre la corrección estilística suene superflua». Con devoción y humildad bien lejanas al pretencioso y equívoco título de su artículo («Un Mesías para el milenio»), McCreesh confía en que su interpretación llegue a transmitir su pasión por esta música, y confiesa de forma implícita que no puede alejarse del todo de la tradición. Así, respecto a la obertura, dice que «sus primeros compases, independientemente de con qué orquesta se interpreten, deben sonar solemnes y majestuosos». La lectura del artículo en cuestión me hizo temer que nos pudiéramos encontrar ante otra frustración como la que experimentamos en su día con Pincock en este mismo sello; versión que se embarcó en una vía media que terminaba por no ir a ninguna parte. Por fortuna, nada más lejos de la realidad. Desde el punto de vista meramente técnico, McCreesh, con muy leves modificaciones, emplea, como Hogwood y Marniner (su primera versión para Decca), la versión del Foundling Hospital de 1754, y, tomando nota de los contingentes empleados entonces por Handel y reflejados en los archivos del hospital, los reproduce con bastante exactitud (plantilla de 8/6/4/3/2, 4 oboes, 4 fagotes, 2 trompas, 2 trompetas, timbal, 2 claves, órgano; la de Handel era idéntica, con dos violas más). Su coro se compone de 24 voces (lo que se antoja bastante razonable frente a los 31 de Hogwood, teniendo en cuenta que éste, como Handel, empleó niños; Gardiner, en Philips, utiliza exactamente el mismo número de voces y músicos: 32). Su dirección incorpora con inteligencia elementos de la tradición, pero sin salirse nunca de la corrección de estilo ni perder de vista el contenido, tanto dramático como humano antes que religioso, de la obra. Sus tempi se mueven globalmente en torno a los ya clásicos entre los historicistas (la obra le dura 2h. 22', frente a las 2h. 17' de Hogwood y Gardiner), pero el análisis de los diferentes números nos revela una búsqueda de contrastes también en este aspecto, y de nuevo aparece el peso de la tradición. La obertura es sin duda más lenta que Gardiner y Hogwood, sin llegar, por fortuna, a la pesantez de Pincock. Lo mismo ocurre en el inicial *Comfort ye*, en *pp*, expuesto con emocionante devoción y serenidad, el gran lamento



Paul McCreesh

He was despised o los números finales, *Wortby is the lamb y Amen*, que suenan grandiosos y solemnes. Por lo demás, los tempi se mueven en una lógica muy plausible, con algún desliz (así la *Pifa*, despachada en 38", la lectura más rápida que conozco), con tendencia a la vivacidad. En cuanto al planteamiento, McCreesh resalta con acierto la acusada teatralidad de la obra, poniendo siempre la música al servicio del texto, empleando con generosidad la dinámica —eficaz *crescendo* sobre el texto *Who is the King of glory*, siguiendo a Marniner y Gardiner— y consiguiendo abruptos contrastes en función del discurso. Así, consigue momentos de gran impacto, como el trepidante acompañamiento a *For he is like a refiner's fire*, la sección central, tempestuosa, de *He was despised*, la rotunda afirmación de *Surely he bath borne*, la misteriosa exposición de *Since by man came death*, o la magistral construcción de los dos números finales. Pero no descuida las expresiones de devoción —*If God is for us*, *He was despised*— o gozoso júbilo, como *The Lord gave the word* o el espléndido *Alelu-*

ya. En suma, un planteamiento muy inteligente, que en efecto aúna con éxito la corrección de estilo con una respetuosa mirada al pasado, más en la línea de Gardiner que en la de Hogwood. Orquesta y coro le responden con excelente prestación. Aquélla se muestra empastada, con sonido bello y redondo, apenas ocasionalmente marrado en algún ataque de insólita agresividad (la cuerda en el recitativo *All they that see him laugh*). La contribución del solista de trompeta en *The trumpet shall sound* es simplemente formidable, de una limpieza inverosímil (¿quién dijo que con estos instrumentos eso no se puede conseguir?), y la del continuo es tan discreta como imaginativa. El coro, por su parte, es excelente, bien empastado, ágil y maleable, articulando con precisión incluso en los momentos más comprometidos —el muy vivaz *Rejoice*

comprometidos, como *His yoke is easy*. Los solistas, en fin, evidencian un nivel más que digno, pero alejado de lo excepcional. Röschmann y Gritton articulan muy bien, incluso en momentos comprometidos —el muy vivaz *Rejoice*

greatly de la primera—, adoran —como sus otros colegas— con gusto los *da capo* y muestran una excelente línea de expresión, pero sus instrumentos vocales no son nada del otro mundo, algo engolado el de Röschmann y un punto estridente el de Gritton. Mucho mejor Fink, que posee todas las virtudes de sus colegas y además una atractiva voz y emisión más redonda y uniforme. Daniels brilla más por su agilidad y capacidad de matiz, muy convincentes, que por el timbre, algo nasal y de entonación a veces un punto insegura en el grave. El mejor del quinteto es Davies, que posee una voz redonda, de generosa extensión y no corto volumen, bien patente en su excelente aria antes mencionada, además de encomiable capacidad de matiz y excelente articulación. La grabación es sensacional, con gran nitidez y presencia. Sin duda la mejor de las disponibles. Así las cosas, este *Mesías* de McCreesh, muy superior a su mediocre Bach de hace unos meses en Madrid, es globalmente muy recomendable, pese a que alguno de los peros citados, especialmente en el apartado vocal, no lo hagan globalmente preferible, aunque sí muy cercano, al de Gardiner (Philips).

Los admiradores de McCreesh no debieran dudar. Y McCreesh puede quedarse tranquilo. Su pasión por esta música, ciertamente, se nota.

Rafael Ortega Basagoiti

schetzo 61



HANDEL: *El Mesías* HWV 56 (versión del Foundling Hospital, 1754). **Dorothea Röschmann, Susan Gritton, sopranos; Bernarda Fink, contralto; Charles Daniels, tenor; Neal Davies, bajo. Gabrieli Consort & Players. Director: Paul McCreesh. 2 CD ARCHIV 453 464-2. 4D. 79'57" y 52'22". Grabación: Londres, XII/1996. Productor: Christopher Alder. Ingeniero: Jürgen Bulgrin.**

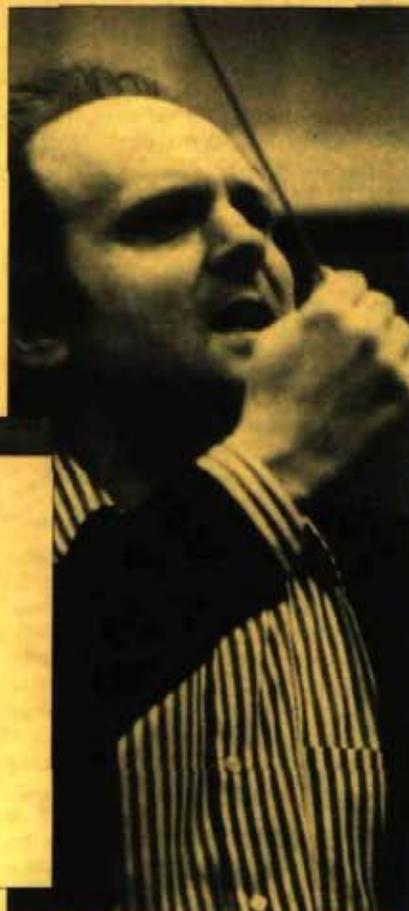
UN «ANILLO» DE OTRA ÉPOCA

Las circunstancias han querido que, después del terremoto provocado por la edición, en 1996, del *Anillo* completo procedente del Festival de Bayreuth de 1956, 1997 haya traído río abajo por las caudalosas aguas del Rin tres *Tetralogías* más «que hacían falta». La primera data de 1949; fue obtenida en Viena en conciertos especiales —diez en total para la radio— dirigidos por el eficiente y no poco apasionado Rudolf Moralt (exagerando un tanto, lo he llamado alguna vez «la sucursal de Kna») con un reparto en el que, entre otros, brillan con luz propia Günther Treptow y la legendaria Gertrude Grob-Prandl. La segunda es la que aquí va a ser comentada. Y la tercera es la muy esperada reedición —restaurada, anuncia la propaganda— del gran trabajo de Solti y Culshaw, desarrollado entre 1958 y 1965.

La reedición de BMG —hacia falta, porque, a precio medio, no sólo contiene una oferta digna en general, con la excelente Staatskapelle de Dresde y la buena calidad sonora de la fuente, sino que es ilustrativa de la situación del canto wagneriano, con numerosas promesas o nombres que ya estaban afianzando su carrera, en busca de un rayo de luz después de la catástrofe canora del *Anillo* de Boulez y Chéreau. Así, Nimsger, quien luego llegaría a ser un aceptable Wotan, se pueba aquí como Alberich (I); Salminen presta gran calidad vocal a Fafner y a Hagen; Moll es también un «noble» Hunding; se hacen oír Ortrud Wenkel, Uta Prew, Eva-Marie Bundschuh, Anne Gjevang (ha llegado a ser Brünnhilde), Ruth Falcon y hasta Cheryl Studer, ésta midiendo sus fuerzas para empeños mayores. Es grato encontrarse con Lucia Popp como Woglinde (el terceto de ordinas luce apresto, completado con la Prew y Hanna Schwarz) o con Schreier como Loge y el Mime de *Sigfrido*. Para dar peso y añadir atractivo comercial a la producción, se acudió a varios nombres prestigiosos, con los desiguales resultados que eran de esperar: la gran estrella «oficial» del reparto es Jessye Norman, quien halla en Siegfried Jerusalem al buen Siegmund que fue este esforzado cantante; sin embargo, la «verdadera» pareja de Jerusalem era Jeannine Altmeyer, de lo que puedo dar fe por haberles escuchado —y visto— en el Festival de Bayreuth de 1985. Mas como no se disponía de otra Brünnhilde, la Altmeyer se hizo cargo del triple *rolé*, que le venía más que grande y fue causa de la ruina temprana de una voz no carente de belleza, utilizada siempre con más pasión que técnica. Tampoco Kollo se encontraba ya en condiciones de vérselas con los dos Siegfried, y aquí aparece el «agujero negro» —por lo demás, tan frecuente— de esta edición. Queda Theo Adam, quien si escénicamente fue un gran Wotan y en lo vocal supo compensar la escasa proyección del instrumento, de color baritonal (aunque empezara como bajo), aquí ha de defenderse con los medios menos ricos —ya gastados— de su atractiva

personalidad. Pero Adam era la primera figura lírica de la RDA, no podía faltar en esta coproducción y, además, contaba con numerosos admiradores entre quienes tuvimos la suerte de escucharle —como Wotan, Viandante y Sachs— en sus mejores años.

Janowski no es inspirado ni subjetivo, casi puede decirse que no «interpreta», sino que se limita a concertar, a controlar, a hacer que todo suene con claridad y a acompañar atentamente a los cantantes. Sus *tempi* son ligeros sin caer en lo liviano ni mucho menos en lo apresurado, lo que conviene al conjunto de su dirección. No hay tampoco una visión «trascendente»: él quiere hacer lo que sabe, leer música, y no



Marek Janowski

DAS RHEINGOLD RICHARD WAGNER



ADAM · SCHREIER · NIMSGER · SALMINEN · POPP
STAATSKAPELLE DRESDE
MAREK JANOWSKI

WAGNER: El anillo del nibelungo.
Th. Adam (Wotan, Viandante), K.-H. Stryczek (Donner), E. Büchner (Froh), P. Schreier (Loge, Mime II), S. Nimsger (Alberich), Ch. Vogel (Mime I), R. Bracht (Fasolt), M. Salminen (Fafner, Hagen), Y. Minton (Fricka), M. Napier (Freia), O. Wenkel (Erda, Waltraute), L. Popp (Woglinde), U. Prew (Wellgunde, Rosswisse), H. Schwarz (Flosshilde), S. Jerusalem (Siegmond), K. Moll (Hunding), J. Norman (Sieglinde), J. Altmeyer (Brünnhilde), E.-M. Bundschuh (Gjevang), Ch. Studer (Ortlinde), A. Gjevang (Schwertleite, Primera Norna), R. Falcon (Helmwige, Tercera Norna), Ch. Borchers (Siegrune), K. Kullman (Grimgerde), R. Kollo (Siegfried), N. Sharp (Voz del Pájaro del Bosque, Gutruine), D. Evangelatos (Segunda Norna), H.G. Nöcker (Gunter). Coros de la Opera del Estado, de Leipzig, y de la Opera del Estado, de Dresde. Staatskapelle de Dresde. Director: Marek Janowski. Coproducción de ARIOLA-EURODISC con VEB DEUTSCHE SCHALLPLATTEN BERLIN. Grabaciones: 1980-1983. 14 CD BMG-RCA Red Seal 74321 45418 2 - 74321 45421 2. 138'56", 220'03"; 232'05"; 249'32". Argumento y comentario en inglés, alemán y francés. Texto en alemán e inglés.

añade sobrecargas que quizá pudieran convertirse en incómodo lastre. Mas como dice Alfred, el tenor de *El murciélago*, «esto no me incomoda», pues, para el primer *Anillo* de los años ochenta, quizá un director como Janowski era entonces lo más conveniente.

Angel Fernando Mayo

Notas:

1. De esta grabación no había casi ni memoria. Ha pasado a ser el primer registro histórico del *Anillo* completo. Los conciertos estimularon a Furtwängler a hacer algo parecido (la famosa serie con la RAI de Roma). Supongo que será comentada oportunamente en SCHERZO.
2. Fue la primera grabación neta de estudio, calculada y realizada, además, para el medio estereofónico. Ya habrá llegado a España cuando sean publicadas estas líneas. El nuevo lanzamiento incluye, al parecer, el análisis de Deryck Cooke sobre el *leitmotiv* en el *Anillo*.
3. El único reproche a la reedición es que *La Walkyria* podía haber ocupado sólo tres CDs, no cuatro.
4. Seguirá adelante el proyecto de Decca de grabar toda la *Tetralogía* con Dohnányi? En *El oro del Rin*, Schreier ha dado vida a un notabilísimo Mime I.

iber:Camera

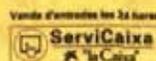
XIV Temporada Ibercamera • Barcelona 1997/1998 • Palau de la Música Catalana

- | | | | | | |
|---|---------------------------------------|---|----|---------------------------------------|---|
| 1 | Lunes
20 de octubre
21 horas | I SOLISTI VENETI
CLAUDIO SCIMONE, DIRECTOR
Vivaldi Concierto n° 10
Marcello Concierto para oboe en do menor
Vivaldi Concierto en sol menor "La notte"
Vivaldi Concierto para flautín en do mayor
Tartini Concierto para trompa en re mayor | 9 | Lunes
2 de marzo
21 horas | CICLO BACH
NATALIA GUTMAN, VIOLONCHELO
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 |
| 2 | Lunes
17 de noviembre
21 horas | RECITAL DEBUT
ALEXANDER MELNIKOV, PIANO
Mozart Sonata en fa mayor, K 332
Prokofiev Visiones fugitivas, op. 22
Scriabin Fantasia en si menor, op. 28
Chopin Sonata en si menor, op. 58 | 10 | Martes
3 de marzo
21 horas | NATALIA GUTMAN, VIOLONCHELO
Suite n° 3, en do mayor, BWV 1009
Suite n° 2, en re menor, BWV 1008
Suite n° 6, en re mayor BWV 1012 |
| 3 | Martes
25 de noviembre
21 horas | ORQUESTA Y CORO DE LA ÓPERA DEL KIROV
VALERY GERGIEV, DIRECTOR
Stravinsky El ruiseñor
Stravinsky El pájaro de fuego (1910) | 11 | Miércoles
11 de marzo
21 horas | ANNE-SOPHIE MUTTER, VIOLA
LAMBERT ORKIS, PIANO
Beethoven Sonata n° 1, en re mayor, op. 12/1
Sonata n° 2, en la mayor, op. 12/2
Sonata n° 3, en mi bemol mayor, op. 12/3
Sonata n° 4, en la menor, op. 23
Sonata n° 5, op. 24, "Primavera" |
| 4 | Lunes
1 de diciembre
21 horas | ALICIA DE LARROCHA, PIANO
KELLER QUARTET
Bartók Cuarteto n° 2, en la menor, op. 17
Brahms Dos intermezzos op. 117 n° 1 y 2
Brahms Intermezzo en la menor, op. 118 n° 1
Brahms Intermezzo en si menor, op. 119 n° 1
Brahms Capriccio en sol menor, op. 116 n° 3
Brahms Quinteto en fa menor, op. 34 | 12 | Martes
21 de abril
21 horas | ZOLTÁN KOCSIS, PIANO
Schübert
Ravel |
| 5 | Lunes
12 de enero
21 horas | ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTPELLIER
MARIA JOÃO PIRES, PIANO
FRIEDEMANN LAYER, DIRECTOR
Mozart Der Schauspieldirektor, K 486. Obertura
Mozart Sinfonía n° 38, K 504, "Praga"
Mozart Concierto para piano n° 9, "Jeunehomme" | 13 | Domingo
26 de abril
21.30 horas | BAYERISCHE RUNDFUNK
SINFONIEORCHESTER
RICCARDO MUTI, DIRECTOR
Mozart Sinfonía n° 39, en mi b. mayor, K 543
Schubert Sinfonía n° 9, en do mayor |
| 6 | Lunes
2 de febrero
21 horas | TRIO BEAUX ARTS
Beethoven Trío en mi bemol mayor, op. 1 n° 1
Ravel Trío en la menor
Mendelssohn Trío en do menor, op. 66 | 14 | Viernes
22 de mayo
21 horas | CUARTETO ALBAN BERG
HARIOLF SCHLICHTIG, VIOLA
Haydn Cuarteto op. 76 n° 6
Debussy Cuarteto en sol menor, op. 10
Brahms Quinteto n° 2, en sol mayor, op. 111 |
| 7 | Lunes
16 de febrero
21 horas | DEZSÓ RÁNKI, PIANO
Haydn Sonata en mi bemol mayor Hob. XVI
Schubert Moments musicaux
Debussy Images
Mompou A determinar
Bartók Sonata (1926) | 15 | Jueves
28 de mayo
21 horas | ALFRED BRENDEL, PIANO
Haydn Sonata en si menor, Hob. XVI/32
Schumann Escenas de niños, op. 15
Haydn Variaciones en fa menor, Hob. XVII/6
Mozart Sonata en do mayor K 330
Haydn Sonata en mi bemol mayor Hob. XVI/52 |
| 8 | Martes
24 de febrero
21 horas | ORQUESTA TONHALLÉ DE ZURICH
SIR GEORG SOLTI, DIRECTOR
Bartók Concierto para piano n° 3
Schumann Sinfonía n°3, op. 97 | E | Viernes
3 de octubre
22 horas | SAMARUCO
DUQUENDE, AL CANTE
CARLES TREPAT, GUITARRA CLÁSICA
JOAQUÍN GRILO, AL BAILE
ISIDRO MUÑOZ, DIRECCIÓN ARTÍSTICA |

RESERVA E INFORMACIÓN ABONOS
Oficinas Ibercamera: Teléfono (93) 301 69 43 - Fax (93) 302 61 89

VENTA DE LOCALIDADES
A partir del 1 de julio

Taquillas Palau: (93) 268 10 00
Ibercamera: (93) 301 69 43



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



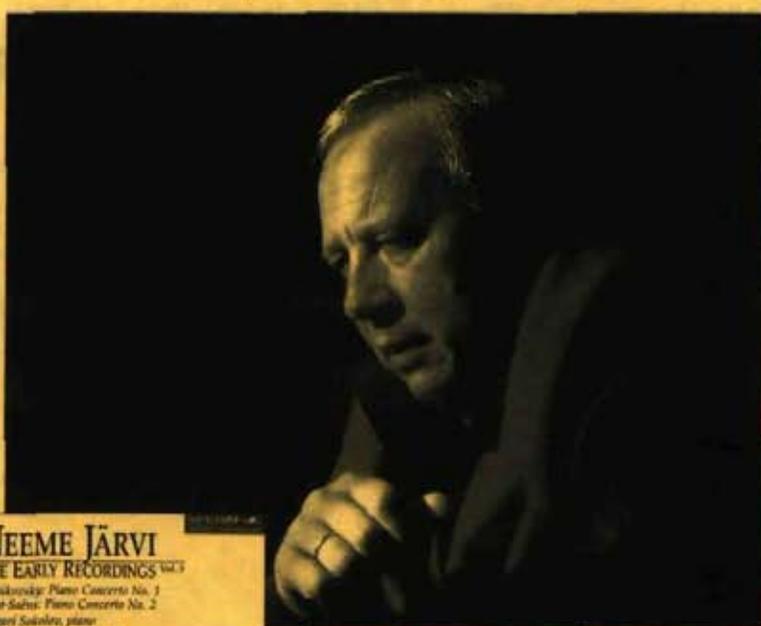
EL JOVEN JÄRVI

La carrera fonográfica de Neeme Järvi no resultaba hasta ahora conocida tan sólo por la labor realizada en occidente. Estos seis volúmenes rescatan antiguos registros de la extinta URSS y arrojan más luz sobre la amplísima experiencia con los micrófonos del director estonio. Son trabajos de hacia sus treinta años, con el límite inferior en los veinticinco (1962) y el superior en los cuarenta y uno (1978). Las restituciones sonoras son de gran calidad, aunque no pueden suplir algunas deficiencias de origen ni ocultar en su caso los ruidos de las tomas en directo.

El CD dedicado a *Segunda* y *Tercera* de Brahms padece una grabación desequilibrada; tampoco la contribución de la orquesta es de gran altura, con los momentos más bajos en el comienzo de la *Op. 90* y el final de la *Op. 73* (entrada de los violines). La dirección de Järvi parece algo ajena al mundo expresivo brahmiano, sobre todo por lo entrecortado del fraseo del Adagio non troppo de la *n.º 2*. Aun así, encuadra un interesante tono desasosegado para el final de la *Tercera*, aunque la orquesta no le sigue eficazmente.

La brillante versión del *Concierto n.º 1* de Paganini se enfrenta por desgracia a la casi nula entidad de la propia música, que si en lo violinístico es pura acrobacia -muy bien resuelta, desde luego, por Tretiakov-, en la parte orquestal bordea el ridículo. El *Concierto* de Chaikovski no tiene la misma fortuna; el violinista lucha constantemente al límite de sus posibilidades e incluso su sonido se quiebra no pocas veces. La orquesta figura en un exagerado segundo plano; es muy notable la vibración conseguida por el director en el Finale.

El CD más importante de la edición es el dedicado a conciertos para piano de Chaikovski y Saint-Saëns. El *Primero* del músico ruso cuenta con una gran versión, muy fogosa tanto en el teclado como en la orquesta. El solista es un jovencísimo Grigori Sokolov de dieciséis años, dueño de un pianismo rico, poderoso y claro. Sokolov se aparta de todo efectismo, redondeando una lectura lírica y madura. En el Allegro con fuoco de cierre se muestra exultante, actitud en la que le sigue la orquesta. Otro instante destacable es el canto de la cuerda en la in-



Neeme Järvi

troducción del primer movimiento. No menos excepcional es la interpretación del *Segundo* de Saint-Saëns, composición que resurge aquí muy potenciada. El Andante inicial cobra tintes melancólicos; la orquesta sella el movimiento con unos acordes vigorosos y precisos. El Finale es un auténtico torbellino que tiene su nacimiento en el piano.

Un nivel artístico algo más bajo posee el disco con obras de Beethoven y Strauss. El *Concierto para piano n.º 4* del primero es leído según los cánones de la vieja escuela beethoveniana a la rusa: una interpretación recia que tiene en Maria Grinberg una solista muy sólida. Sin embargo, la versión no está totalmente lograda: el *tempo* elegido

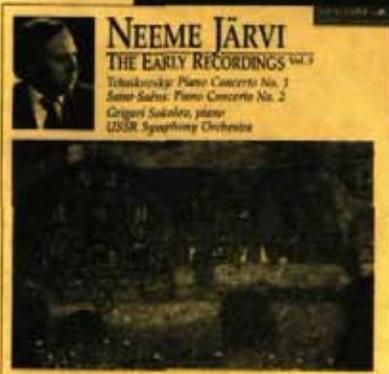
para el Andante le hace perder gran parte de su carga dramática. El movimiento más equilibrado en la relación piano-orquesta es claramente el último. Las dos obras de Strauss están recogidas en grabaciones algo irreales que confunden las dinámicas y los planos; el fulgurante *Don Juan* se resiente de una línea demasiado tensa que ahoga el fluir de la música, en tanto que *Till Eulenspiegel* despliega virtuosismo orquestal, pero la narración es de un humor más bien tosco.

Järvi logra un acercamiento valioso al *Requiem en re menor* de Cherubini, música de coloración sombría y ambiente trágico. Una fuerza especial late en el *Dies Irae*. Los puntos

flacos del CD se encuentran en la toma excesivamente centrada en el coro y la no gran calidad de la orquesta estona. Es muy interesante la inclusión de *Lealtad* de Shostakovich, que dirige Ernesaks, dedicatario de la obra. Se trata tal vez de una muestra secundaria del arte del compositor, pero contiene algunas de sus preocupaciones habituales.

El interés decae mucho en el volumen sexto. El *Concierto n.º 2* de Haydn es interpretado de modo archirromántico y sin pulso. Por su lado, la música para chelo y orquesta de Chaikovski es muy menor dentro de la producción de su autor; Feigin defiende con acierto su dimensión más lírica.

Enrique Martínez Miura



NEEME JÄRVI. Director. *Las primeras grabaciones. Vol. 1. Brahms: Sinfonías n.ºs 2 y 3. Filarmónica de Moscú. MELODIA 74321 40719 2. ADD. 73'56". Grabación: (en vivo) Moscú, Conservatorio, 22 y 24-IV-1966. Ingenieros: Igor Veprintsev y Elena Bunceva. Vol. 2. Paganini: Concierto para violín n.º 1. Chaikovski: Concierto para violín. Victor Tretiakov, violín. Filarmónica de Moscú. MELODIA 74321 40720 2. ADD. 70'25". Grabación: Moscú, 1966. Ingenieros: Igor Veprintsev y Alexander Grosman. Vol. 3. Chaikovski: Concierto para piano n.º 1. Saint-Saëns: Concierto para piano n.º 2. Grigori Sokolov, piano. Sinfónica de la URSS. MELODIA 74321 40721 2. ADD. 59'21". Grabaciones: Moscú, 1966-67. Ingeniero: David Gaklin. Vol. 4. Beethoven: Concierto para piano n.º 4. Strauss: Don Juan. Till Eulenspiegel. Maria Grinberg, piano. Sinfónica de la URSS. Sinfónica ampliada de la RTV de*

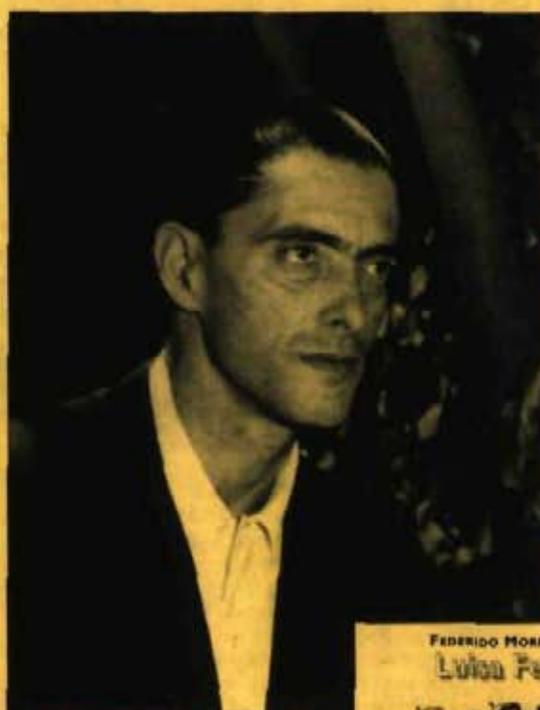
la URSS. MELODIA 74321 40722 2. ADD. 67'29". Grabaciones: Moscú, 1965, 1974. Ingenieros: Alexander Grosman y Severin Pazukhin. Vol. 5. Cherubini: Requiem en re menor. Shostakovich: Lealtad, ocho baladas para coro masculino. Coro Académico Masculino del Estado de Estonia. Sinfónica de la Radio de Estonia. Director: Gustav Ernesaks (Lealtad). MELODIA 74321 40723 2. ADD. 66'14". Grabaciones: (en vivo) Tallinn, 26-II-1967, 1970. Ingeniero: Alexander Griva. Vol. 6. Haydn: Concierto para chelo n.º 2. Chaikovski: Obras para chelo y orquesta. Danil Shafraan, chelo. Sinfónica de la URSS (Haydn). Valentin Feigin, chelo. Sinfónica del Estado de Estonia. MELODIA 74321 40724 2. ADD. 65'10". Grabaciones: Moscú, 1962; Tallinn, 1978. Ingenieros: Alexander Grosman y Valentin Skoblo. Edición en CD: 1997. Ingeniero de las restauraciones: Eberhard Richter. Distribuidor: BMG.

EL SABOR DE LA ZARZUELA

En los años cuarenta se produjo la aparición en el mundo sinfónico del director de orquesta Ataúlfo Argenta que accedería en 1947 al cargo de director titular de la Orquesta Nacional y cuya labor al frente de esta formación le dio una gran popularidad. Paralelamente a esta actividad el director cántabro no abandonó la dirección de la Orquesta de Cámara de Madrid con la que entre otras cosas organizan una gira con la representación de tres insignes partituras del género chico: *La verbena de la Paloma*, *Agua, azucarillos y aguardiente* y *La revoltosa*. Viva representación de que Argenta incorporaba, en su actividad concertística, la música de los compositores del género lírico español de los que aparte de dirigir algunos de sus preludios e intermedios también lo hacía con representaciones líricas. Esta dedicación especial le llevó a poder abordar el tesoro discográfico que nos legó con tantísimas buenas versiones de zarzuela.

Sin lugar a dudas fue esta dedicación la que llevó a la casa discográfica Columbia a prestarle la confianza para que en su sello Alhambra realizara la ingente labor de salvar para la posteridad un inmenso corpus de zarzuelas que en el disco microsurco tuvo su difusión. Siempre se ha dicho que la labor de Argenta en este campo fue punto menos que indescriptible, pues en tan sólo un período que se inicia en 1954 (algo pudo hacer en 1952) hasta el año de su muerte, 1958 (téngase en cuenta que 1955 es un año que por razones de salud, se tomó una temporada de reposo), abordó para el registro unos cincuenta títulos zarzuelísticos que hoy día en su mayoría son y serán de referencia en la historia de nuestro género lírico por hacer justicia a las bellezas que contienen sus obras y por los requisitos vocales y orquestales con que se montaron. Zarzuelas que van desde las más antiguas de *Barbieri: Los diamantes de la corona* (1854), rescatada para la memoria popular, hasta algunas de las mejores de los años treinta: *Luisa Fernanda* (1932) de Moreno Torroba, o *Don Gil de Alcalá* (1932), de Manuel Penella.

Con la aparición del CD, Columbia convirtió una parte de las grabaciones de Argenta al nuevo soporte. En 1996 se planteó la *Edición Ataúlfo Argenta*, sacando al mercado cuatro títulos con el logro de un buen reprocesado: *La verbena de la Paloma* de Bretón (74321 35967 2), *La revoltosa* de Chapí (74321 35968 2), ambas grabaciones de 1958, y por primera vez a soporte CD, *La can-*



Ataúlfo Argenta

ción del olvido de Serrano (74321 35969 2) de 1954 y la versión completa de *Don Gil de Alcalá* (74321 35972 2) en dos discos, en toma de 1956, y de la que se había extraído anteriormente una versión abreviada para CD.

Ahora, a principios de verano de 1997, se ha editado un segundo estuche con otros cuatro títulos que hacen su estreno para el disco compacto a partir de las cintas originales en una loable remasterización, si tenemos en cuenta que algunas de estas cintas no se encontraban en condiciones óptimas. Las zarzuelas en cuestión son: *Los diamantes de la corona* (74321 35973 2) de 1957; *Luisa Fernanda* (74321 33105 2) grabada en 1956; *Maruxa* (74321 35970 2) en 2 CD y *Bobemios* (74321 47255 2), ambas de Vives y registradas en 1954. Todas ellas trabajadas en un mismo lugar, el Teatro Monumental de Madrid, del que siempre se ha dicho que posee una acústica excelente.

Argenta tuvo la buena fortuna de contar con personalidades vocales, protagonistas de excepción en las partituras del género que él dirigió. Prolifa es la lista, pero sólo mencionaremos algunos de los que intervienen en esta última entrega. En primer lugar, el barítono Manuel Ausensi, que se encuentra en la mayor parte de la producción zarzuelística de Argenta. Junto a él, un elenco como Pilar Lorengar y Teresa Berganza,

siempre a la altura de las circunstancias, con una María de los Angeles Morales que no defrauda y una Toñy Rosado, mezzosoprano, de gran musicalidad y de color atractivo, justa en los agudos en el papel de Maruxa. En las voces masculinas destacan el tenor vasco Carlos Munguía de excelentes facultades y gran expresividad, era un todo terreno capaz de salvar cualquier escollo. Ginés Torrano, tenor *spinto*, al que hay que reconocerle también grandes facultades, de *fiato* amplio y brillantes agudos, aunque no llegó a destacar como en general prometía. Y por supuesto no podemos olvidar al bajo barcelonés Luis Corbella que hace un destacadísimo Rufo en la versión de *Maruxa*, dos años antes de su fallecimiento, poniendo sus hermosos graves y su homogeneidad de emisión al servicio de la obra. Es encomiable su exigente rigor.

Muchas veces nos preguntamos cuál ha sido el gran secreto de Argenta para darnos estas versiones tan auténticas. Creo que en principio su gran forma-

ción musical y técnica, luego su entusiasmo. Se ha dicho y es verdad, que con ese mismo entusiasmo que le caracterizaba dirigía un Beethoven o una zarzuela. Lo cierto es que cada obra de nuestro género lírico que dirige la revestía de su propia idiosincrasia. A cada zarzuela le sabía dar su atmósfera.

La edición incluye los libretos con argumento y cantables. En este apartado sí debo manifestar que no se ha cuidado lo suficiente, pues aparte de algunas erratas en el texto hay que añadir ocasionales errores al atribuir cantables a personajes que no los cantan o como en el caso de *Los diamantes de la corona*, la impresión del tercer acto brilla por su ausencia.

Esperamos próximas ediciones de Argenta, pues como el que no quiere la cosa me salen por la cuenta de la vieja al menos diecisiete títulos de zarzuelas que no han sido convertidas a CD de este admirable director.

Mi más sincera enhorabuena por la iniciativa y esperamos la continuación, eso sí, cuidémosla como se merece.

Manuel García Franco



PARA COMENZAR

No siempre se comprende muy bien la política de ciertos sellos discográficos en lo referente a reediciones, sin embargo los pasos de Harmonia Mundi mantienen una gran coherencia tanto por la selección de obras como por los intérpretes y estilos. En esta ocasión la incursión se realiza sobre música de cámara. Es cierto que, salvo dos casos, ninguno de los CDs reseñados alcanza el punto máximo de interpretación referencial, pero lo que es cierto es que todos mantienen un nivel alto, sin pretender nada más que servir de primer acercamiento a obras fundamentales de este tipo de música. Por otra parte los intérpretes de dichas grabaciones no sólo muestran conocimiento y solidez en sus versiones sino que algunos se encuentran entre las preferencias de los aficionados; así el conjunto de esta remesa de reediciones muestra un nivel digno y en ocasiones muy alto, y más teniendo en cuenta que se trata de serie media.

El Bach de Saorgin ha estado demasiado tiempo en el olvido y esta grabación de 1983 (2CD HMA 1901215.16) del *Pequeño libro para órgano* (*Orgelbüchlein*) merece colocarse al lado de las dos máximas referencias, la de Isoir y la de Focroulle, o la de Preston. Esta versión de Saorgin es la más luminosa y a la vez sencilla de todas; se le ha reprochado cierta falta de espiritualidad, sin embargo creo que su verdad es bastante más profunda. Michel Piguet es un reputado virtuoso del oboe, fundador del Ensemble Ricercare de Zurich, especialista en música antigua, su mejor grabación, y una referencia es la dedicada a las sonatas de Haendel para oboe y flauta dulce. Aquí (HMA 1901096) se exhiba plenamente en

mentos de danza alegre y despreocupada. Una grabación importante. Luis Claret aparece de nuevo en un CD dedicado a la *Sonata Arpeggione* de Schubert y a las *Sonatas para cello y piano* de Mendelssohn (HMA 19011383) que mantiene un nivel medio más que suficiente con especial altura en Schubert en que ambos músicos se encuentran francamente inspirados y disfrutando de la música que hacen; lejos sin embargo, de la versión de Bashmet y Muntian de 1989. Harmonia Mundi dispone de una grabación de 1991 del *Quinteto para clarinete* de Mozart K. 581 mucho mejor que esta de 1992 con el Ensemble Walter Boeykens (HMA 19011384) que es discreta sin más, aquella tiene como intérpretes al Cuarteto Hagen con Eduard Brunner y suponen una cima.

Marin Marais (HMA 2901105) en las cuerdas y clave del London Baroque queda un poco pálido en comparación con la espléndida grabación de Musica Antiqua Köln. *La gamme* y la *Sonata á la Maraisienne* requieren mayor implicación pero violín (Seifert) y viola da gamba (Medlam) dialogan perfectamente con inteligencia y sentido poético. Son obras que lamentablemente se escuchan poco y dada la personalidad del compositor y lo que de ella reflejan sus composiciones es importante, sin duda alguna, volver sobre estas obras, sorprendentes dramas instrumentales. Buena ocasión es ésta. Finalmente la grabación dedicada a Mondonville se nos hace absolutamente indispensable (HMA 1901045). Se trata de las Piezas para clave con voz y violín op. 5, ocho breves motetes en la voz de Judith Nelson, el violín de Stanley Ritchie y el clave de William Christie. A pesar de algunos defectos de entonación del violín y la frecuente inestabilidad de la voz de la soprano, el trabajo de conjunto es estupendo y brillantísima la lectura de Christie. Mientras no aparezca en el mercado una versión mejor, es referencia.

F.G.-R.

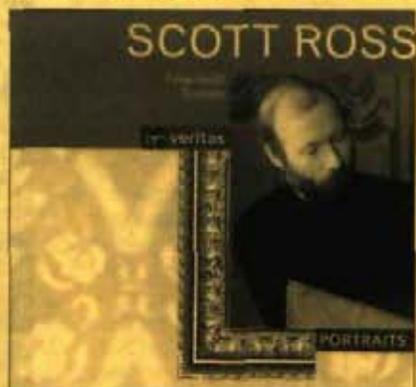
RETRATOS DE ESTUDIO

Bajo el título de *Retratos* aparecen en Veritas, de Virgin, seis discos monográficos, dedicados a otros tantos de sus intérpretes estrella en la recuperación historicista de la música barroca y clásica.

El dedicado a Gustav Leonhardt (5 61400 2) lo confirma como uno de los grandes del clave, más irregular en la faceta de director. Así, en la *Partita n.º 1, BWV 825*, de Bach, exhibe una pulsación de insuperable refinamiento musical. Lo mismo en los amenos diálogos que con su discípulo Bob van Asperen establece a propósito del *Concierto para dos claves, BWV 1061*. Ya aquí, sin embargo, se observa cierta incoherencia con el introvertido acompañamiento del Melante Amsterdam. Para las muy inventivas cuatro *Sinfonías Wq. 183* compuestas en Hamburgo por C.P.E. Bach en 1775-6, esta *Segunda* con la Orquesta de

la Edad de la Ilustración aún puede ser una buena introducción, pero para la *Oda para el aniversario de la reina María* existen varias otras versiones en las que a la bondad de los cantantes se suma una dirección menos monótona.

René Jacobs (5 61397 2) canta completa la *Cantata BWV 170*, más sendas arias de la *BWV 161* y la *BWV 177*, todo ello en grabaciones de 1980, y de 1989 una amplia selección de arias del *Admeto* de Haendel precedida de dos números del *Magnificat* de Bach. Aparte otros factores, esta voz de contralto masculino es definitivamente preferi-



ble al artificio técnico de los contratenores y la infidelidad histórica que supone el empleo de voces femeninas en este repertorio.

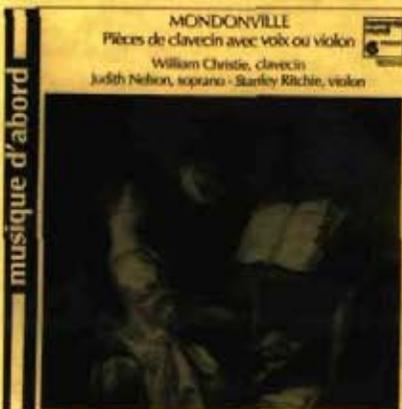
A Scott Ross, fallecido a los 38 años de edad en junio de 1989, lamentablemente no le dio tiempo a grabar la integral de Frescobaldi (ni tampoco la de Bach) como si había hecho con Rameau, Couperin y Scarlatti. Por ello y por la refulgente autoridad de sus interpretaciones —que se trate de su último fruto discográfico es sólo una anécdota—, la selección de tocatas, partitas, correntes, canciones, gallardas y arias que aquí se incluye (5 61398 2) es un imprescindible absoluto.

En un sabroso popurri de piezas mayoritariamente instrumentales de Byrd, Dowland y compañía, Fretwork Consort of Viols (5 61402 2), ocasionalmente acompañante del contratenor Michael Chance y acompañado por el laúd de Christopher Wilson o el órgano de Paul Nicholson, luce su habitual transparencia de texturas y minucioso control de matices.

De Jordi Savall (5 61399 2) no se nos muestra más que un solo perfil de los muchos posibles en el músico catalán: el de director de Hespèrion XX. La rareza del compositor abordado, Johann Hermann Schein (1586-1630), un antecesor de Bach en el puesto de Cantor de la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig, se suma a la consabida combinación de espectacularidad y delicadeza que define el trabajo de los intérpretes.

Por el magnífico sonido de su violonchelo barroco y por la belleza deslumbrante pero para muchos todavía oculta que encierran los tres *Conciertos Wq. 170-2* de C.P.E. Bach, el retrato de Anner Bylisma (bien acompañado esta vez por la Orquesta de la Edad de la Ilustración dirigida por Leonhardt) merece otra fuerte recomendación.

A.B.M.



un conjunto de sonatas de compositores del XVIII, Sammartini, Besozzi, Castrucci y Geminiani en las que demuestra una importante maestría en el uso del rubato. *Las Dumky, Trio en mi menor op. 90* de Dvorák (HMA 1901404), junto con el *Op. 65*, están siendo objeto de grabaciones y reediciones múltiples —contabilizo en este momento más de veinte versiones diferentes—, y no siempre con solventes resultados; su aparente facilidad comprensiva no corre paralela con la interpretativa y expresiva. El Trío de Barcelona formado por los hermanos Claret y Albert Attenelle da a esta música un color melancólico con una especial intensidad y abandono sin olvidar los ele-



Agencia de Conciertos

PROGRAMAS 1998

"400 años de la muerte de Felipe II"

CHOEUR DE CHAMBRE DE NAMUR
LA FENICE / RICERCAR CONSORT

Ensemble DOULCE MÉMOIRE
"Missa Domine Dominus noster"

Philippe ROGIER (1560-1596)
Director: Jean Tubéry

THE TALLIS SCHOLARS
"Música sacra del renacimiento"
Director: Peter Phillips

CONCERTO ITALIANO
"Música del Mediterráneo ca.1598"
Director: Rinaldo Alessandrini

LABYRINTO
Consort de Violas da Gamba
Director: Paolo Pandolfo

CONSORT of MUSICKE
"Música isabelina"
Director: Anthony Rooley

HOPKINSON SMITH
"Los Maestros del XVI"
Vihuela

PAOLO PANDOLFO
Recercadas de Diego Ortiz
Viola da Gamba

Capella CURRENDE & CONSORT
"Polifonistas flamencos en España"
Director: Erik van Nevel

EMMA KIRKBY, soprano
ANTHONY ROOLEY, laúd
"Canciones isabelinas"

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ URIOL
Órgano
"El Órgano del Renacimiento Hispánico"

Capella CURRENDE & CONSORT
Embajador Cultural de Flandes

"Phillippus secundus, Rex Hispaniae"
Misa de Philippe Rogier y obras de Pierre de
Manchicourt y Mateo Romero
Director: Erik Van Nevel

JOSÉ MIGUEL MORENO
Vihuela
"El Canto del Cavallero"

ENSEMBLE LA ROMANESCA
"Música cortesana española"
Director: J. Miguel Moreno

LA COLOMBINA
"Música profana en la época de Felipe II"
C.Kiehr, C.Cavina, J. Benet y J. Cabré

AMSTERDAM LOEKI STARDUST QUARTET
"Música instrumental del Siglo de Oro"
Consort de flautas de pico

RINALDO ALESSANDRINI
"Música para tecla ibérica"
Clave u Órgano

MUSICA FICTA
"Polifonía sacra en tiempos de Felipe II"
Director: Raúl Mallavibarrena

Ensemble ACCENTUS
"Música popular en la corte de Felipe II"
Director: Thomas Wimmer

Grupo de Música ALFONSO X EL SABIO
"Música litúrgica en la capilla de Felipe II"
Director: Luis Lozano Virumbrales

ROLF LISLEVAND
Vihuela
"Los vihuelistas"

arte música

Producciones DISCANTUS S.L

Gran Vía, 80. 28013 Madrid

INFORMACIÓN Y CONTRATACIÓN

Tel.: (34 1) 541 96 42

Fax (34 1) 541 84 70

ALAIN: *Obras para órgano. Volumen I. Eric Lebrun, órgano. NAXOS 8.553632. DDD. 63'59". Grabación: Iglesia de Saint-Antoine des Quinze-Vingts de París, VI/1995. Productor: Yves Rousseau. Ingeniero: Philippe Pélissier.*

ALAIN: *Obras para órgano. Volumen II. Eric Lebrun, órgano. NAXOS 8.553633. DDD. 66'14". Grabación: Iglesia de Saint-Antoine des Quinze-Vingts de París, VI/1995. Productor: Yves Rousseau. Ingeniero: Philippe Pélissier. Distribuidor: Ferysa.*

Dentro de la serie que Naxos dedica a la música para órgano (enciclopedia del órgano) han salido recientemente al mercado discográfico dos CDs dedicados a Jehan Alain (1911-1940); este músico francés, perteneciente a una familia de artistas en la que su padre había destacado como organista y compositor, heredó ambas facetas y si no pudo desarrollarlas por completo, fue por su temprano fallecimiento el 20 de mayo de 1940 en pleno frente de batalla de la II guerra mundial. Su producción comprende 120 obras, fechadas entre 1929 y 1939, entre las que se incluyen piezas para piano, música de cámara y vocal, y sobre todo partituras para órgano. De estas últimas se ofrece aquí una amplia y variada selección (fantasías, danzas, corales, fugas...), en la que Eric Lebrun aprovecha al máximo las posibilidades técnicas y expresivas del soberbio instrumento de Aristide Cavaillé-Coll, construido en 1894 y que tras diversas reformas, permanece en la Iglesia de Saint-Antoine des Quinze-Vingts, en la cual es organista titular el intérprete de este disco.

El sonido es bastante bueno y la presentación simplemente correcta.

D.A.V.

ALFONSO X EL SABIO: *Cantigas de caballeros. Grupo de Música Antigua. Director: Eduardo Paniagua. SONY SK 63018. DDD. 70'36". Grabación: XII/1996; I/1997. Productor: Eduardo Paniagua. Ingenieros: Tyrel, Luis Carlos Esteban y Javier Coble.*

Con el paso de los años, la aportación de Eduardo Paniagua y su Grupo de Música Antigua a la profundización y divulgación de la obra musical del Rey Sabio y su mundo no hace sino ganar en volumen e importancia. El avance que su último disco supone respecto a la anterior entrega de las *Cantigas* comentadas en el nº 93 de SCHERZO salta a la vista antes que al oído. Lo único que en ese sentido llama negativamente la atención es el hecho de que, ahora que se dispone del concurso de una multinacional de las que tantas veces nos dan motivo para la queja contraria, el hermoso y bien escrito folleto no aparezca más que en español. Las once cantigas seleccionadas se dividen en dos partes tituladas: *I. Honor, amor, venganza y conversión* y *II. Caza, celestinescas y protección de Santa María*. La interpretación, particularmente en lo instrumental, es de una calidad a prueba de comparaciones con los más acreditados grupos nacionales y ex-

tranjeros; elogio extensible a los responsables de las tomas de sonido, que esta vez, si las ha habido, han sabido disimular estupidamente las manipulaciones hasta conseguir dar una impresión de naturalidad en el cantar y el tañer especialmente conveniente para este repertorio.

A.B.M.

BACH (trans. F. Liszt): *Fantasia y fuga en sol menor BWV 542. Preludios y fugas (para órgano) BWV 543-548. Artur Pizarro, piano. COLLINS 14982. DDD. 72'34". Grabación: Londres, VIII/1996. Productor: Andrew Kecner. Ingeniero: John Timperley. Distribuidor: Auvidis.*

De las transcripciones para piano realizadas por Liszt (la nada despreciable cifra de 193), las centradas en obras para órgano de J.S. Bach merecen probablemente ocupar el lugar más distinguido. En efecto, el húngaro consiguió trasladar con especial acierto la grandeza y monumental sonoridad del gran órgano bachiano al mundo, completamente distinto, del piano moderno. Y al contrario que en sus paráfrasis operísticas o incluso en los arreglos de Lieder schubertianos, apenas se permitió licencias respecto al original, fuera del lógico complemento, en busca de una sonoridad más poderosa, del generoso empleo de octavas. Todo ello es apreciable en esta bonita traducción de Artur Pizarro, que las ofrece con la necesaria grandeza, sobrada solvencia técnica e inteligente equilibrio entre la densidad sonora y la transparencia polifónica. Equilibrio es, en efecto, la palabra que mejor describe la labor de Pizarro, que rehúye con acierto el excesivo romanticismo, eligiendo con habilidad los *tempi*, manejando una dinámica justa, dejando que la grandiosa música de Bach hable por sí misma, y despojándola de grandezas sobreañadidas, utilizando con la necesaria mesura el pedal. En suma, una acertada interpretación servida por una buena, aunque no deslumbrante, toma de sonido. Recomendable pues, especialmente a quienes gusten del arte transcriptor de Liszt.

R.O.B.

BACH: *Conciertos para clave BWV 1053, 1054; para tres claves, BWV 1063; para violín, BWV 1041. Ursula Bundies, violín; Gregor Hollmann, Rudolf Inning, Bernwald Lohr, Ludger Rémy, claves. Musica Alta Ripa. MDG 309 0682-2. DDD. 65'49". Grabación: IX/1996. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Ingeniero: Holger Schlegel. Distribuidor: Antan.*

Grabado un año después, el segundo volumen de la integral de conciertos instrumentales de Johann Sebastian Bach en MDG adolece de no más virtudes y sí más y más pronunciados defectos que el primero (SCHERZO, nº 109). El orden en que se disponen los conciertos es absolutamente arbitrario; por número de BWV: 1054, 1041, 1063, 1053. La cuenta de trece pistas se completa con una versión del segundo

movimiento del *BWV 1063* para un clave y cuerdas de la que nada se dice en la carpetilla salvo la advertencia de que para oír en su sitio el aparato reproductor (de CDs, se entiende; es que *tocacompactos aún suena peor*) se ha de programar: 7-13-9. ¡Acabáramos! En cuanto a las interpretaciones, la del *BWV 1041* resulta deudora del tiempo empleado en escucharla: la pobreza con que suena el violín de la solista es de solemnidad, y el fraseo aplicado, como provocado por pequeños, nerviosos espasmos, absolutamente contraindicado. En el resto, la confusión de texturas es causa de que con frecuencia en el *BWV 1053* parezcan oírse dos y en el *BWV 1063* un solo clave. Con perdón de muchos buenos trabajadores públicos, para describir el acompañamiento orquestal con una sola palabra sólo se me ocurre *funcionarial*. En fin, que mejor ni planteárselo.

A.B.M.

BACH: La obra para órgano y orquesta. **André Isoir, órgano. Le Parlement de**

la Musique. Director: Martin Gester. CALLOPE CAL 9720. DDD. 62'19". Grabación: X/1993. Productor: Daniel Zalay. Ingeniero: Joël Soupiron. Distribuidor: Harmonia Mundi.

Con número de referencia extraído de catálogo y no del propio disco, donde no figura ninguno, aparece ahora, como guía a la magnífica integral bachiana para órgano solo de Isoir, la grabación de los tres conciertos para órgano y orquesta (*BWV 1052a, 1053a y 1059a*), más la *Sinfonía en re mayor* de la *Cantata BWV 29*. Todo son reconstrucciones a partir de parodias introducidas por el propio compositor en sus cantatas. En el folleto —por cierto, únicamente en francés— se sugiere la posibilidad de que el intérprete destinatario fuera su hijo mayor, Wilhelm Friedemann, que bien pudiera haber ofrecido estas páginas en conciertos fuera de la iglesia. Sea como fuere, no se advierte más traición que la omisión del nombre del reconstructor y editor R. J. Schureck. El empaste del órgano empleado, el de la iglesia de Sainte Macre de Fère-en-Tardenois (Aisne), con

los diecinueve músicos de Le Parlement de la Musique resulta históricamente fiel o al menos verosímil, lo mismo que la manera enérgica al tiempo que llena de matices en que Martin Gester mueve el conjunto o la agilidad, *diáfandidad* y *precisión* de que sin exhibicionismo hace gala Isoir. La recomendación general ha de cobrar énfasis dirigida a los coleccionistas de Bach por la oportunidad que se les ofrece de oír lo conocido en nuevas y buenas versiones.

A.B.M.

C.P.E. BACH: 6 *Sinfonías Wq. 182. Capella Istropolitana. Director: Christian Benda. NAXOS 8.553285. DDD. 68'19". Grabación: I/1996. Productor: Karol Kopernicky. Ingeniero: Hubert Geschwandtner. Distribuidor: Ferysa.*

Tras veintiocho años de sometimiento a los gustos conservadores del emperador Federico II, *el Grande*, de Prusia, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) pasó a ocupar en Hamburgo el puesto de director musical vacante tras la muerte de su suegro Georg Philipp Telemann. Como Mozart cuando trece años más tarde deje el Salzburgo del arzobispo Colloredo para instalarse por su cuenta en Viena, el cambio de residencia es para Bach una liberación. En la capital hanseática comandará diez de sus diecinueve sinfonías. Las seis primeras, para orquesta de cuerdas, hoy conocidas como las «hamburguesas», fueron encargadas en 1773 por el barón Gottfried van Swieten, a la sazón embajador de Austria en Prusia y quien, casualmente, en el futuro dará a conocer a Mozart los oratorios de *Haendel* y algunas composiciones de Johann Sebastian Bach. Responden plenamente al estilo *empfindsamer*. Su rasgo más conspicuo es la sucesión sin tregua de sorpresas melódicas, rítmicas y armónicas que a los intérpretes corresponde llenar de contenido, es decir, de energía y pasión expresivas, para que no acaben resultando meras excentricidades. La Capella Istropolitana, fundada en 1983 por miembros de la Filarmonía Eslovaca y dirigida por el brasileño de origen bohemio Christian Benda, sale muy airoso del reto. English Concert con Trevor Pinnock si se prefieren los instrumentos originales.

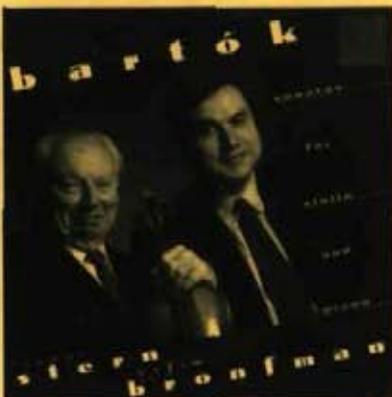
A.B.M.

FAMILIA BACH: Obras para órgano. **Marie-Claire Alain, órgano. ERATO 0630-17073-2. DDD. 60'05". Grabación: V/1996. Productora e ingeniera: Martine Guers-Fernoux. Distribuidor: Warner.**

La grabación de este disco que Marie-Claire Alain realizó simultáneamente, en el mismo instrumento y con el mismo equipo técnico que la de las *Seis sonatas para órgano*, W 70 de Carl Philipp Emanuel Bach (SCHERZO, nº 113). El órgano es el empleado por la princesa Ana Amalia de Prusia, hermana de Federico II *El Grande*, hoy en la iglesia de la Buena Nueva de Karlshorst-Berlín. Tres hijos más de Johann Sebastian son in-

HACIA LA NADA

Más que para violín y piano estas sonatas parecen en este disco para piano y violín, pues la preponderancia sonora del teclado se hace por momentos demasiado evidente. ¿Un problema de toma de sonido? Probablemente, pero quizá también una consecuencia del modo en que Isaac Stern, a la altura de sus tres cuartos de siglo, se tomó estas obras en el concierto que aquí se recoge. Sobre todo en la *Primera Sonata*, en la que deja la iniciativa de construir la casa a Bronfman para él ir amueblando las habitaciones a su gusto. Stern se despreocupa de lo que no sea su propio discurso y consiente, por ejemplo, que el pianista nos haga pensar en el *Allegro Appassionato* que estamos en Schoenberg y no en Bartók. En el *Adagio*, Stern lleva su divagación hasta un territorio próximo al límite, se ensimisma, cierra el íntimo reducto a lo que no sea escucharse y el resultado bascula entre la alucinación y el autismo produciendo esa sensación de verdadera relectura que las grandes versiones de cualquier música proponen: la página no impresiona sólo por su belleza intrínseca sino por la multivocidad que su intérprete hace aflorar. En la *Segunda Sonata* el equilibrio anímico entre Stern y Bronfman acompañante parece más centrado y el trance se comparte en la nocturna e insectívora —conceptos bien bartokianos— transición del *Molto moderato* a un *Allegretto* diabólicamente engañoso. No sé si será esta la concepción que el violinista americano tiene de la obra o si se tratará de eso irrepitible que posee toda actuación en concierto cuando el artista disfruta de tal categoría, pero la experiencia es inolvidable. ¿Qué habría podido pasar si el pianista hubiera seguido ese camino de aparente no retorno? La discografía de las dos obras presenta —de Menuhin a



Isabelle Faust— ejemplos de calidad excelente, pero lo inmediato, claro está, es comparar esta versión de Stern con la que él mismo grabara con Alexander Zakin para Sony, entonces CBS, hace treinta años. Allí hay más energía, más canto, más ligereza y un espíritu más cercano a lo que se espera de estas obras —y de ahí me temo, que buena parte de la crítica se muestre perezosa a la hora de profundizar en esta nueva lectura— que hoy son, para Stern, una suerte de resumen, de testamento, de vista atrás, de guiño sombrío. Quién lo iba a decir.

L.S.

BARTOK: *Sonata para violín y piano nº 1, Sz75. Sonata para violín y piano nº 2, Sz76. Isaac Stern, violín; Yefim Bronfman, piano. SONY SK 69245. DDD. 55'33". Grabación en concierto público; París, 9 y 10-V-1995. Productor: Georg Fassbinder. Ingeniero: Ulrich Schneider.*

vocados ahora: Wilhelm Friedemann (1710-1784), Johann Christoph Friedrich (1732-1795) y Johann Christian (1735-1782). Las garantías de autenticidad de todas las piezas incluidas no son las mismas ni es siempre el órgano el único destinatario posible, pero esto importa poco frente a la feliz circunstancia de que la familia Bach esté tan de moda y que entre sus difusores se encuentren artistas de la autoridad de Marie-Claire Alain, que por tres veces ha dado al disco la integral orgánica de Johann Sebastian. Desde el punto de vista musical, ninguna de estas páginas es de primera necesidad; resulta, sin embargo, innegable su interés como complemento al redescubrimiento de las obras mayores de los miembros de esta prodigiosa familia, máxime teniendo en cuenta que salvo las de Wilhelm Friedemann todas son estrenos discográficos absolutos. Servidas además tan brillantemente, por fuerza se han de recomendar.

A.B.M.

BARTOK: *Concierto para violín y orquesta y orquesta n.º 2, Sz 112.* **DOHNÁNYI:** *Concierto para violín y orquesta n.º 2, op. 43.* **Mark Kaplan, violín. Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: Lawrence Foster. KOCH 3-7387-2. DDD. 70'21". Grabación: San Cugat del Vallés, V/1996. Productor e ingeniero: Michael Fine. Distribuidor: Diverdi.**

Primera grabación de la OSBNC con su titular Lawrence Foster, un hombre bien situado en el panorama fonográfico internacional que hace presagiar que no será el último de los discos que nos llegue de la excelente formación catalana que aquí suena muy bien. Para la ocasión se ha elegido a un excelente violinista, el norteamericano Mark Kaplan, un artista serio y concienzudo, de un virtuosismo más que suficiente, nunca apabullante, y de una musicalidad sin mácula. Su sonido es bello y una cierta inestabilidad en el comienzo de su intervención en el Allegro no tropo del *Concierto* de Bartók deja paso a un discurso enérgico y bien trabado en el que nunca decrece una tensión compartida con el buen trabajo de Foster, que sabe plegarse a la pasión que a veces destila un solista siempre comprometido. Como punto de interés de la versión hay que añadir también el uso de la coda original escrita por Bartók y que más tarde revisaría él mismo, coda nada fácil a cargo de los metales y que suprime la voz del violín, pero ciertamente eficaz. El *Concierto n.º 2* de Dohnányi es harina de otro costal. Escrito en 1950 -doce años más tarde que el de Bartók- su lenguaje es menos agresivo y rinde un cierto tributo a Strauss y hasta a Brahms. Es una pieza bien construida si no especialmente memorable, y su audición supondrá para muchos aficionados una interesante ampliación de nuestro horizonte, aunque sea un poco hacia atrás. Compararlo con la obra de Bartók es apreciar la diferencia entre el genio y el oficio y cómo la adición de elementos más bien heterogéneos acaba por dar una obra algo deshilvanada. El más ambicioso Allegro molto moderato nos

lleva a un intermezzo que pide buenas dosis de virtuosismo mientras el Adagio se desenvuelve con un lirismo que deja paso a una ligereza un tanto encorsetada, casi a la manera de Reger o hasta de Hindemith, y con el añadido de una semicadenza que nos mete de lleno en la *Scheberazade* de Rimski. Kaplan y Foster negocian sin problemas esta correcta suma de retales que no deja de ser una muestra de bonhomía musical, de naturalidad expresiva y de fidelidad a unas cuantas ideas bien aprendidas pero con el aire un tanto anodino de lo ya visto. Un disco excelente, en suma, que confirma el magnífico hacer de un violinista de primera, la buena calidad de una orquesta española y el trabajo concienzudo de un director honrado. Además, descubre una obra casi ignorada y relee con altura otra mucho más profunda. Y ofrece, para colmo, un acoplamiento inédito.

L.S.

BEETHOVEN: *Cuartetos en mi bemol mayor op. 127 y do sostenido menor op. 131. Cuarteto de Cleveland. TELARC CD-80425. DDD. 77'56". Grabación: Worcester, XII/1995. Productora: Judith Sherman. Ingenieros: Jack Renner, Thomas Knab.*

Estos dos cuartetos representan empeños muy diversos en el orden constructivo: el *Op. 127* respeta la forma clásica, en tanto que el *Op. 131* busca una unidad si no cíclica, sí de entrelazamiento superior bajo una apariencia de suite. Tras un dinámico planteamiento del Maestoso-Allegro de la primera obra, los componentes del Cleveland parecen desorientarse un tanto en su resolución del fraseo del Adagio; ya en el Scherzando, la arquitectura del pasaje queda un poco difuminada y el Finale, siempre un tanto enigmático, es aquí casi hermético. La exposición de los dos tiempos iniciales del *Op. 131* semeja estar crispada; por otro lado, la visión tiende a lo disperso, más que a reproducir la concentrada unidad que presenta la música. El Cleveland no deja de reconocer la modernidad que contiene el Presto.

E.M.M.

BEETHOVEN: *Cantata -Der glorieiche Augenblick- op. 136. Cantata -Auf die Erhebung Leopold des Zweiten zur Kaiserwürde- WoO 87. Deborah Voigt, soprano; Elizabeth Futral, soprano; Gregory Cross, tenor; Jan Opalach, barítono. The Collegiate Chorale. The Orchestra of St. Luke's. Director: Robert Bass. KOCH 3-7377-2. H1. DDD. 59'08". Grabación: Nueva York, III/1994. Productor: Lcann Davis Merrill. Ingeniero: Greg Squires. Distribuidor: Diverdi.*

Obras menores, indudablemente, pero al fin y al cabo, obras del genio de Bonn. Se trata de dos cantatas; una dedicada al emperador Leopoldo II con motivo de su entronización como gran Duque de Toscana en septiembre de 1792. Anteriormente Beethoven había compuesto otra cantata simi-

lar para el emperador José II, hermano del anterior, símbolo de las reformas acometidas bajo el «Siglo de las Luces». Ambas deben su texto al mismo escritor, S.A. Averdonk, y fueron encargadas posiblemente por el elector Maximilian Franz. Desconocida la op. 136, de la WoO 87 existe otra versión, ambas permanecieron olvidadas en la época del compositor, quien no llegó a escucharlas nunca. De otras cantatas compuestas entre 1814 y 1823, la más interesante es esta *El momento glorioso*, con texto de Alois Weissenbach, cirujano salzburgués, compuesta con motivo del Congreso de Viena de 1814 y fue interpretada junto a *La batalla de Vitoria op. 91* en el mismo concierto. Si en la primera las herencias del mundo clásico de Haydn son más que evidentes, en la segunda es obra beethoveniana pero de escaso interés y perfección, posiblemente causadas por las circunstancias que rodearon su composición: prisas, mal texto que tuvo que ser retocado numerosas veces, etc. Sin embargo, la cavatina para soprano y el cuarteto vocal son fragmentos que merecen consideración. La grabación que dirige Robert Bass es desigual. Destaca la intervención de la soprano D. Voigt, de voz poderosa y con bonito timbre; el resto de los solistas, así como el coro y la orquesta cumplen dócilmente las indicaciones de un eficaz director.

F.G.-R.

BENDA: *Conciertos para flauta, cuerdas y bajo continuo en mi menor, sol mayor y la mayor. Konrad Hünteler, flauta. Camerata del siglo XVIII. MDG 311 0702-2. DDD. 54'55". Grabación: II/1996. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Ingeniero: Friedrich Wilhelm Rödding. Distribuidor: Antar.*

Con el apellido Benda hay por lo menos otros tres músicos bohemios del siglo XVIII. Frantisek o Franz (1709-1786) fue un afamado violinista al servicio de Federico II de Prusia. Nada tiene por tanto de extraño que lo poco que hoy se conoce de su producción sean obras para flauta. La más difundida es el *Concierto en mi menor*, que Patrick Gallois incluyó en su recital dedicado a la corte de Sanssouci (SCHERZO, n.º 90). Sin hacer ésta mala, la versión de Hünteler resulta claramente preferible. Aunque con menor control del vibrato y peor técnica de respiración y digitación, como flautista posee un sonido más líquido; pero por lo que sobre todo destaca es por la fuerza de su concepto y por el estupendo apoyo orquestal que recibe. Como complemento (*la menor por sol mayor*) y seguramente como alternativa interpretativa, la grabación de Andrés Andorján y la Orquesta del Ars Rediviva Ensemble dirigida por Milan Munclinger (elogios de Blas Matamoro en el n.º 24 de SCHERZO) presenta una entidad más sólida. Suficiente en cualquier caso la de este disco para introducirse en un autor de melodismo tan atractivo como exento de complicaciones: hombre sincero y humilde, él mismo reconocía su incapacidad para el estilo fugado y la achacaba al

hecho de no haber aprendido a tocar ningún instrumento de tecla. Tomas con ese punto de exceso en el espesor que es ya distintivo de la casa.

A.B.M.

BERG/WEBERN: *Obra completa para piano*, Emanuele Arciuli, piano. STRADIVARIUS STR 33429. DDD. 68'31". Grabación: Vigevano, VII/1996. Productor: Paolo Zeccara. Ingeniero: Renato Campajola. Distribuidor: Diverdi.

El joven y original pianista italiano Emanuele Arciuli, que ya había sorprendido a propios y extraños con la elección de obras de Ferruccio Busoni para su debut discográfico, demuestra ahora con esta grabación un talante decididamente innovador al registrar todas las obras para piano de Berg y Webern, dos de los componentes

más famosos de la Segunda Escuela de Viena. Aparte de que algunas de ellas (*Sonata, Op. 1*, de Berg, o *Variaciones Op. 27*, de Webern) estén extraordinariamente bien representadas en la discografía (todo el mundo sabrá que estamos hablando de Pollini), este disco es el único que contiene las obras completas para teclado de estos dos compositores en interpretaciones importantes, meditadas, rigurosas y coherentes. No hay altibajos técnicos o expresivos apreciables, y si bien Arciuli no posee el portentoso control y el amplio abanico de matices expresivos de sus compatriotas, todo respira naturalidad, convicción e idioma en las traducciones de estas piezas. Buen sonido y excelentes comentarios en italiano e inglés que incluyen una entrevista con el intérprete.

E.P.A.

BOEHM: *Obras para flauta y fortepiano*

no, Konrad Hünteler, flauta; Michaela Pühn, fortepiano. MDG 311 0708-2. DDD. 62'51". Grabación: XI/1995. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Ingeniero: Friedrich Wilhelm Rödding. Distribuidor: Antar.

Theobald Boehm (Múnich, 1794-1881) inventó la flauta moderna a partir del modelo que empezó a comercializar en los primeros años treinta del siglo pasado, en el cual instaló un sistema de llaves de tal modo articuladas entre sí que con nueve dedos se pudieran tapar hasta quince agujeros. Pero el instrumento actual, de metal (generalmente plata) y tres piezas, con el número, la dimensión y la separación entre los agujeros que nos es habitual, nació en 1847. Se la llamó flauta cilíndrica, pero en realidad sólo se había invertido el cono: al revés de lo que sucedía con la flauta barroca, ahora la embocadura era la parte más estrecha. El sistema de llaves, luego

DOS ANTIHÉROES DE NUESTRO TIEMPO

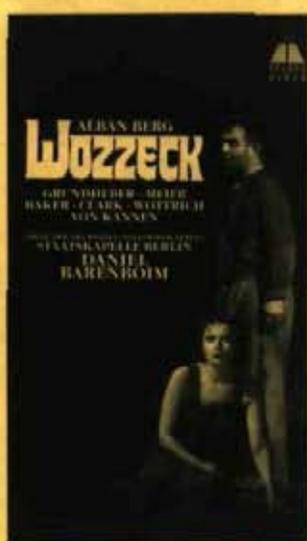
VHS

Tanto *Wozzeck* como *Grimes* son

obras de protagonista víctima y antihéroe frente a antagonista de carácter múltiple. Son los tipos frente al agonista. Por una parte, el sadismo del doctor, el capitán y el Tambormayor, la alienación ensimismada de Andrés, la tragedia de Marie al sentirse tentada por una vía de escape allí donde sólo hallará muerte..., pero también la imprescindible colaboración de la víctima, de *Wozzeck*, en su despenarse por las laderas de la catástrofe. Por otra, la presión del Borrough sobre el rudo marinero, el vomitivo discurso confesional de Boles, la hipocresía legal de Swallow, la sentencia contra Grimes de personajes cuya respetabilidad es compatible con conductas condenables o con la inducción a ellas. Mas también está ahí el concurso del propio Grimes, que es algo más que hurano, algo más que desafiante, algo más que un tipo desagradable y solitario. Sólo que Grimes tiene cerca de él, al contrario que *Wozzeck*, dos personajes de la altura moral de Ellen Orford y el capitán Balstrode.

En esa relación permanente entre el grupo dañino y el protagonista acosado se encontrará la clave de la puesta en escena de ambas obras. Sólo que si en *Wozzeck* el grupo se desdobra en personajes y tipos concretos, en *Grimes* aparece a menudo compacto, colectivo, en la plaza pública, a modo de coro; lo que, musicalmente, da lugar efectivamente a conjuntos corales y a concertantes.

Digamos ya que este conocido *Grimes* es una grabación sencillamente ejemplar, y que este nuevo *Wozzeck* (ya rese-



nado aquí en formato audio, 2CD Teldec 0630-14108-2) es más que satisfactorio. *Wozzeck* empieza a ser una de las óperas de nuestro siglo con más y mejores muestras visuales, contando en este caso la película de Joachim Hess (1971) y el CD láser o videotape de la versión de Claudio Abbado y Adolf Dressen.

Si lo difícil del teatro lírico fotografiado es conseguirle una plena verdad dramática en imágenes a la plenitud sonora que caracteriza a la ópera como género, el *Grimes* de Moshinsky filmado por Vernon es un logro. Es el éxito en ese intento de lograr una plástica que esté en el mismo nivel que la dimensión sonora. De acuerdo con lo que llevamos dicho, no sorprenderá que Chéreau haya pretendido para su *Wozzeck* con Barenboim que la intimidad de cada paso hacia el desastre desborde al exterior e implique todas las miradas. El cuartel, el desfile, el baile informan en Chéreau las escenas del capitán, el doctor, Andrés y, sobre todo, Marie. Es cierto que una visión teatral como la de Chéreau acepta con dificultad la fotografía, pero el resultado es un convincente compromiso. Para nuestra impresión francamente positiva de la labor de Barenboim y su equipo vocal, remitimos a la reseña ya citada.

El *Grimes* de Colin Davis y Moshinsky ha circulado bastante y hasta aparecido en TVE cuando la basura no se amontonaba en las ondas tanto como ahora. No coincide este video con el doble CD de Philips (vid. nuestro Extra nº 2 dedicado a la *Opera en CD*, p. 35). El

soporte audio se grabó en 1978 y para el video había que esperar dos años más. Por el camino, cambiaron Balstrode (de Jonathan Summers a Norman Bailey) y algún secundario. Tanto en disco como en esta grabación visual en vivo del Covent Garden sorprende la gran creación que hacen Vickers y Davis de esta obra maestra de la ópera contemporánea. Vickers, el atormentado, es también Vickers el trágico; es Vickers el demasiado humano frente a las fatales pequeñas deidades del Borrough que le acabarán venciendo. Un gran acierto lo constituye la solución visual de cada uno de los seis intermedios, unas veces escénica, otras acudiendo al foso y a la dirección incisiva de Davis. Este video es uno de esos raros aciertos plenos.

S.M.B.

BERG: *Wozzeck*, Franz Grundheber (*Wozzeck*), Waltraud Meier (*Marie*), Mark Baker (*Tambor Mayor*), Endrik Wottrich (*Andrés*), Graham Clark (*Capitán*), Günter von Kannen (*Doctor*), Dalia Schaechter (*Margret*), Peter Menzel (*El idiota*). Coro y Coro de niños de la Deutsche Staatsoper de Berlín. Staatskapelle Berlin. Director: Daniel Barenboim. Puesta en escena de Patrice Chéreau. Deutsche Staatsoper, Berlín, abril de 1994.

BRITTEN: *Peter Grimes*, Jon Vickers (*Peter Grimes*), Heather Harper (*Ellen Orford*), Norman Bailey (*Capitán Balstrode*), Forbes Robinson (*Swallow*), Elizabeth Bainbridge (*Auntie*), John Dobson (*Bob Boles*). The Royal Opera Chorus. The Orchestra of the Royal Opera House (Covent Garden). Director: Colin Davis. Puesta en escena de Elijah Moshinsky. Director del video: John Vernon. Producción de 1980. WARNER MUSIC VISION /NVC ARTS 0630-16913-3.

extendido a otros instrumentos, permitía dar con exactitud la escala cromática de la flauta además de ampliar extraordinariamente las posibilidades de virtuosismo. El Boehm compositor las exhibe sin la más mínima reserva: las obras incluidas en este recital son auténticos folletos publicitarios. Compositores de fama (Rossini, Beethoven, Schubert) y tonadas populares son objeto de arreglos y variaciones para demostrar lo que hoy llamaríamos el carácter *multitudo* del producto. Hünteler, que emplea cinco modelos distintos contruidos entre 1835 y 1870, responde al reto de la demostración práctica con una facilidad insultante. Lástima que la música tenga tan poco interés.

A.B.M.

BRAHMS: *Música para piano a cuatro manos, vol. 1. Silke-Thora Matthies y Christian Köhn, piano. NAXOS 8.553139. DDD. 79'47". Grabación: IX/1995. Productor: Günter Appenheimer. Distribuidor: Ferysa.*

El dúo Matthies-Köhn ha tardado una década antes de presentarse en disco, pero ha valido la pena. Anda por ahí una incursión en Dvorák de la que algunos hablan maravillas. Este primer volumen de la integral brahmsiana para piano a cuatro manos no le andará a la zaga. Incluye las *Variaciones en mi bemol mayor sobre un tema de Schumann, op. 23*, los *16 valsos op. 39*, el *Requiere de Rusia, Abn. IV/6* y los *15 valsos de las nuevas canciones de amor, op. 65a*. El buen entendimiento entre los intérpretes y de la música de Brahms se echa de ver en la unidad de conjunto que consiguen en cada una de las cuatro colecciones.

Si en algún género Brahms fue acérrimo schumanniano, ese fue su producción para piano a cuatro manos; y si en una obra, sin duda en los *16 valsos op. 39*. ¿Quién se atrevió a tacharlos de meros pasatiempos? Matthies-Köhn los tocan poniendo toda la carne y todo el espíritu en el asador, es decir, haciendo presentes a Florestán y Eusebio en toda la complejidad de sus personalidades individuales y de la idealmente compartida en la mente de Schumann y, sobre todo aquí, de Brahms.

Una única cosa impide hablar de referencia absoluta: la fragilidad del sonido. Mucho ahorra la fama del ingeniero con la ausencia de su nombre en los créditos. Detalle menor, en la *carpetilla* se echa también de menos la especificación de las tonalidades y los *tempi* de los cuarenta y ocho movimientos que en total se suman.

A.B.M.

BRITTEN: *Cuarteto Fantasía para oboe, violín, viola y violonchelo, Op. 2. BAX: Quinteto para oboe y cuarteto de cuerdas. BLISS: Quinteto para oboe y cuarteto de cuerda. Gordon Hunt, oboe. Cuarteto Tale. BIS 763. DDD. 51'17". Grabación: Norrtälje, XI-XII/1995. Productor: Robert Suff. Ingeniero: Hans Kipfer.*

Este disco está lleno de música tan bella

como carente de afectación, y que va de la brillantez de una obra primeriza de un Britten ya dominador al sincretismo lírico y sólido de Bliss, pasando por las apelaciones a la naturaleza y la danza de ese Sir Arnold Bax que aquí esencializa las cualidades de su música sinfónica. El nexo de las tres obras es que fueron suscitadas o estrenadas por o para Leon Goossens, el que fuera gran oboísta, hermano del compositor y director de orquesta Sir Eugene Goossens. Aquí las interpreta con enorme solvencia Donald Hunt, primer oboe de la Philharmonia, de sonido bello y articulación precisa, con la ayuda igualmente satisfactoria del Cuarteto Tale. Esta música seguramente no cambiará nuestra vida pero la hará más llevadera, al menos un ratito.

L.S.

BRITTEN: *Sinfonía para violonchelo y orquesta Op. 68. WALTON: Concierto para violonchelo y orquesta, Op. 68. Julian Lloyd Weber, violonchelo. Academy of Saint Martin in the Fields. Director: Sir Neville Marriner. PHILIPS 454 444-2. DDD. 66'42". Grabación: Watford, 1996. Productora: Martha de Francisco. Ingeniero: Erdo Groot.*

Magnífica idea la de reunir estas dos obras tan distintas entre sí pero tan representativas del repertorio para violonchelo de nuestro siglo. Y excelente ocasión para recuperar a un solista, Julian Lloyd Weber, del que a veces nos olvidamos por mor de alguna de esas ollas podridas que graba en ocasiones, y que ahora, además, firma unas excelentes notas al programa desde su punto de vista de intérprete. La pieza de Britten —estrenada en 1964 por Rostropovich y que no deja de recordar en su planteamiento a la *Sinfonía da Requiem*— es dramática, densa, y reclama una concentración muy especial en el solista, que en muchos momentos dialoga con la orquesta en disposición casi camerística. Aquí destaca el modo en que se resuelve el Adagio tras el breve e intenso Presto inquieto. El *Concierto* de Walton —estrenado en 1957 por Piatigorski— ha sufrido injustamente la comparación con los más interpretados del mismo autor para violín y viola. Y sin embargo es una pieza excelentemente construida, que deja pasar a su través la luz mediterránea que Walton disfrutaba en su retiro dorado de Ischia, con alguna apelación —el Allegro appassionato central— al más combativo creador de la *Primera Sinfonía* y con un Lento de cierre realmente hermoso. Marriner presta un acompañamiento cuidadoso en ambas partituras y las individualidades de su orquesta —extraordinaria la trompeta en el inicio de la Passacaglia— responden muy bien en la partitura de Britten. El disco es, en suma, muy bueno y único en su acoplamiento, pero en Britten hay que recomendar las dos grabaciones de Rostropovich con el autor (Decca y EMI —en un álbum de trece discos— y Russian Disc). En Walton, Lloyd Weber lo tiene más claro pues su lectura puede equipararse a las de Ma con Previn (Sony), Ha-

rell con Rattle (EMI) y Piatigorski con Munch (RCA).

L.S.

CHAIKOVSKI: *Sinfonía n.º 5 en mi menor, Op. 64. Fragmentos de Eugene Onegin. Elisabeth Lindermeier, soprano. Coros de la Opera Estatal de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Rudolf Kempe. TESTAMENT SBT 1100. 73'09". Mono (Fragmentos de Onegin). ADD. Grabaciones: Berlín, V/1959 y VII-IX/1957. Productor: Fritz Ganss. Ingeniero: Horst Lindner.*

CHAIKOVSKI: *Sinfonía n.º 6 en si menor, Op. 74. Patética. Suite n.º 3 en sol mayor, Op. 55 (Tema y variaciones). Orquesta Philharmonia. Orquesta Filarmónica de Viena (Op. 55). Director: Rudolf Kempe. TESTAMENT SBT 1104. 66'44". Mono. ADD. Grabaciones: Londres, V/1957; Viena, XII/1961. Productores: Peter Andry y Victor Olof. Ingenieros: Neville Boyling y Francis Dilnutt. En ambos casos: precio medio. Distribuidor: Diverdi.*

Estamos ante dos sinfonías del repertorio más trillado y fragmentos de otras dos obras chaikovskianas también ampliamente representadas en los catálogos discográficos. Sin embargo, no son versiones para tratar con menosprecio; al contrario, el viejo amigo Kempe, protagonista de los dos registros y director del que afortunadamente cada vez hablamos más, consigue dos de las versiones más lúcidas, equilibradas, diáfanas y sinceras en el amplio panorama discográfico de las archigrabadas *Quinta* y *Sexta* de Chaikovski; en la primera de ellas consigue, además, una extraordinaria respuesta orquestal (magnífica Filarmónica de Berlín, cuyas cuerdas y metales dejan al oyente literalmente estupefacto), y en la *Patética*, su discurso contenido y elegante, alejado de cualquier atisbo de pasión desbordada, es un logro que beneficia particularmente a esta partitura. Excelentes también los fragmentos del *Onegin*, cuya Escena de la carta está cantada (en alemán) por la soprano Elisabeth Lindermeier, primera mujer de Kempe; a la Polonesa se le podría pedir más diferenciación tímbrica y menos solemnidad (recuerden al inefable Stokowski —Philips Early Years—), y al tema con variaciones de la *Suite n.º 3*, que aquí parece compuesto por Bruckner, le falta un punto de ligereza. De cualquier forma, excelentes discos que no defraudarán a nadie. Buenas tomas sonoras y excelentes comentarios de Tully Potter en los idiomas habituales.

E.P.A.

CLEMENTI: *Sonatas para piano op. 25, n.ºs 4-6; op. 33, n.ºs 1-2. Stefan Irmner, piano. MDG 618 0653-2. DDD. 68'03". Grabación: V/1996. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Ingeniero: Holger Schlegel. Distribuidor: Antar.*

Realizado en el mismo lugar y por el mismo

equipo técnico pero ocho meses después, el tercer volumen de las sonatas para piano de Muzio Clementi (1752-1832) a cargo del alemán Stefan Irmer (1962) obtiene unos resultados sonoros sorprendentemente mejores que el segundo (SCHERZO, nº 109). El color del instrumento todavía queda lejos de lo ideal, especialmente en el *cantarin* registro superior, pero se ha ganado mucho en anchura y profundidad de imagen; también en nitidez de impresión, dentro de unos márgenes de reverberación siempre considerables pero que nunca sobrepasan los límites de lo tolerable. Las cinco sonatas aquí reunidas se dejan escuchar con mucho agrado aunque no fuera más que por el pasatiempo de ir descubriendo reminiscencias (de Scarlatti), anticipaciones (de Chopin, Bellini) o concomitancias con contemporáneos del compositor (Mozart, Beethoven). Únicamente las dos últimas del Op. 25 son en tres movimientos; en dos las demás. Sin llegar a la espléndida pero controlada exhibición de recursos de Demidenko (SCHERZO, nº 98), Irmer toca con expresividad cálida, muy apropiada al prerromanticismo, sobre unas condiciones técnicas en las que destaca no menos pertinentemente un toque *legato* muy creíble para quien pasa por ser su inventor en sentido moderno.

A.B.M.

DU CAURROY: *Missa pro defunctis* y

otras obras para coro a cappella. Coro del New College de Oxford. Director: Edward Higginbottom. COLLINS 14792. DDD. 66'47". Grabación: IX/1996. Productor: Meurig Bowena. Ingenieros: Mike Hatch y Harriet Sims. Distribuidor: Auvidis.

Tras los ingleses Byrd y Tallis (SCHERZO, nº 108) y la estancia de Orlando de Lasso en Múnich (SCHERZO, nº 116), el tercer volumen de la serie Maestros del Renacimiento, de Collins, se desplaza a París para rescatar la figura de Eustache du Caurroy (1549-1609), hoy absolutamente olvidada, pero que sirvió a rendimiento y satisfacción plenos en la Capilla Real de al menos tres reyes de Francia. Todos los compositores franceses le tuvieron por maestro, afirmó el padre Marin Mersenne, teórico del siglo XVII, en su *Harmonie Universelle* (1636). Con la perspectiva que nos dan los siglos transcurridos, la polifonía imitativa de Du Caurroy se nos antoja retardataria en comparación con lo que en aquel tiempo se hacía en el resto de Europa. La selección de motetes que en este disco se ofrece interesa allí donde presenta testimonios de *musique mesurée*, el curioso experimento que los poetas y músicos franceses llevaron a cabo durante unos pocos años en el cambio de los siglos XVI a XVII (simultáneamente a la irrupción de Monteverdi en

Italia) y que consistía en la revalidación de los principios cuantitativos de la poesía grecolatina, de donde resultaba que en música las sílabas tónicas se correspondían con notas largas y las átonas con breves. Como en el primer disco de la serie, el buen trabajo de los intérpretes se beneficia de la correcta acústica lograda en la abadía de Valloires.

A.B.M.

DEBUSSY: *Imágenes. Estampas. Imágenes olvidadas. La plus que lente. La isla alegre. François-Joël Thiollier, piano. NAXOS 8.553292. DDD. 69'40". Grabación: París, I/1996. Productor: Joël Perrot. Distribuidor: Ferysa.*

Tercera entrega de la grabación completa de la obra para piano de Debussy a cargo del franco-norteamericano François-Joël Thiollier, y confirmación de la seriedad de su acercamiento a unas páginas que destilan una belleza casi insoportable. Thiollier las trata con atención y cuidado más que suficientes -no estamos en el universo aparte de Casadesu, Benedetti-Michelangeli o Arrau. Es el concepto el que prima sobre una realización a la que podría pedírsele más abandono -por ejemplo, en *Campanas a través de la lluvia*, donde el anhelo de claridad prima sobre ese abandono que acaba en las grandes versiones por engolfar al oyente en tal cúmulo de hermosura. Al excelente precio Naxos, este disco -al que quizá hubiera favorecido una toma de sonido algo menos cercana al instrumento-, como sus dos antecesores, puede ser una buena introducción para el neófito que, luego, deberá aspirar a más.

L.S.

DIAMOND: *Sonatas para violín y piano nºs 1 y 2. Robert McDuffie, violín, William Blach, piano. Vocalises, Lucy Shelton, soprano; Louise Schulman, viola. Quinteto con clarinete. Lawrence Sobol, clarinete; Louise Schulman, Linda Moss, violas; Timothy Eddy, Fred Sherry, cellos. Preludios y fugas para piano. William Black, piano. NEW WORLD 80508-2. ADD. 71'03". Grabaciones: 1977-8, 1984. Reedición en CD: 1996. Productores: Richard Gilbert, Marc Aubort, Joanna Nickrenz. Ingenieros: Marc Aubort, Joanna Nickrenz.*

La música del compositor norteamericano David Diamond (n. 1915) parece discurrir, a juzgar por las obras contenidas en este CD, por cauces de claridad y sencillez. Ello deriva en un gesto compositivo más bien tradicional, como en las dos *Sonatas para violín y piano*. Estas dos obras no vienen a contribuir con soluciones demasiado originales al problema de imbricar el instrumento de cuerda y el teclado, como tampoco los *Preludios y fugas* suman un aporte personal a la importante historia de este binomio. En una página de apariencia más moderna como la titulada *Vocalises*, el autor se sumerge en una sensualidad de orienta-

ELGAR ÍNTIMO

El *Cuarteto* y el *Quinteto* de Elgar son dos obras crepusculares, escritas en 1918 por un creador deprimido por los desastres de la guerra, retirado en su *cottage* de Sussex, aureolado por la fama y mimado por la fortuna, pero crecientemente escéptico también. Son, igualmente, el precedente expresivo más claro de su *Concierto para violonchelo y orquesta*. En el *Cuarteto*, el apasionamiento de los tiempos extremos -muy brahmianos- se atempera con el idílico *Piacevole* intermedio. En el *Quinteto* llama la atención el españolizante segundo tema que resuelve la indefinición del arranque del movimiento. El bellissimo *Adagio* es elgariano hasta la médula, quiere decirse hecho hueso cualquier tópico al respecto, y el último tiempo restablece la atmósfera inquietante por los caminos de una energía que conducen hacia la repetición del tiempo inicial cerrando el ciclo propuesto. La hermosa amenazante, dura y hasta terrible por momentos, de esta música, está por sí misma fuera de dudas, pero cuando sus intérpretes se entregan a ella como lo hacen Peter Donohoe y el Cuarteto Maggini refugle con una intensidad excepcional. El cuarteto británico, que lleva casi diez años mostrando su clase, revela una seguridad, un empuje, un empaste y una clase individual digna de todo elogio -espléndido el *viola* en el *Adagio* del *Quinteto*-, confirmando el logro de su disco dedicado a Szymanowski (ASV). Donohoe vuelve por aquellos fuegos que le presentaban como uno de los grandes pianistas de un



futuro que parecía mostrarse esquivo y se integra en el conjunto con idéntica fuerza. Estamos ante una versión sin fisura alguna de unas obras que no han sido demasiado bien tratadas por la discografía y que encuentran aquí su interpretación de referencia. Con ella la música inglesa está de enhorabuena. Magnífica grabación.

L.S.

ELGAR: *Cuarteto en mi menor, Op. 83. Quinteto con piano en la menor, Op. 84. Peter Donohoe, piano. Cuarteto Maggini. NAXOS 8.553737. DDD. 62'28". Grabación: East Woodhay, XII/1995. Productor: Andrew Walton. Ingeniero: Andrew Groves. Distribuidor: Ferysa.*

ción un tanto mística. La interesante combinación del *Quinteto de clarinete*, donde el instrumento de madera aparece junto a parejas de violas y de celos, no está completamente aprovechada ni en el aspecto tímbrico, ni en el contrapuntístico. El canto del solista queda respondido por partes muy secundarias de las cuerdas.

E.M.M.

DOWLAND: *Integral de obras para laúd*. Vol. 4. Paul O'Dette, laúd. HARMONIA MUNDI HMU 907163. DDD. 63'51". Grabación: IX/1995. Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Brad Michel.

En este cuarto volumen dedicado a la integral de obras para laúd de John Dowland, Paul O'Dette confirma los aciertos de los tres volúmenes anteriores con interpretaciones que podemos calificar de luminosas.

La simbiosis de este intérprete con el lenguaje dowländiano se produce con sencilla naturalidad, a partir de lo que toda su concepción armoniza plenamente con el contenido, único y asombroso, de estas partituras desbordantes en imaginación.

Grandioso documento que recomendamos sin titubeos. Referencia para el conocimiento con hondura de un magistral compositor de todos los tiempos.

L.M.G.

DVORAK: *Cuarteto de cuerdas nº 10 en mi bemol mayor, op. 51. Cuarteto de cuerdas nº 14 en la bemol mayor, op. 105. Vlach Quartet Prague. NAXOS 8.553374. DDD. 68'24". Grabaciones: Praga, II/1996 (op. 51); XII/1995. Productor e ingeniero: Václav Zamazal. Distribuidor: Ferysa.*

Volumen cuarto de los que el Cuarteto Vlach está dedicando a la música de cámara de Dvorák, con un grado de acierto similar al de las anteriores entregas; la excelente técnica y la belleza sonora son los puntos fuertes de estas lecturas, que echan en falta por momentos una mayor compenetración de los cuatro instrumentistas; esta última característica da lugar a versiones correctas, pero frías a veces.

El movimiento lento del *Op. 51*, que encuentra la adecuada traducción de su robusto e idiomático lirismo, y los dos tiempos iniciales del *Op. 105*, muy contrastados y analíticos, son acaso lo más brillante de la grabación.

Una grabación que cuenta además con una extraordinaria toma sonora, y que va completando una serie que además de su calidad, ofrece el nada desdeñable atractivo de su reducido precio.

D.A.V.

FALLA: *El sombrero de tres picos (ballet completo). Noches en los jardines de España. Josep Colom, piano. Orquesta Ciudad de Granada. Director: Josep Pons. HARMONIA MUNDI HMC 901606. DDD. 65'15". Grabación: Granada,*

XI/1996. Productor e ingeniero: Pere Casulleras.

El paso de Josep Pons por la más recogida versión inicial de *El sombrero de tres picos -El corregidor y la molinera-* y su excelente paréntesis discográfico en la música de Stravinski no han sido en vano vistos los resultados que exhibe su grabación de la versión definitiva del gran ballet de Don Manuel. De sus anteriores etapas fallscas Pons ha obtenido la naturalidad en un lenguaje más camerístico que aquí expande con lógica expresiva y con conocimiento del mundo a traducir. El componente stravinskiano aparece en el interés por subrayar el ritmo y el timbre, por acerar la lectura hasta el punto conveniente, es decir, hasta el límite en el que no conviene insistir para no transgredir unas intenciones que jamás lindaron con la brillantez gratuita.

La versión de Pons -completa, pese a lo equívoco de la carátula que divide la obra en Primera y Segunda Suites y presenta un error de índice-, es excelente en líneas generales, convence más en los momentos más vivos que en los más líricos, por más que, por ejemplo, su Mediodía resulte de un misterio sumamente adecuado. Se pierde un poco el pulso, sin embargo, en la parte central de las Seguidillas, lo que contrasta con el cuidado exquisito con que se aborda el número anterior, El corregidor. Lectura en general vigorosa, muy bien medida, mejor en los momentos más vivos que en los líricos, y en la que la orquesta, que suena redonda y clara en una grabación de altura, se muestra en magnífica forma. El tratamiento de lo popular resulta tan pertinente como natural y sólo lo apresurado de la presentación de la Danza final -sorprendente en una versión que destila tanto cuidado- empaña tan buena realización general. Cumple Itxaro Mentxaca, mejor en «Por la noche canta el cuco» que en «Casadita, casadita...».

Las *Noches en los jardines de España* son tomadas desde su arranque como un diálogo entre el piano y la orquesta, lo que no deja de ser discutible. En el Generalife la entrada de Colom -que está técnicamente magnífico a lo largo de toda la obra- es mucho más afirmativa de la presencia del instrumento solista que subrayadora del perfume que la introducción orquestal nos ha hecho más intuir que gustar. En los jardines de la sierra de Córdoba se plantea de un modo más dramático que evocador, de nuevo en los aledaños del concierto con solista. Con el piano siempre como conductor, estaríamos ante una versión voluntariamente analítica, y por eso -no puede negarse- también útil, que nunca se engolfa en sí misma -véase la resolución de En el Generalife o el modo de plantear la Danza lejana- y que, por supuesto, soslaya el carácter de cruce de influencias que explicaban tan arriesgada como pertinente Heisser y López-Cobos. En suma, el trabajo de Colom y Pons es demasiado frío -la conclusión de la pieza, un tanto abrupta, confirma esa impresión general-, poco flexible si se buscan unas *Noches...* más fieles a lo que se espera de ellas y, necesariamente, incompleto como visión general. Todo queda igual en la discografía, por tanto, con De Larrocha con Frühbeck y Co-

missiona (Decca), Soriano con Martinon (Philips) y Heisser con López-Cobos (Erato) como primeras opciones.

L.S.

GEOFFROY: *Música para coro y órgano. Le Concert Spirituel. Organista y director: Hervé Niquet. NAXOS 8.553637. DDD. 64'29". Grabación: Seurre y París, X/1995. Productor: Dominique Daigremont. Distribuidor: Ferysa.*

Hervé Niquet, un destacado especialista francés en música del barroco, es el máximo responsable de esta grabación en la que al mismo tiempo ejerce como director y organista, al frente de los componentes de Le Concert Spirituel, agrupación que él mismo fundó en 1988; en este disco nos ofrecen un excelente trabajo que ayuda a conocer y a disfrutar de la obra de Jean-Nicolas Geoffroy, un compositor francés del siglo XVII (1633-1694) sin duda poco conocido del gran público.

En sus obras corales Geoffroy alterna las intervenciones del coro y del órgano, tal como se hacía en Francia en los siglos XVII y XVIII sobre todo durante las celebraciones solemnes. Resultan particularmente atractivos el *Magnificat* y el *Salmo 131 Memento Domine David*. Además se incluye una interesante y generosa selección de composiciones seculares a través de musettes, allemandes y chaconas, páginas llenas de vigor rítmico y coloristas acentos.

El sello Naxos incorpora al libreto los textos originales en latín y su traducción al inglés, en un CD original y de calidad.

D.A.V.

GERHARD: *L'infantament meravellós de Schabrazada, op. 1. Cancionero de Pedrell. Benita Valente, soprano; Tan Crone, piano. ETCETERA KTC 1060. 51'55". Grabación: s.f. Productor e ingeniero: Klaas A. Posthuma.*

Al retortero de la recuperación discográfica de la obra de Roberto Gerhard vuelve a las tiendas esta grabación de finales de los ochenta -que en su día no dejó de resultar un riesgo comercial supongo que de no muy buenos resultados- en la que Benita Valente y Tan Crone ofrecen su lectura de dos obras del músico catalán: *L'infantament meravellós de Schabrazada*, de 1917 y *Cancionero de Pedrell*, de 1941, escrita esta ya en el exilio inglés. La primera pieza de su catálogo revela una cierta originalidad -por más que no se adivine la evolución posterior de un autor que se abriría luego a caminos más complejos- y se imbrica en el universo de una cierta canción francesa -la sombra de Fauré puede aparecer por alguna parte- que le emparenta igualmente con un Federico Mompou. En las canciones vocalmente más comprometidas del ciclo Benita Valente, que quiere y consigue ser expresiva, luce un vibrato excesivo y pasa sus apuros en las zonas altas. En las evocaciones populares del Cancionero de Pedrell la soprano americana insiste en una entrega que merece toda nuestra

simpatía y consigue buenos momentos, como en *Laieta*, mientras en otros —*La xim-bomba*, por ejemplo— se queda en un meritorio intento por ser fiel al espíritu de la canción original. En general, falta sabor y la cantante transmite demasiado sus problemas vocales como para hacer suficientemente grata la audición. Excelente, sin embargo, en todo momento, la pianista Tan Crone.

L.S.

GESUALDO: *Oficios de Semana Santa. Motetes. Vol. 1. Die Weimarer Hofsänger. MDG 621 0741-2. DDD. 51'14". Grabación: Saalfeld, II/1996. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Ingeniero: Holger Schlegel. Distribuidor: Antar.*

El grupo de voces masculinas Die Weimarer Hofsänger acomete la primera parte de la obra magna gesualdiana de los *Responso de Semana Santa* desde el presupuesto de que se trata de una música que en su tiempo era de vanguardia. En tal sentido, los intérpretes plasman con efectividad los atrevimientos de la escritura, la sensación general ansiosa y espasmódica. Se comprueba de este modo que el formulismo religioso pudo servirle al compositor para dar salida a su torturado yo interior. La versión es expresiva y funciona sobre todo como un conjunto homogéneo, pese a que algunas de las voces no sean excepcionales. Entre los motetes, resultan especialmente comunicativas las lecturas de *Hel mihi, Domine* y *O vos omnes*.

E.M.M.

GOLDBERG: *Música de cámara. Música Alta Ripa. MDG 309 0709-2. DDD. 76'50". Grabación: Nordkirchen, XI/1996. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Distribuidor: Antar.*

Es interesante comprobar cómo han cambiado con el tiempo los efectos de la gran atracción ejercida por Bach: hasta no hace tanto eliminaba toda posibilidad de acercamiento a la música de los autores de su círculo; ahora, hijos y alumnos están siendo objeto de un proceso de recuperación. Entre los pupilos de Johann Sebastian se contaba Johann Gottlieb Goldberg, que pasó a la historia por haberse asociado su nombre a las *Variaciones BWV 988*. La música que compuso no comparte con la del maestro un mismo carácter contrapuntístico y algún pasaje fugado, como en la *Sonata en do menor*, revela una notoria capacidad constructiva menor. Con todo, parece claro que su estilo vivió agudamente los cambios de lenguaje de la época, las sonatas para dos violines están más cerca del barroco terminal, mientras que las *Polonesas* para clave son mucho más galantes. Las versiones son muy vivas, contrastadas y llenas de angulosidades. Sobresale el trabajo de ambos violinistas en la *Sonata en sol menor*.

E.M.M.

GRAINGER: *En una cáscara de nuez (Suite). Música de tren. Los guerreros y otras obras orquestales. Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Director: Sir Simon Rattle. EMI 5 56412 2. DDD. 69'59". Grabaciones: Birmingham, XII/1996; Warwick, IV/1990. Productor: David R. Murray. Ingeniero: Stephen Frost.*

Hace unos meses comentábamos en estas páginas un atractivo disco de música coral de Percy Grainger protagonizado por el Coro Monteverdi bajo la dirección de John Eliot Gardiner para Philips, y otro de música para piano por Marc-André Hamelin para Hyperion. Ahora es la EMI británica quien presenta este registro de partituras sinfónicas de este músico cosmopolita, nacido en Australia en 1882 y muerto en los Estados Unidos en 1961, que se formó en Alemania y empezó a darse a conocer en el Reino Unido, y cuya libertad de escritura, entre lo clásico y lo ligero, recuerda por su aparente ingenuidad a Charles Ives, con quien comparte también el recurso a la politonalidad o la introducción de himnos religiosos y canciones populares en el discurso orquestal. El programa incluye la partitura tal vez más ambiciosa del autor, su música para ballet imaginario *Los guerreros*, para gran orquesta (que requiere dos directores y tres pianos), escrita en 1916 al parecer por sugerencia de Sir Thomas Beecham y dedicada al compositor Frederick Delius, por el que Grainger sentía una notable estima que le era correspondida. Sin embargo, y a pesar de la indiscutible brillantez de esta composición, lo mejor de la obra de Grainger lo encontramos en las piezas breves, llenas de un refrescante y sano humor y dotadas de un melodismo de la mejor ley, como en el aire festivo de la marcha de los macedores de eucalipto que cierra la suite titulada *En una cáscara de nuez*, también de 1916, o la delicadeza de una página de *Los jardines del condado*, en la versión elaborada en 1950 para Leopold Stokowski. El disco nos permite descubrir otra de las numerosas facetas de este singular artista como fue la de refinado orquestador de páginas de Ravel (*El valle de las campanas*, de 1944) o Debussy (*Pagodas*, de 1928), con una sugestiva introducción de sonoridades exóticas. Sir Simon Rattle dirige con despreocupada alegría esta música tan apropiada para escuchar en un parque una soleada mañana de domingo a una soberbia Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, resaltada por un magnífico sonido.

R.B.I.

GRIEG: *Danzas sinfónicas op. 64. Día de boda en Trolldaugen, op. 65. Concierto para piano y orquesta en la menor, op. 16. Garrick Ohlsson, piano. Academy of Saint Martin in the Fields. Director: Sir Neville Marriner. HANSSLER 98.128. DDD. 67'34". Grabación: Londres, XII/1996. Productor: Andrew Keener. Ingeniero: John Timperley. Distribuidor: Eurogyc.*

Como anillo al dedo le va esta música amable, de elegante expresividad y fluidez melódica a Sir Neville Marriner, que la entiende como pocos, que la trata de tú a tú, con asombrosa naturalidad, contagiando a la Academia de una vitalizadora sensación de paisaje abierto y (nórdicamente) luminoso. Su traducción de las *Danzas sinfónicas* y de ese adecuadísimo apéndice que es *Día de boda en Trolldaugen* no puede ser más estimulante de un lado ni técnicamente mejor del otro —excelente el equilibrio dinámico, la flexibilidad de los tempi—, con una orquesta en muy buena forma y una toma de sonido espléndida de Andrew Keener. Sobresaliente, en suma. Algo por debajo queda el sobadísimo *Concierto*, en el que encontramos de nuevo una buena labor orquestal, pero en el que el gigantesco —en altura física— Garrick Ohlsson, que es un muy buen pianista, se muestra algo lineal, demasiado apegado a la letra, sin arriesgar como lo hacía —y con excelentes resultados— Mustonen con Blomstedt (Decca) en la que es la referencia más interesante entre las últimas grabaciones aparecidas de la obra. La versión es así, pulcra, equilibrada y sin conflicto —no lo hay en la pieza, es cierto— y acompaña con aseo al resto del programa que, ya se ha dicho, se resuelve de manera excepcional.

L.S.

GUBAIDULINA: *Alleluta. GORECKI: Miserere. Coro y Orquesta de la Radio Nacional Danesa. Directores: Dimitri Kitaenko (Gubaidulina), Jesper Grove Jørgensen. CHANDOS CHAN 9523. DDD. 69'56". Grabaciones: Copenhague, X/1994; II/1996. Productor: Brian Couzens. Ingenieros: Jørn Jacobsen y Lars S. Christensen. Distribuidor: Harmonia Mundi.*

Estas dos piezas pueden entenderse como muestras representativas de la escritura coral moderna de significación religiosa. Los caminos son completamente divergentes: Gubaidulina, sin renunciar a la herencia de la tradición rusa, incorpora muchos rasgos de una modernidad personal y no dogmática. Su obra, que incluye también parte orquestal, es casi paradójica, porque a la supuesta «alegría» del texto la compositora responde con una música repleta de solos angustiosos, cargada de fuerza trágica y que no evita crear aun sonoridades siniestras. Todo lo contrario se descubre en el *Miserere* de Górecki, mucho más convencional, biensoñante y pausado. Las interpretaciones evidencian la versatilidad del coro danés: Kitaenko plantea *Alleluta* poco menos que como una explosión de caos, en tanto que la lectura del *Miserere* discurre por los cauces de un estatismo expresivo.

E.M.M.

HAENDEL: *Concerti grossi, op. 6, n.ºs 1-5. Collegium Musicum 90. Director: Simon Standage. CHANDOS CHAN 0600. DDD. 62'14". Grabación: II/1996. Productor: Nicholas Anderson. Ingenie-*

ro: Ben Connellan. Distribuidor: Harmonia Mundi.

Veterano en la primera línea de mil orquestas especializadas en la interpretación de la música barroca con instrumentos originales (entre ellas, la del English Concert y la Academy of Ancient Music), era cuestión de tiempo que, una vez ascendido a la categoría de oficial con mando en tropa, Simon Standage intentara dejar en Haendel huella propia y distinta de la de maestros suyos como Christopher Hogwood o Trevor Pinnock. Lo que de novedoso antes se advierte en este primer volumen de la nueva integral del *Op. 6* es la presencia de oboe en el *ripieno* de los conciertos n.ºs 1, 2 y 5 (el n.º 6 queda ya para otra entrega), de ordinario desestimada por haber sido añadida por el autor con posterioridad a la salida de la edición príncipe de la colección (1740). Aunque no altera siquiera mínimamente el valor de ninguna de las piezas tomadas por separado, quien las oiga todas de corrido agradecerá la variedad tímbrica que introduce. Por lo demás, entre la prosodia más recia de un Harmoncourt (Concentus musicus de Viena) y la claridad casi cristalina de un Hogwood (Handel & Haydn Society), las versiones de Standage se preferirán en razón de su mayor calidez expresiva general y de detalles como la fluidez no exenta de solemnidad con que discurre el primer Allegro del n.º 4 o el mejor sonido que él mismo extrae a su violín en el Largo y staccato con que comienza el n.º 5.

A.B.M.

HAENDEL: Sansón. Lynda Russell, Lynne Dawson, sopranos; Catherine Wyn-Rogers, contralto; Thomas Randle, Mark Padmore, Matthew Vine, tenores; Michael George, Jonathan Best, bajos. **The Sixteen. The Symphony of Harmony and Invention.** Director: Harry Christophers. 3CD COLLINS 70382. DDD. 72'36", 78'01", 54'06". Grabación: Londres, XI/1996. Productor: Mark Brown. Ingenieros: Mike Hatch, Mike Clements. Distribuidor: Auvidis.

En su versión para Teldec, Harmoncourt escogió un «collage» realizado a partir de las diferentes versiones que Haendel hizo de la partitura de *Sansón*. Christophers ha traído a la suya para Collins prácticamente toda la música ejecutada en el estreno de 1743, lo que implica la recuperación de la friolera de ¡41 números! en todo el oratorio, además de una versión extendida de dos recitativos, y la extensión a 3 discos de lo que a Harmoncourt le ocupa 2. Para quienes posean ya la versión de éste y se estén asustando, en el pensamiento de que la mutilación practicada por el berlinés es excesiva, hay que tranquilizarles, al menos en parte: de los 41 números recuperados, la mayor parte (exactamente treinta) son recitativos. En el resto, se ha omitido alguna repetición -caso de la tercera del coro *Awake the tramp's lofty sound* del acto primero- y algunas arias de menor calado. Los cortes realizados por Harmoncourt, aunque importantes cuantitativamente, no

despojan, ni mucho menos, al oratorio de su esencia fundamental. Por lo demás, Christophers nos ofrece un Haendel típicamente inglés: irreprochable corrección, elegante, muy bien construido, con sobresalientes contribuciones corales y solistas, bastante menos interesante y variado en lo orquestal, que, eso sí, está muy bien ejecutado. Falta en ocasiones ese punto de vibrante impulso que encontramos en los Haendel de Gardiner, pero en líneas generales la versión es más que disfrutable. Harmoncourt, por su parte, cuenta con un elenco de paralelo o incluso mejor nivel, especialmente en el papel principal, pues aunque la prestación de Thomas Randle, de timbre casi baritonal, es muy notable, la de Rolfe-Johnson para Harmoncourt lo es más aún. La orquesta tiene también más brillo y está dirigida con más impulso y variedad de acentos por el berlinés, como puede apreciarse desde la misma obertura. La toma sonora de Collins es buena pero un poco lejana, algo inferior a la de Teldec, de más presencia. Así las cosas, la decisión depende de en qué medida importe una versión más íntegra -fundamentalmente a expensas de los recitativos- y si se prefiere o no un Haendel de acentos algo más incisivos o no. Personalmente me inclino por la más dramática y variada lectura de Harmoncourt, pero ambas tienen mucho que disfrutar.

R.O.B.

HAYDN: 6 Sonatas para piano Hob. XVI: 27-32. Patrick Cohen, piano (Steinway). 2 CD GLOSSA Nouvelle Vision GCD 920505. 57'10" y 26'55". Grabación: Sion, Suiza, III/1997. Productor: Carlos Céster. Ingeniero: Manuel Mohino. Distribuidor: Diverdi.

Glossa inaugura una nueva serie, con el ambicioso título de «Nouvelle vision», cuyos objetivos se explican en varios idiomas en un pequeño díptico que acompaña al disco. Se revela en ellos un loable propósito de dotar a la música clásica de una nueva dimensión, que permita al CD ser un producto interesante en un mercado que se reconoce saturado y en el que «triumfa lo superficial», y se anuncian innovadoras creaciones multimedia y colecciones de fotografías como complemento a algunos discos. En el presente, se ha recurrido a un ensayo de Héctor Ortega para acompañar a estas 6 *Sonatas* de Haydn, que ignoramos si constituyen o no la primera entrega de un integral. No sé si la palabra «provocativo» con que la propia Glossa califica el ensayo es la más adecuada. Lo mejor es que Vds. extraigan sus propias conclusiones del párrafo que a continuación reproduzco: «...porque este estatuto del análisis del lenguaje musical no es otro que el de nuestra racionalidad discursiva, el de una reductibilidad de todo evento o material significante, el de una disponibilidad venal de estos significantes que viene a copar una configuración general donde vemos a los mismos principios regir, desde la producción de bienes de consumo hasta la producción de la propia especie en su nueva andadu-

ra genética. Este estatuto del análisis estructural está ahí para que, en música, no oigamos cómo se anulan los sonidos en sus emergencias agónicas». Vale. Cohen traslada al piano moderno un loable sentido del rubato casi leonhardiano, y extrae un bonito sonido, sin excesos, con los contrastes dinámicos adecuados y un inteligente manejo de las inflexiones rítmicas. Aunque Pedro Elias resalta con acierto en su artículo sobre las *Sonatas* la cualidad premozartiana de alguna -la en sol mayor- la aproximación de Cohen trae también a la mente la herencia de los hijos de Bach, y en algún otro caso, como también apunta Elias, la de Scarlatti. Cohen construye así un Haydn luminoso, vital y bienhumorado, sorprendente y refinado a la vez, cantable y chispeante. Su notable agilidad de mecanismo -Presto de la *Sonata en si menor*- palidecería si la comparamos con la de alguno de los monstruos del teclado, pero el resultado interpretativo es en todo caso más que notable, porque combina con acierto todos esos ingredientes, incluido el carácter casi excéntrico del libérrimo primer movimiento de la *Sonata en fa mayor*. Y ello aunque algún *tempo* -el Adagio de esta misma *Sonata*- pueda parecer algo rápido, o aunque en algún caso las oscilaciones de *tempo* puedan parecer excesivas, como en algún momento del primer tiempo de la *Sonata en si menor*. La toma de sonido es modélica, con presencia y nitidez, captando con fidelidad el instrumento. Album interesante pues, para esta nueva singladura de Glossa, aunque sobre los «elementos añadidos» tengo más dudas.

R.O.B.

HAYDN: Cuartetos op. 77, n.ºs 1 y 2. Cuarteto op. 103. Movimiento de cuarteto. L'Archibudelli. SONY Vivarte SK 62731. DDD. 59'34". Grabación: Haarlem, VI/1996. Productor: Wolf Erichson. Ingeniero: Markus Heiland.

Este CD recoge los últimos trabajos de Haydn para el cuarteto de cuerda, la *Op. 77*, el incompleto *Op. 103* y el fragmento *Hob. XXV:5*. Los componentes de L'Archibudelli consiguen una sonoridad sedosa, un tanto mate y en ocasiones no del todo clara. Por otro lado, la música parece venir impulsada desde el violonchelo. Son muchos los hallazgos obtenidos, como el lirismo del Adagio del *Op. 77, n.º 1* o las connotaciones poco menos que beethovenianas del Minuetto subsiguiente. También resulta muy notable la manera de subrayar la originalidad de la concepción haydniana del Minuetto de la segunda de las obras de esta colección. Por lo que respecta al *Op. 103*, su condición de torso no impide que los músicos extraigan muchas posibilidades de esta despedida del género del cuarteto. Finalmente el *Movimiento de cuarteto*, conocido con el sobrenombre de «El viejo», apenas tres minutos de música, certifica el final de una larga y prodigiosa vida productiva.

E.M.M.

JADIN: *Cuatro Sonatas para fortepiano op. 3 n.ºs 1 y 3; op. 6 n.ºs 2 y 3.* Patrick Cohen, fortepiano. **AUVIDIS VALOIS V4777.** DDD. 65'07". Grabación: IX/1996. Productor e ingeniero: Thomas Gallia.

Segundo CD que Auvidis Valois dedica a la obra para piano de Hyacinthe Jadin (1776-1800), músico versallés que en una época de transición se nos muestra como un autor de gran talla, cuya progresión quedó frustrada por su prematuro fallecimiento.

Patrick Cohen ha elegido obras del comienzo de su carrera (*op. III*) y una selección de sus últimas obras publicadas (*op. VI*); gracias a ello podemos apreciar el rápido proceso de maduración estilística del compositor; la *op. III* es la última obra en la que Jadin utilizó el «violin ad libitum», en el que el violín dobla la melodía del piano la mayor parte del tiempo; Cohen la suprime en esta versión sin que ello le reste interés a la partitura en ningún momento. La interpretación de Patrick Cohen es magnífica, en unas sonatas de complejas exigencias técnicas que se traducen con exquisita ma-

tización, claridad expositiva de los distintos planos sonoros y permanente capacidad de contrastar las dinámicas, cualidades todas ellas que no hacen sino confirmar la gran sensibilidad y carácter de un artista excepcional.

La estupenda toma de sonido y el libreto, traducido al castellano, hacen aún más atractivo si cabe, este original y hermoso disco.

D.A.V.

KANCHELI: *Gemido por el viento. Dolor de luz. I Fiamminghi.* Director: Rudolf Werthen. **TELARC CD-80455.** DDD. 72'14". Grabación: Vellerville-les-Brayeux, VII/1996. Productor: James Mallinson. Ingeniero: Jack Renner.

Las dos obras de Kancheli ponen de relieve a un autor muy personal, que obtiene un idioma propio aun por medio de unos recursos que en principio parecen limitados, sobresaliendo los acusados contrastes dinámicos. De los estallidos paroxísticos a

las sonoridades mínimas que parecen a punto de quebrarse; de los primeros, hay muestras terribles en el Andante de *Gemido por el viento*, en tanto que en el comienzo de *Dolor de luz* el sonido metafórico un objeto de cristal. Werthen expone con elocuencia este mundo, la fuerza de la orquesta, lo dolorido de los fortísimos, e igualmente la delicadeza extrema de los pianísimos, la capacidad de comunicación de los instantes repetitivos como ensimismamientos.

E.M.M.

KERLL: *Missa pro defunctis.* Hassler Consort. Director: Franz Raml. **MDG 614 0739-2.** DDD. 72'12". Grabación: IX/1996. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Ingeniero: Friedrich Wilhelm Rödding. Distribuidor: Antar.

Al compositor alemán Johann Kaspar von Kerll (1627-1693) hoy en día se le valora principalmente por su obra para teclado (clave u órgano), considerada antecedente y aun anuncio inmediato de la de Johann Sebastian Bach. En 1689, como colofón a una colección de seis misas, publicó un *Requiem* dedicado a su propia memoria. Hace seis años, Erik van Nevel (Ricerca Consort) lo yuxtapuso al de Biber, contemporáneo bohemio de Kerll. Sumando a las partes previstas ex profeso algunos cantos litúrgicos de una *Misa de Todos los Santos* y las del propio de la misa que se dejaron a la improvisación de los ejecutantes, Franz Raml ha optado por convertirlo en una *Misa de difuntos* tal como la que probablemente se celebró a la muerte del compositor. Como apéndice se añaden una pieza instrumental (*Sonata a 4*) y un ofertorio (*Exulta satis*) suplementario. Únicamente la música del *Graduale* (de Lodovico Viadana) no es de Kerll. Tanto van Nevel como Raml alcanzan las distintas virtudes a que lógicamente aspiran sus respectivos experimentos: aquel el contraste, éste la coherencia. Nada en efecto desvía al Hassler Consort del tono de humildad con que seguramente Kerll quiso entrar en la vida eterna. Podría decirse que venciendo la oposición de los técnicos de sonido, los cantantes y, sobre todo, el conjunto instrumental empastan y articulan con claridad muy conveniente a los lentos contrapuntos.

A.B.M.

LECUONA: *La música completa para piano. Vol. IV.* Thomas Tirino, piano. Coro Filarmónico de Silesia. Orquesta de la Radio Nacional de Polonia. Director: Michael Bartos. **BIS 874.** DDD. 64'18". Grabaciones: 1993/1997. Productor: Jerzy Noworol. Ingeniera: Beata Jankowska. Distribuidor: Diverdi.

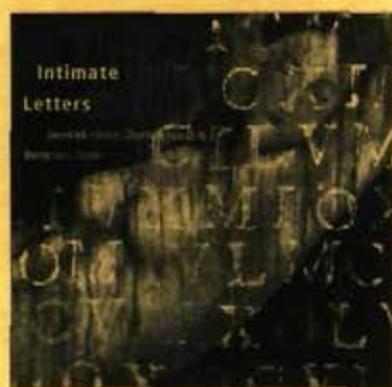
Continuando con la ordenada exhumación de la obra pianística lecuoniana, BIS aporta en este compacto una curiosa novedad: la reconstrucción, que podría calificarse de arqueológica, de la *Rumba-Rapsodia*, partitura de 1943 que no parece haber sido es-

PERMANENCIA DE SUPER MANN

Las grandes formaciones para cuarteto de cuerda tienen por costumbre lo más difícil para un músico, y que es eso que diferencia a un artista de un buen profesional: decir lo que otros no han dicho, por muy bien dicho que haya estado; y decir algo que sea verdad, no capricho, una verdad hasta ese momento oculta. Esa es una de las especialidades del Cuarteto Juilliard desde que se creó allá a comienzos de los años 50. Por eso, sus conciertos y sus registros dicen cosas que no escuchamos en otra parte.

Una de las bases de esa otra ética del decir es la música contemporánea, a cuyo prisma someten todo. A una manera muy suya de entender la música contemporánea, desde luego: como tantos, huyen del fraseo y del sentimiento romántico, pero potencian su dramática; en cambio, como pocos, crean una poética de la estilización que se constituye en *cosmos propio*, un cosmos sonoro donde se desarrollan discursos que potencian lo escrito y le pretenden un puesto en la modernidad. En esto, les han seguido formaciones como el Cuarteto de Tokio.

Berg es uno de los preferidos del Juilliard y, como él, toda la Escuela de Viena. El Schoenberg del Juilliard es ejemplar, sencillamente. Y distinto, de acuerdo con lo que hemos dicho. Janáček, el Janáček geográficamente cercano a Berg, que se ha convertido en favorito de los cuartetos en los últimos diez o quince años, tiene bastante de revelación en manos del Juilliard, a pesar de tan apretada concurrencia fonográfica. Quiénes han grabado tres veces la integral Bartók no tienen dificultad en filiar a Janáček. Quiénes tanto se han paseado por Viena no ven escollo en el campesino de la Escuela de órgano de Brno. Entre ambos se encuentra Janáček, más meló-



dico que aquéllos, pero no más suave; más teatral, más férvido, pero que aquí suena más desgarrado (sin gestualidades, sin lloros, claro está) que tantas otras veces. Si había cuatro o cinco excelentes versiones del Janáček de los cuartetos a partir de alguna de compatriotas suyos, ahora tenemos otra, excelente y distinta. En cuanto al Berg de la *Suite Lírica* es un viejo conocido al que descubrimos de repente totalmente rejuvenecido. ¡Qué espléndida forma la del grupo de Robert Mann cuando supera sus cincuenta años de existencia!

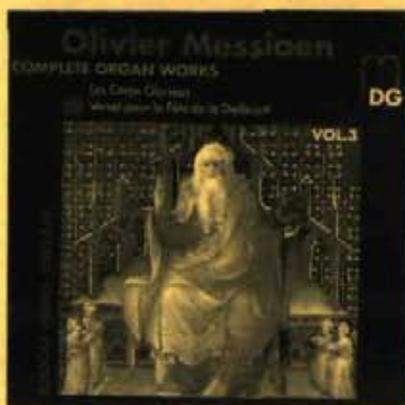
S.M.B.

JANACEK: *Cuartetos de cuerda n.ºs. 1, «Sonata a Kreutzer» y n.º 2, «Cartas íntimas».* BERG: *Suite Lírica, Cuarteto Juilliard.* **SONY SK 66840.** DDD. Grabación: Nueva York y Princeton, III/1989 (*Cartas*) y V/1995. Productores: Gary Schultz y Steven Epstein. Ingenieros: Richard King y Bud Graham.

Repetiremos una cita de Olivier Messiaen que ya hemos traído a estas páginas en alguna ocasión: «La música, al contrario, no expresa nada directamente. Puede sugerir, suscitar un sentimiento, un estado de ánimo, alcanzar el subconsciente, ampliar las facultades oníricas, y ahí están sus inmensos poderes: mas no puede en modo alguno «decir», informar con precisión». Esta declaración tan stravinskiana nos transmite la convicción de que por mucho que los títulos de obras y movimientos de las obras de este grandísimo compositor del siglo XX se refieran a realidades extramusicales, en especial su confesionalidad religiosa, no hay equivalencia entre fe y sonidos. Puede haber un mutuo reforzamiento expresivo. La expresión sería, sobre todo, de las obras musicales. Pero la fuerza no provendría sólo de la fe. Fe y arte son cosas demasiado poderosas y propicias a la verdad de las intimidades (y —sin paradoja— a la de los signos) como para no reforzarse mutuamente en cuanto deciden hacerlo.

En fin, lo mejor será que el lector tome estas líneas como continuación o variante de las dedicadas hace año y medio a la integral organística de Messiaen editada en siete CDs por Jade, con varios organistas al frente del instrumento que fue de Messiaen durante cerca de seis décadas, el de la Trinité de París. Esa continuación es natural, porque nos permite saludar lo que parece una nueva integral: estos cuatro discos nos traen casi toda la obra del compositor de Avignon para la especialidad del instrumento de los instrumentos, aunque con una ausencia importantísima, el *Libro del Santísimo Sacramento* (*Liure du Saint Sacrament*, 1984), la última obra para órgano de quien por entonces daba unos cuantos grandes monumentos a modo de quien sabe si de despedida o de legado (la ópera *San Francis-*

HACIA UNA INTEGRAL



co de Asís, la obra orquestal *Relámpagos hacia el más allá*). Faltan también las obras de 1950-51, la *Misa de Pentecostés* y el *Libro de órgano*. Pero parece claro que se trata de una integral que acaso a estas alturas esté ya concluida.

Especialista en románticos puros de la Alemania decimonónica (Brahms, Mendelssohn, Schumann), Rudolf Innig es un espléndido organista cuyo talento y espiritualidad sirven también para acercarse a Messiaen. Es bien sabido que la música de Messiaen, siendo ajena al Romanticismo, no es precisamente su antítesis. No nos referiremos ya (porque lo hemos hecho en otras ocasiones) a los organistas que han traducido a Messiaen a sonidos, como el propio compositor, como Preston o como los de la integral Jade (Bate, Gillock, Hakim, Thiry, Schlee y Ericsson). Será bastante tal vez con señalar el sentido de la intensidad, la sabiduría de Innig en el contraste y la profundización en introspecciones y exaltaciones (la gran dialéctica de la fe sonora de Messiaen) que hacen de esta casi integral un conjunto recomendable. Y, por referirnos a esa dia-

léctica, compárese el Innig de la intimidad de una obra como la *Navidad* (vol. 1) con el de esa especie de exaltado canto de acción de gracias que son las nueve *Meditaciones sobre el Misterio de la Santísima Trinidad* (vol. 4): en esa manera tan distinta de traducir sonidos está el contraste o doble expresividad que la música de Messiaen reclama, porque son dos aspectos de un mismo mundo que tiende hacia el cielo. Sin misticismo, esto es, sin impaciencia, aunque la música de Messiaen casi siempre sugiere (no afirma, sugiere) que podría prescindir de intermediarios tales como la jerarquía. Mas no pongamos en sus labios cosas que él no ha dicho. Nos lo sugiere: eso es todo.

S.M.B.

MESSIAEN: *Obras para órgano, vol. 1: La Nativité du Seigneur.* Rudolf Innig. GOLD MDG 317 0009-2. ADD. 47'06". Grabación: Organo de San Martín, Bad Lippspringe, XII/1977.

MESSIAEN: *Obras para órgano, vol. 2: Apparition de l'Église éternelle. Diptyque. Le Banquet céleste. L'Ascension.* Rudolf Innig. GOLD MDG 317 0346-2. DDD. 53'10". Grabación: Organo principal de Santa Felicitas, Lüdinghausen, 1988.

MESSIAEN: *Obras para órgano, vol. 3: Les Corps Glorieux. Verset pour la Fête de la Dédicace.* Rudolf Innig. GOLD MDG 317 0621-2. DDD. 60'20". Grabación: Organo de San Clemente, Rheda, 1994.

MESSIAEN: *Obras para órgano, vol. 4: Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité.* Rudolf Innig. GOLD MDG 317 0053-2. DDD. 69'37". Grabación: Organo de la Catedral de Ingolstadt, 1980. Distribuidor: Antar.

trenada nunca, y que ha orquestado el director Bartos y a la cual Tirino ha añadido una letra ad hoc para que se puedan cantar las partes vocales, previstas por el autor. Muy en la línea del *rumba-time* abierto por el cine musical americano (baste recordar la *Carioca* de Newman que se agitaba largamente en *Volando a Río*) esta obra reconfirma el don melódico y la valentía formal de Lecuona.

Junto a esta partitura diríamos mayor, hay conjuntos de piezas breves en las que reaparece, infatigable, la vena cantable del compositor cubano, su destreza para el toque de color, su dominio de la escritura virtuosística y, en su caso, la evocación del salón finisecular. Estas series son: *Danzas cubanas*, *Danzas cubanas del siglo XIX*, *Valses* y *Transcripciones*, estas últimas arreglos de Tirino sobre canciones de Lecuona, con flauta y trompeta solistas.

En todo caso, estas grabaciones vuelven a revelar el cuidado y la probidad estilística de anteriores números de la colección.

B.M.

LEHAR: *Giuditta.* Deborah Riedel, soprano; Jerry Hadley, tenor; Naomi Itami, soprano; Linton Atkinson, tenor. Orquesta de Cámara Inglesa. Director: Richard Bonynge. TELARC 80436. DDD. 78'30". Grabación: 1996. Productor: Robert Woods. Ingeniero: David Flower. Paganini. Mismos intérpretes y equipo técnico. TELARC 80435. DDD. 69'14". Grabación: 1996.

Si bien estas dos operetas no figuran entre las más frecuentadas, del autor, no dejan de ser exponentes de su madurez (*Paganini* data de 1926 y *Giuditta*, de 1934), en este último caso, bastante permeada por la comedia musical americana.

Bonynge ha seleccionado algunos números de cada una de ellas y los ofrece con letra inglesa, para facilitar su circulación entre el público de habla anglosajona, sin duda. La opción es opinable, porque estamos en la época de lo auténtico y genuino, pero los ingleses y norteamericanos también prefieren y tienen poder para ello. Las traducciones no son sólo de palabras, sino también de enfoque. Estos Lehar re-

sultan más cercanos a Londres que a Viena, más musicales americanos con buenas maneras a lo Gilbert-Sullivan, que ramalazos de aquel universo operístico centro-europeo de donde surgieron.

La excelencia musical de las versiones compensa esta extrañeza de lengua y estilo. Bonynge, en un mundo que le gusta, se explaya con elegancia y buen color. Del elenco destacamos al tenor Hadley, sin desmedro de nadie. Su simpatía vocal, su arrojo de canto, su lirismo entusiasta y sabio, son un dechado de buen hacer y de seducción, esta vez sí, muy lehariana.

B.M.

LUTOSLAWSKI: *Variaciones Paganini. Palabras tejidas. Los espacios del sueño. Sinfonía n.º 3.* Bernd Glemser, piano; Piotr Kusiewicz, tenor; Adam Kruszewski, barítono. Sinfónica de la Radio Nacional Polaca de Katowice. Director: Antoni Wit. NAXOS 8.553423. DDD. 72'43". Grabaciones: Katowice, II, V y VIII/1995. Productores: Günter Appen-

heimer, Beata Jankowska. Ingeniera: Julita Emanułow. Distribuidor: Ferysa.

Este CD contiene una interpretación cargada de ironía de las *Variaciones Paganini*, obra a la que se somete a toda una radiografía sonora. Menos interesante es la lectura de *Palabras tejidas*, sobre todo por la contribución de Kusiewicz, de timbre poco atractivo; aun así, Wit pone de manifiesto la fascinante escritura para las cuerdas, especialmente en la tercera parte. Kruszewski indaga en la dimensión poética, por momentos terrorífica de *Los espacios del sueño*, mas no puede evitar la sensación de que su acercamiento está fuertemente influido por el registro de Fischer-Dieskau con el autor (Philips). Ya en la *Tercera Sinfonía*, Wit se adentra también por una atmósfera inquietante, prodigiosamente compuesta. El director crea un arco, que da una idea cíclica, aunque en su interior los acontecimientos se multiplican.

E.M.M.

MARTINU: Parábolas. Sinfonía nº 6, Fantasías sinfónicas. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Gennadi Rozhdestvenski (Parábolas). Orquesta Sinfónica de la Radio Checa. Director: Charles Munch. PANTON 811122-2. AAD. Mono (Sinfonía nº 6). 49'36". Grabaciones: Praga, conciertos públicos, XI/1971 (Parábolas) y III/1967. Precio medio. Distribuidor: Diverdi.

Este disco de breve duración, hecho en la recién otanzada República Checa, tiene interés sobre todo por la intensísima, apasionada y electrizante versión de la *Sexta Sinfonía* por Charles Munch, quien hace una verdadera recreación de esta obra grabada en un concierto público en la Sala Dvorák de Praga el 27 de marzo de 1967 (aunque en el disco pone estéreo, el sonido es mono). El propio Munch tiene otra versión en estudio de esta obra al frente de la Sinfónica de Boston (RCA), de mejor orquesta y superior realización instrumental, aunque la espontaneidad del concierto en vivo no reste a ésta que comentamos el menor interés. Las breves piezas orquestales llamadas *Parábolas*, dedicadas a Munch, están dirigidas aquí por Rozhdestvenski y la Filarmónica Checa, con algunos desajustes orquestales que, no obstante, se ven compensados por el calor y convicción del maestro ruso (aquí la toma sonora sí es en estéreo). De interés, por la relativa infrecuencia del repertorio y por los dos excelentes maestros que protagonizan el disco. Breves y anónimos comentarios, casi telegráficos, en los idiomas habituales (más el checo en esta ocasión por razones obvias).

E.P.A.

MENDELSSOHN: Seis sonatas para órgano, op. 65. Stephen Tharp, órgano. NAXOS 8.553583. DDD, 71'29". Grabación: Chicago, X/1995. Productor: Wolfgang Rübsam. Distribuidor: Ferysa.

Es de todos conocido el gran amor que Felix Mendelssohn profesaba a la música de Johann Sebastian Bach; así, además de

estar presente como instrumentista en el «reestreno» de la *Pasión según San Mateo* en 1829, incluyó numerosas obras para órgano de Bach en sus recitales. Durante su estancia en Inglaterra en el verano de 1844 recibió Mendelssohn el encargo de componer estas seis sonatas bajo la forma «voluntarios for organ», cuyo significado era en un principio sinónimo de improvisación y solían consistir en una fuga o un allegro concertante; dicha estructura se reconoce en estas seis sonatas aunque en ellas están presentes en gran medida la influencia no sólo del Bach organista, sino también de la tradición musical alemana para órgano.

Stephen Tharp, organista de la catedral de San Patricio de Nueva York, hace alarde de una depurada técnica (virtuosismo al teclado y notable dominio del pedal y brillantez interpretativa, características que resultan particularmente manifiestas en las fugas y en la exposición de los corales, como el que abre la *Sonata nº 6*).

Bello sonido del órgano de construcción canadiense (1983) sobre el libreto adjunto, en los idiomas habituales, aporta una descripción con todo lujo de detalles.

D.A.V.

MENDELSSOHN: Las sinfonías para cuerda. Vol. IV: Sinfonía nº 4 en do menor. Sinfonía nº 5 en si bemol mayor. Sinfonía nº 8 en re mayor (versión con vientos) y Sinfonía nº 13 en do menor. Nicuw Sinfonietta Amsterdam. Director: Lev Markiz. BIS CD798. DDD. 58'41". Grabaciones: IV y VII/1994, V/1995 y III/1996. Productor e ingeniero: Ingo Petry. Distribuidor: Diverdi.

Este cuarto volumen cierra la integral dedicada a las sinfonías para cuerda de Mendelssohn que el sello BIS ha venido publicando en los dos últimos años, incluyendo la nº 4, la nº 5, la versión con instrumentos de viento de la nº 8, y el único movimiento que el autor nos dejó completo de la nº 13, conocido como *Movimiento sinfónico en do menor y compuesto sólo 3 meses* antes que su *Primera Sinfonía*.

La dirección de Markiz consigue de esta joven y excelente agrupación un fraseo amplio y flexible, imprimiendo un dinamismo desbordante, lleno de vitalidad y desenfado, que se hace especialmente intenso en el Presto que cierra la *Sinfonía nº 5*. Los tiempos lentos tienen también la necesaria ligereza, no exenta de momentos de apasionado lirismo.

Estamos pues ante un magnífico broche final a otra apuesta ganadora de la casa BIS, nuevamente con una impecable toma de sonido.

D.A.V.

MILHAUD: Cuartetos nºs 3, 4, 9, 12. Cuarteto Parisii. Véronique Dietschy, soprano (nº 3). VALOIS V 4781. DDD. 67'52". Grabación: La Chaux-de-Fonds, XII/1996. Ingeniero: Jean-Marc Laisné. Distribuidor: Auvidis.

Los Cuartetos de Milhaud están muy lejos de formar parte del repertorio central en la

especialidad del siglo XX; la decisión previa de componer dieciséis, como Beethoven, acaso sea un síntoma de artificiosidad. En todo caso, este CD viene a demostrar que en la serie aparecen momentos logrados e interesantes, sobre todo por lo que concierne al uso de la politonalidad. Otros instantes, por este mismo recurso, distan de presentar una escucha fácil y placentera. El talante es amplísimo y recorre desde la densidad del *Lento* del *Cuarteto nº 12* a la plasmación simplemente ramplona del *Animé* de nº 9. Los componentes del Parisii afrontan las interpretaciones con general decisión, pero puede que su mayor logro se concrete en la desolación alcanzada en el *Très lento* inicial del *Cuarteto nº 3*. La introducción de la voz de la soprano en esta obra hace descender el interés.

E.M.M.

MOZART: Conciertos para piano nº 19 K. 459 y nº 27 K. 595. Alicia de Larrocha, piano. Orquesta de Cámara Inglesa. Director: Sir Colin Davis. RCA 09026 68289 2. DDD. 59'01". Grabación: Watford, IX y X/1992. Productor: David Frost. Ingeniero: Tony Faulkner. Distribuidor: BMG.

Una nueva entrega de la colección de *Conciertos mozartianos* grabados en 1992 por Larrocha y Davis con el concurso de la English Chamber Orchestra (tantas veces presente en aventuras similares). La interpretación del K. 459 y del K. 595 continúa las líneas maestras que definían las de los anteriores (los números 9, 20, 21, 22, 23, 24, 25 y 26), en algún caso comentadas en estas páginas; claridad de exposición, tempi muy justos y prudentes, fraseo regular, dinámicas no especialmente contrastadas y acentuación cuidadosa. Todo envuelto en una magnífica sonoridad general, en la que brillan la nítida pulsación y el estilo respetuoso, aun dentro de una tónica protorromántica, de nuestra Alicia de Larrocha. La pianista barcelonesa consigue un primoroso equilibrio, una naturalidad en el discurso y una expresividad que, sin forzar ningún extremo, son dignos de aplauso y que la solvante batuta de Davis sabe respetar. La fusión entre solista y tutti es modélica. Claro que podría pedirse, sobre todo en el *Larghetto* del nº 27, un poco más de vuelo y, en los Allegros, de vez en cuando, más desbordamiento y entusiasmo rompedor. Las cosas están en su sitio, pero no nos sorprende nada. Se echa en falta la poesía de una Haskil o el toque ligero y ameno de una Pires; o el fraseo sensual de una Perahia; o la personalidad tímbrica de Bilson (con Gardiner) o Immerseel. En todo caso, lo que se nos da es bastante. Y nos podemos solazar y dejamos llevar por dos estupendos músicos y una gran orquesta.

A.R.

MOZART: Conciertos para trompa K. 412, 417, 447 y 495. MENDELSSOHN: Nocturno de El sueño de una noche de verano. ROSSINI: Preludio, tema y variaciones. Alan Civil, trompa; Gerald Moore, piano. Philharmonia Orchestra. Direc-

tor: Otto Klemperer. TESTAMENT SBT 1102. ADD. 71'46". Grabaciones: Dresde, V/1960, II/1960 y IV/1964. Productores: Walter Jellinek, Walter Legge y Brian B. Culverhouse. Ingenieros: Christopher Parker, Harold Davidson y Robert Gooch.

MOZART: *Conciertos completos para trompa K. 379b/371, 412 (con textos originales de Mozart), 417, 447, 449a y 495.* Herman Jeurissen, trompa. Giorgio Mercu, voz. Netherlands Chamber Orchestra. Director: Roy Goodman. OLYMPIA OCD 470. DDD. 79'22". Grabación: XI/1996. Productor: Theo Müller. Ingeniero: Peter Nicholls. Distribuidor: Diverdi.

Los conciertos para trompa de Mozart comienzan a ser caballo de batalla para todo aquel trompista que se precie y nuevas generaciones no dejan de aparecer en el mercado en cuanto surge un nuevo solista que quiere dejar constancia de su trabajo e inspiración; se produce, sin duda alguna, una cierta saturación. Sin embargo, en ocasiones, aparecen grabaciones que por distintos motivos no sólo vienen a rellenar algún hueco, sino que se presentan como la auténtica referencia; no es raro que cuando esto último ocurre sea con motivo de la reedición de alguna antigua grabación. Este es el caso del CD de Alan Civil y Klemperer. Estas obras mozartianas fueron escritas para instrumentistas muy determinados, cuyas virtualidades eran puestas de manifiesto a través de estas composiciones a ellos particularmente dedicadas. No poseen otra enjundia que la de agradar y hacer disfrutar al oyente, y así no son comparables a los conciertos de piano, pero no pueden ser vistos como de inferior rango. Se trata de obras de inusitada belleza y espléndido virtuosismo. Alan Civil realizó una interpretación especialmente inteligente por la aparente sencillez de la misma, pero esto mismo es lo que no deja de provocar el asombro pues, evidentemente, no se trata de música de interpretación solista fácil. Su visión es bastante igualitaria, su toque seguro y limpio. Como dijo en su momento Malcolm Macdonald en *Gramophone* (1961), la belleza de su sonido deja sin respiración, como en la entrada del pasaje sostenido en el primer movimiento del tercer concierto. El acompañamiento de Klemperer es claramente tradicional, como también lo es la visión de Civil, pero es absolutamente admirable su concepción clásica y el sentido de totalidad que les imprimen.

Realmente asombroso el sonido dulcísimo, casi de chelo que el solista consigue de la trompa. El carácter de estupendo instrumentista dentro del conjunto orquestal que era Civil queda puesto de manifiesto en el fragmento del *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn. Se completa la grabación con un «pecado de vejez» rossiniano nada menos que con el concurso de Gerald Moore.

Con la grabación de Jeurissen-Goodman estamos en otro universo de la interpretación mozartiana de estos conciertos. Los tiempos son mucho más vivos y las angulosidades más evidentes también. Estamos lejos de la interpretación grandiosa y

casí romántica de estas composiciones. Roy Goodman realizó una grabación de los mismos en el año 1987 con Anthony Halstead y The Hanover Band, de considerable interés, que viene a revalidar y superar en esta nueva con un solista importante y de características tan virtuosísticas como pedagógicas. El sonido es vibrante y de áspera belleza en algunos momentos, pero cautivador siempre, y sin olvidar la perspectiva lúdica que contienen estas músicas. El mayor interés, sin duda, de esta grabación estriba en que incluye además de los cuatro conciertos, el fragmento del *Concierto K. 494a* y del *K. 370b* reconstruidos por el mismo Jeurissen. También han incluido el Rondó del *K. 412* con el texto de Mozart que deja manifiesto el trato que éste daba al destinatario del concierto, Ignaz Leutgeb, riéndose y burlándose hasta límites cercanos a la crueldad. Interesante.

F.G.-R.

NIELSEN: *Cinco piezas para piano, FS10. Suite sinfónica, FS19. Humoresca-Bagatelas, FS22. Chacona, FS79. Tema y variaciones, FS81. El sueño de una feliz Navidad FS34.* Peter Seiwright, piano. NAXOS 8.553574. DDD. 62'49". Grabación: Hampshire, X/1995. Productor: Gary Cole. Distribuidor: Ferysa.

Comienza Naxos con este disco la grabación de la obra completa para piano de Carl Nielsen con augurios más que prometedores. En primer lugar, la empresa supone dar a conocer un repertorio poco trillado y, en segundo, la interpretación del hasta ahora desconocido Peter Seiwright es de una evidente solvencia. Las obras aquí recogidas van de la ligereza de las *Cinco piezas* (1890) o de la *Suite sinfónica*—en las que aún es evidente la influencia de Edvard Grieg— a la mayor ambición de la *Chacona* (1916) y, sobre todo, del *Tema con variaciones* (1917), posterior en un año a la *Sinfonía Inextinguible* y, por tanto, obra ya de una madurez evidente, inquietante por momentos, de una inestabilidad tonal que acaba por darle una extraña expresividad y en la que se aprecian las cualidades del gran compositor que conocemos. Hace unos meses saludábamos con alborozo un disco de Leiv Ove Andness con música para piano de Nielsen (Virgin). Este no alcanza esas calidades, pero la oferta de Naxos es barata y el descubrimiento vale la pena.

L.S.

PÄRT: *Arbos. Summa. Magnificat. Part intervallo. (+ arreglos de obras de Byrd). Quinteto Calefax Reed. Kai Wessel, contratenor. MDG 619 0745-2. DDD. 56'22". Grabación: Gütersloh, IX/1996. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Distribuidor: Antar.*

El programa de este CD tal vez pretenda establecer influencias, paralelismos y contrastes entre las músicas de Byrd y Pärt, pero lo hace desde una postura de intervención del presente sobre el pasado,

hasta el punto que la polifonía del compositor británico se presenta bajo la forma de arreglos para quinteto de viento y en su caso —*Magnificat*— con un solo de contratenor. También las obras del propio Pärt se ofrecen en adaptaciones, siempre a cargo de miembros del grupo, que por su atípica configuración (oboe, en alternancia con oboe d'amore, clarinete, saxo, clarinete bajo y fagot) es muy dudoso que disponga de un repertorio genuino amplio. En un plano puramente sonoro, se logran momentos atractivos por su timbrica en el citado *Magnificat* de Byrd. Pero a fin de cuentas la música se mueve en un ámbito cerrado y monocolor, desde el primitivismo de *Arbos* a la proximidad con el silencio, casi pura inanidad estética, de *Parti intervallo*.

E.M.M.

PÄRT: *Fratres. Festina lente. Summa. Cantus en memoria de Benjamin Britten. Orquesta de la Opera del Estado Húngaro. Director: Tamás Benedek. NAXOS 8.553750. DDD. 79'06". Grabación: Budapest, XII/1995. Productor: Tamás Benedek. Ingeniero: Gábor Mocsáry. Distribuidor: Ferysa.*

Las distintas versiones de *Fratres* evidencian las constantes del quehacer compositivo de Arvo Pärt, pero lo que hubiera podido ser una especulación sobre el total sonoro o una experimentación del mundo de los timbres no pasa de ser una propuesta encerrada en sí misma. Como los acontecimientos musicales son pocos y la complejidad, mínima, sólo ejecuciones excelentes pueden sostener las obras. Ocurre así en *Fratres para cuerda y percusión*, mas no en la prestación del violín solista en el siguiente estado de la página o con el chelo en la versión de este instrumento con piano. Benedek parece especialmente interesado en la delicadeza de algunos momentos y logra sortear el peligro cierto de estancamiento a que tienden las composiciones. El *Cantus en memoria de Benjamin Britten* contiene una innegable carga emotiva, que Benedek saca elocuentemente a la superficie.

E.M.M.

PROKOFIEV: *Cuentos de la vieja abuela, op. 31. Juvenilia. Música para los niños, op. 65. Diez piezas, op. 12.* Frederic Chiu, piano. HARMONIA MUNDI HMU 907190. DDD. 67'54". Grabación: XI/1996. Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Brad Michel.

Prosigue Frederic Chiu su admirable grabación completa de la obra para piano de Sergei Prokofiev con un volumen que tiene a la infancia como hilo conductor, lo que no quiere decir que las músicas que contiene estén compuestas para los niños —sí, por ejemplo, pensando en sus hijos, la *Música para los niños*, que será la última de sus obras para piano reuniendo piezas de pequeño formato— sino con esa misma infancia como anhelo, como nostalgia,

como voluntad de recuperación. Como señala Chiu en sus notas, el hijo pródigo pasó luego a «enfant terrible» y después a padre de familia, y ahí quizá se sintiera responsable de dar algo a sus hijos en forma de música. Por lo demás no deja de ser curioso que *Cuentos de la vieja abuela* sea contemporánea de *El amor de las tres naranjas* y estuviera escrita en Manhattan. Por lo demás, aquí está el Prokofiev de la danza, con sus valeses, sus tarantelas y sus scherzi, esos que dominó siempre y que incluyó en tantas de sus obras de mayor ambición que estas. Chiu vuelve a demostrar su conocimiento del universo del autor ruso tanto como su extraordinaria solvencia técnica y firma un disco de esos que tomar por pura miscelánea no deja de ser un error.

L.S.

REGER: *Cuarteto con piano en re menor, Op. 113. Serenata en sol mayor, Op. 141a. Claudius Tanski, piano. Cuarteto*

de Mannheim. MDG 336 0715-2. DDD. 64'20". Grabación: 1996. Productores: Werner Dabringhaus y Friedrich Wilhelm Rödding. Distribuidor: Antar.

Este disco parece hecho a medida para quienes siguen teniendo a Reger por el epitome del aburrimiento. Sólido, sí, pero aburrido. Buen constructor de estructuras formales, sí, pero aburrido. Pues no tanto. Naturalmente, conservador, pero con las reservas aplicables a quien compuso estas obras, respectivamente, en 1910 y 1904, épocas de tránsito al nuevo siglo y en las que, por tanto, tampoco hay por qué pedir goyerías avanzadas. El pobre Reger, como Rachmaninov, ha sufrido de esas distorsiones cronológicas que hacen que se le exija lo que no puede dar. Otra cosa es lo que quería. En el *Cuarteto con piano*, seguir el modelo brahmiano, llevarlo aún más allá, demostrar que se parte de Beethoven y se termina... en Reger, oficiante máximo para sí mismo de la continuidad de la tradición germana. Pero, además de eso, creador de belleza en una

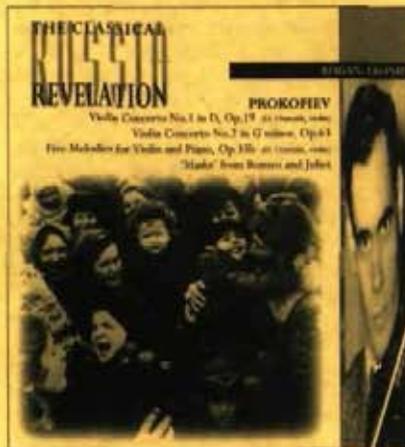
obra que la posee sin duda, incluyendo armonías ciertamente originales y un Larghetto de rara profundidad. La *Serenata* —escrita en principio para flauta, violín y viola e interpretada aquí en arreglo del propio autor— es menos densa, más pimpante aunque también meditativa, con algo de nostalgia del clasicismo. Las versiones del *Cuarteto de Mannheim* y el pianista Claudius Tanski son simplemente soberbias. El disco ha merecido, y parece que con razón, el premio de la Crítica Discográfica Alemana.

L.S.

SALIERI: *Misa del Emperador. Magnificat. Dixit Dominus. Concierto de órgano. Anton Gansberger, órgano. Coro infantil de San Florian. Leondinger Symphonorchester. Director: Uwe Christian Harrer. KOCH 3-1288-2 III. DDD. 52'43". Grabación: IX/1996. Productor: Jacques Menet. Ingeniero: Karl Fröhlich. Distribuidor: Diverdi.*

DOS COLOSOS

Son estos unos discos peligrosos, pues son de los que hacen volver demasiado la vista atrás, pensar que cualquier tiempo pasado fue mejor y anhelar la jubilación para escuchar siempre y sólo las cosas que nos gustan, los valores seguros. Pero además de peligrosos, estos discos son extraordinarios de principio a fin. Veamos. Desde que David Oistrakh presenta el tema de apertura del *Primer Concierto* de Prokofiev, la sensación de estar en otro mundo es absoluta. El equilibrio de la línea —apoyada en un trabajo orquestal magnífico a cargo de Kondrashin—, la coherencia de las transiciones en los cambios de registro expresivo, la perfecta comprensión de una página que es puro equilibrio de contrarios resultan prodigiosos. Kogan es en el *Segundo Concierto* menos vehemente que su colega, como dando la razón a quienes siempre le consideraron más frío que Oistrakh. Pero este distanciamiento posible viene muy bien en una pieza como esta, difícil por lo irregular, que exige una cierta cabeza fría para no dejarse llevar por los momentos mejores y pasar por alto los menos felices. Kogan la sobrevuela con grandeza pero también en algún momento con un puntito de nostalgia bien entendida, como recordando lo aristado del viejo estilo del autor, como echando un poco de ácido en el mar de la tranquilidad, y sienta cátedra igualmente. Los breves complementos añaden aún más hermosura a tanta como aquí se respira. El disco, ni que decir tiene, se recomienda solo. Las dos versiones son referencias indiscutibles de estas obras. De Oistrakh se conservan, que uno sepa, siete grabaciones del *Concierto n.º 1*: con Gauk, Prokofiev, Sanderling, Rozhdestvenski, von Maticic, Temirkanov y Kondrashin. Pues bien, yo diría que esta que nos ocupa es la mejor de todas, así que para ella los honores de la cima. En el *Segundo*, este de Kogan —que ya estaba



igualmente en el catálogo Arlecchino— se alza igualmente con los laureles. Un sonido excelente hace de este disco una pieza a no perderse.

La segunda de estas dos joyas nos ofrece los estrenos en la URSS de tres conciertos fundamentales del siglo XX: Berg (3-X-1966), Hindemith (25-II-1962) y Stravinski (8-II-1963). Y se abre con una de las grandes versiones —así de memoria, uno diría que casi, casi, la mejor— del *Concierto* de Alban Berg que pueda ofrecer hoy el catálogo. Leonid Kogan muestra una elocuencia sabiamente dosificada y una hondura conceptual más volcada al significado anímico de la pieza que a su significación formal que avocan a una traducción emocional y decididamente comunicativa, lo que revela que no se puede encasillar demasiado a los genios y que, como dice Roberto Andrade, lo peor que pudo pasarle fue ser contemporáneo de Oistrakh. No olvidemos aquí el papel acompañante de Rozhdestvenski, que es quien pone la nota en la dimensión histórica de la pieza, quien sitúa en su contexto el planto generosísimo del violinista. El

Concierto de Hindemith se estrenó en la URSS el 25 de febrero de 1962 y, por tanto, el mismo año en que Oistrakh lo registrara con el autor para Decca y lo convirtiera en un clásico. Aquí encontramos la misma extraordinaria altura de un violinista que se introduce en el más mínimo recoveco de la pieza, acompañado por un joven y muy cuidadoso Rozhdestvenski, pero el sonido es inferior al de Decca. El *Concierto* de Stravinski ha sido una de las piezas de fuerza del violinista de Odessa y esta versión con Kondrashin no lo desmiente, aunque sea algo menos vibrante que la acompañada por Haitink (Philips).

L.S.

PROKOFIEV: *Concierto para violín y orquesta n.º 1 en re, Op. 19. Concierto para violín y orquesta n.º 2 en sol menor, Op. 63. Máscaras de «Romeo y Julieta» (arr. Jelfetz). Cinco melodías para violín y piano, Op. 35b. David Oistrakh y Leonid Kogan (Concierto n.º 2, Máscaras), violines. Orquesta Sinfónica Estatal de la URSS. Director: Kiril Kondrashin. Andrei Mitnik y Vladimir Yampolski (Melodías), pianos. REVELATION RV10074. Grabaciones: 1947-1956.*

BERG: *Concierto para violín y orquesta «A la memoria de un ángel». Leonid Kogan, violín. Gran Orquesta Sinfónica de la RTV del Estado de la URSS. Director: Gennadi Rozhdestvenski. HINDEMITH:* *Concierto para violín y orquesta. David Oistrakh, violín. Gran Orquesta Sinfónica de la RTV del Estado de la URSS. Director: Gennadi Rozhdestvenski. STRAVINSKI:* *Concierto para violín y orquesta en re. David Oistrakh, violín. Orquesta Filarmónica de Moscú. Director: Kiril Kondrashin. REVELATION RV10075. Grabaciones: (en concierto público) 1962-1966.*

Nunca llegaremos a saber con certeza si Salieri tuvo algo que ver con la temprana muerte del genial Mozart, pero de lo que sí estamos seguros es de que el genio mozartiano impuso su sombra sobre Salieri y nunca podrá éste quitársela de encima. Hasta hace pocos años la obra de Salieri era prácticamente desconocida por el melómano, pero gracias a las nuevas tecnologías y a la búsqueda de nuevos alicientes de escucha musical, amén de otros motivos menos artísticos, está siendo posible la recuperación de su obra musical, demostrando que, si no llegó a acercarse a Mozart, sí tiene interés. Este CD está dedicado a composiciones religiosas entre las que destaca la *Kaisermesse* o *Misa del emperador*. Compuesta para celebrar el regreso de una campaña bélica del emperador José II nunca fue interpretada debido a que el destinatario cayó enfermo. De las cuatro misas que Salieri compuso ésta es la que ensambla de mejor forma elementos napolitanos y vieneses; rica de timbres y de intervenciones solistas presenta una gran variedad melódica no exenta de solemnidad. Interesante el *Concierto para órgano*, incompleto, pero es la única obra que escribió el compositor para este instrumento solista. Se trata de una obra juvenil dedicada a un antiguo alumno. Se completa con dos pequeñas composiciones litúrgicas escritas para la Capilla Imperial de Viena y llenas de profundo espíritu religioso. La *Leonidinger Symphonieorchester* y el coro infantil de San Florian dan una lectura muy correcta, así como el organista Anton Gansberger, aunque la toma sonora no sea precisamente excepcional.

F.G.-R.

SCELSI: *Suite n.º 10 -Ka-* (1954). *Suite n.º 9 -Tat-* (1953). **Markus Hinterhäuser, piano.** WVE 1CD 31889. DDD. 60'38". Grabación: Sandhausen, III/1996. Productor: Wulf Weinmann. Ingeniero: Christian Schmitt.

«No hay conocimiento/sin transfiguración/no hay transfiguración/sin conocimiento». Este texto y el dibujo de un círculo a tinta (símbolo Zen que Scelsi adoptó como firma) es todo lo que hay por portada en este bello disco que presenta dos *Suites* para piano del sorprendente compositor italiano. En un comentario anterior de otro disco de este autor (SCHERZO, n.º 115) contaba cómo Scelsi salió a flote de una grave enfermedad física y psíquica a base de golpear una sola nota del piano durante horas; pues estas dos obras son, quizás, el resultado artístico de esa experiencia mística que cambió su personalidad y su música por completo, al menos eso sugieren las fechas de composición.

Es una música que en su momento estaba fuera de los hábitos de escucha de la tradición europea y que hoy día (después de los '60, la yerba, los viajes a la India, el «Concerto Köln! de K. Jarry, etc.) se ha asentado plenamente. Estas *Suites* pueden recordar en cierto sentido a algunos *Etudes* u otras obras para piano de Ligeti; pero Scelsi no busca el concepto de composición ni interpretación en el sentido occidental. Como dicen las notas del disco: «En

EN VÍSPERAS

Son estas dos obras fundamentales de la época tardorromántica de Schoenberg, aquella en la que sobrevivía la tonalidad, pero que a sus contemporáneos pudo sonarles ya a algo distinto. Desde luego, hasta más o menos el *op. 15*, las canciones de *Los jardines colgantes*, de Stefan George, no hay suspensión de la tonalidad en el maestro vienés, pero la preparación viene por sus pasos contados: *Noche transfigurada* (1899), obra para sexteto de cuerda más conocida hoy en versión para conjunto, es encendido postromanticismo, como *Pelleas y Melisande op. 5* y, claro está, los *Gurre-Lieder*, el *Cuarteto op. 10* (1908, orquestado en 1929) es de un expresionismo bastante ultraísta, y es evidente que busca otros sonidos, e incluso así lo declara sutilmente el poema que le hace cantar el autor a una soprano (juna soprano en medio de un cuarteto de cuerda!) en el cuarto movimiento: «Ich fühle Luft von anderen planeten» («Siento el aire de otros planetas»). Posterior a la *Sinfonía de cámara op. 9*, el *op. 10* es un paso más en el extrañamiento de los sonidos, pero todavía dentro de la gran forma y el hiperromanticismo (la exacerbación de este último llevará a suspender la jerarquía tonal y a abandonar provisionalmente la gran forma). La elección de ambas obras en un solo CD está, pues, más que justificada. Además, son obras del final de eso que se llamó la *belle époque*, la que acabó con el comienzo de la Gran Guerra. Por lo demás, frente a la popularidad del *op. 4*, el *op. 10* sigue siendo una de las obras poco conocidas de Schoenberg (no digamos ya en versión orquestal).

El planteamiento de Salonen —no hay que insistir en ello— nada tiene que ver con las tradicionales interpretaciones románticas, aquellas sobrecogedoras lecturas de Stokowski o Mitropoulos. Salonen ha hecho tanto Debussy y tanto Stravinski que, por fuerza, ha de poner a un lado la exaltación romántica. Su *Noche*, sí, es emotiva, pero no subjetiva. No es fría, claro está: el objetivismo, una tradición directorial de las más serias (Toscanini, Szell, Muti) no excluye lo emotivo, sino que lo extrae de lo que está escrito, sin rubateos ni correcciones sentimentales.

una época donde el pensamiento serial dominaba el debate sobre la estética musical, Scelsi ha comenzado a dar una nueva definición de la música partiendo sólo del sonido y de su dimensión espacial. Sus obras, concebidas a partir de improvisaciones escritas posteriormente, exigen un nuevo modo de escucha, la escucha del sonido, de lo estático y de la permanencia, y al mismo tiempo ellas suscitan una confrontación con la incansante modulación interior y exterior del sonido, a un nivel tanto microformal como macroformal.

La *Suite n.º 10* se titula «Ka» y dicen las notas que esta palabra tiene diferentes significados, pero el principal es «Esencia». «Tat», la *n.º 9*, es una sucesión de episodios que expresa alternativamente el Tiempo —



les. Lo que hace Salonen es poner el *op. 4* a la luz del *op. 10*, y éste lo más lejos posible de los *Gurrelieder* y lo más cerca del espíritu aún alejado del período dodecafónico (más el de las *Variaciones op. 31* que el de las obras de cámara iniciales). Si Salonen está magistral, con su estilo propio, con su propia manera de ver una obra grabadísima y emparentarla con otra ampliamente silenciada, la soprano Faye Robinson hace una pequeña gran creación en sus dos intervenciones del *op. 10*.

En fin, es Schoenberg a la luz de sí mismo, porque el maestro —como cada cual— es el otro y el mismo, para no ser unívoco ni siquiera en cada obra. La sonoridad aristada del Schoenberg de los treinta —parece decirsenos— ya está aquí. Claro que está. ¿O es que nos creemos que la indignación de Moisés surgió de repente, un mal día, en vez de haberse ido incubando por la *ilógica* de las cosas?

S.M.B.

SCHOENBERG: *Noche transfigurada op. 4. Cuarteto de cuerda n.º 2 op. 10.* (ambas: versiones del propio compositor para orquesta de cuerda). Faye Robinson, soprano. Orquesta de Cámara de Estocolmo. Director: Esa-Pekka Salonen. SONY SK 62725. DDD. Grabación: Estocolmo, V/1996. 61'26". Productor: David Mottley. Ingeniero: Michael Sheady.

más exactamente el Tiempo en movimiento— y el Hombre, como simbolizado por catedrales o monasterios, con el sonido sagrado «Om».

Un intérprete excepcional, M. Hinterhäuser —nacido en La Spezia (la misma ciudad donde nació Scelsi), formado en Viena y en el Mozarteum, que colabora con el Cuarteto Arditi, el chelista suizo T. Demenga o la sin par B. Fassbaender, cofundador del ciclo de música contemporánea «Zeitfluss» que se desarrolla dentro del festival de Salzburgo— es quien presenta estas obras y que nos dice que «estas Suites deben ser escuchadas y tocadas con la mayor calma interior. Absténganse los agitados».

T.G.

SCHARWENKA: *Concierto para piano y orquesta n.º 2 en do menor, op. 56. Concierto para piano y orquesta n.º 3 en do sostenido menor, op. 80. Seta Tanyel, piano. Radio Philharmonie Hannover des NDR. Director: Tadeusz Strugala. COLLINS 14852. DDD. 78'49". Grabación: 1997. Productor: John H. West. Ingeniero: Björn Brigsne. Distribuidor: Auvidis.*

El sello Collins prosigue la grabación de las obras para piano de Xavier Scharwenka (1850-1924), de la que es indiscutible protagonista la intérprete de origen turco Seta Tanyel, responsable en buena parte del resurgimiento de la música de este autor. Tras el *Concierto n.º 1 para piano y orquesta*, las *Sonatas* y varias piezas de cámara y para piano solo, salen al mercado en un estupendo disco, los *Conciertos n.ºs 2 y 3*. Ambos fueron estrenados por el propio compositor al piano, con 18 años de diferencia entre ellos; se trata de obras muy académicas, en las que Scharwenka, educado en Berlín, muestra su origen polaco en los temas utilizados, al mismo tiempo que pone de manifiesto influencias de Schumann y en menor medida de Chopin y de Liszt.

La pianista Seta Tanyel es una intérprete de excelente técnica, dotada de gran sensibilidad y capaz de obtener un poderoso sonido que se funde a la perfección con la lectura emotiva y brillante de la orquesta.

D.A.V.

SCHUBERT: *Cuartetos en re mayor D. 94 y sol menor D. 173. Movimiento de cuarteto en do menor D. 703. Cuarteto de Leipzig. MDG 307 0607-2. DDD. 56'49". Grabación: Arolsen, III/1996. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund*

Grimm. Distribuidor: Antar.

SCHUBERT: *Cuarteto en do mayor D. 32. Cuarteto en mi menor "La muerte y la doncella" D. 810. Cuarteto Verdi. HANSSLER CD 98.152. DDD. 60'39". Grabación: Colonia, IX/1996. Productor: Uwe Walter. Ingeniera: Gabriele Albert. Distribuidor: Eurogyc.*

El bicentenario schubertiano está propiciando numerosas interpretaciones de los cuartetos de cuerda, algunas de ellas con pretensiones de registro completo. Estas últimas deben enfrentarse a un doble problema, por un lado la endebles misma de los primeros trabajos en el género debidos al autor de *La trucha*, por otro, la abundancia de grandes versiones de piezas como el *Cuarteto D. 810*. De los dos CDs, el más conseguido es el del grupo de Leipzig, que en el *Cuarteto D. 94* se adentra en sus posibilidades de pura elegancia, especialmente en el Andante con moto. Más sugerente, por la ambigüedad y la intensidad expresiva que ya apuntan, es la realización del *Cuarteto D. 173*. Tiene menos atractivo, sin embargo, el *Movimiento de cuarteto D. 703*, aquí algo caído de tensión y al que poco le añade el muy fragmentario Andante. Un interés muy menor posee el disco del Cuarteto Verdi, sobre todo por la lectura del *Cuarteto "La muerte y la doncella"*, falta de fuerza, con instantes desafinados y un final manierista.

E.M.M.

SCHUBERT: *Cuarteto n.º 14 en re menor D. 810. "La muerte y la doncella". Cuarteto Alban Berg. Con ensayos a cargo del Cuarteto Artemis. EMI 7243 4 91791 3 4. PAL. 58'. Filmación: Viena y Lübeck, 1996. Director: Bruno Monsaingeon. Productora vídeo: Hélène Le*

Cocur. Productor sonido: Johann-Nikolaus Matthes. Ingeniero: Hilmar Kerp.

VHS

Esta cinta de vídeo se divide claramente en dos secciones: la documental y la artística. La

primera consta de algunas vistas de las ciudades donde se ha rodado, opiniones de los miembros del Berg —en alemán con subtítulos en inglés— y un ensayo del *D. 810* por el Cuarteto Artemis, dirigido sucesivamente por cada uno de los integrantes del grupo más veterano. Son interesantes algunos comentarios sobre la importancia de tocar en un cuarteto y acerca de la propia obra en torno a la cual gira el vídeo. Como artistas invitados, Julia Varady y Dietrich Fischer-Dieskau al piano interpretan el lied del que parten las variaciones del segundo movimiento de la pieza de cámara. Hacen una versión a la que la cámara da una honda significación humana. El *Cuarteto* tocado íntegramente por el Berg es fiero, lleno de movilidad en los tiempos extremos, no exento de algún toque irónico. Las tomas van de unos primerísimos planos, como las cuerdas en vibración en el *pizzicato* del chelo en el segundo movimiento, a la puesta en escena un poco innecesaria de los focos de luz pasando de un instrumentista a otro, según van entrando en este mismo segmento de la obra.

E.M.M.

SCHUBERT: *Sinfonía n.º 8 en do mayor, D. 944 "La grande". Saarbrücken Radio Symphony Orchestra. Director: Marcello Viotti. CLAVES CD 50-9221/0. DDD. 53'08". Grabación: I/1992. Ingeniero: Erich Heigold. Distribuidor: Auvidis.*

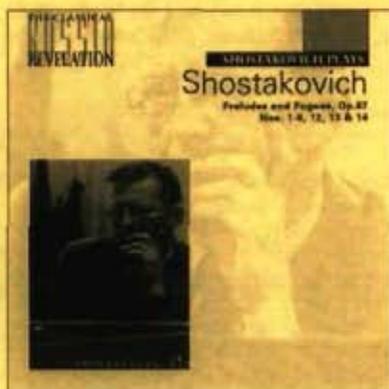
En esta *Sinfonía*, tan singular y compleja en su carácter y estructura, es difícil dar con el enfoque apropiado, si es que existe tal cosa como ésta; versiones tan distintas entre sí como pueden ser las de Furtwängler, Giulini o Szell, encuentran —su camino— con una coherencia extraordinaria que las hace situarse en el pelotón de cabeza de la generosa discografía de esta obra (ahí están también Harmoncourt o Brüggner, que con otros planteamientos consiguen parecidos resultados).

El CD que nos ocupa da la sensación, sin ser una mala lectura, de tratarse de un querer y no poder. No hay grandes desajustes, pero tampoco la necesaria coherencia en sus cuatro movimientos, con numerosas caídas de tensión y sin profundizar casi nunca en los contrastes y ambigüedades de la partitura. La Orquesta Sinfónica de la Radio de Saarbrücken tampoco entusiasmo ni por su sonoridad, demasiado gris y uniforme, ni por su aseptica corrección.

D.A.V.

SHOSTAKOVICH EN SU ESPEJO

Ojo con este disco, que es algo más que un testimonio histórico. Si alguna vez eso de «un compositor interpretado por sí mismo» tuvo pleno sentido es aquí. Y eso teniendo en cuenta que Shostakovich no era el mejor de los pianistas posibles, lo que no quiere decir que no fuera muy bueno, que sí. En las Fugas, por ejemplo, podría pedirse una mayor claridad que desvelara mejor su análisis, esa que Nicolaiev o Richter sí poseían en sus modélicas lecturas. Los Preludios, por el contrario, son absolutamente ejemplares y marcan el punto exacto en el que la tradición formal se asume, se interioriza y sirve como pauta para una reflexión acongojante por momentos que hace de la falsilla escogida un medio pertinente y no un fin siquiera medianamente funcional. Salvadas las cuestiones mecánicas —bien menores cuando la grandeza del concepto es de tal calibre— hay que decir que estamos ante el paradigma interpretativo de estas obras bellísimas y que este disco —de muy buen sonido— no debe faltar en ninguna discoteca mínimamente



te inquieta. Es como un espejo.

L.S.

SHOSTAKOVICH: *Once preludios y fugas del op. 87. Dimitri Shostakovich, piano. REVELATION RV70001. Mono. 61'15". Grabación: 5-II-1952.*

SCHUMANN: *Escenas del bosque, op. 82. Danzas de la cofradía de David, op. 6. Christopher Czaja Sager, piano. HANSSLER 98.135. DDD. 60'28". Grabación: X/1996. Productores: Peter Overbeck y*

Thomas Göttel. Ingeniero: Eberhard Schnellen. Distribuidor: Eurogry.

Fruto a partes iguales de la fascinación por el romanticismo y de la nostalgia por un orden ideal sentido como definitivamente perdido, la música de Schumann, en concreto la escrita para el piano, requiere de sus intérpretes una fuerza expresionista que compense de una escritura técnicamente menos revolucionaria que la de los pre-impresionistas Chopin (pre-Debussy) o Liszt (pre-Ravel) subrayando la rudeza de los grandes bloques de acordes y la luminosidad de las voces principales que constituyen los rasgos más definitorios de un discurso melódico-rítmico, el rastro de cuya esencia alcanza, vía Brahms y Reger, hasta Berg por lo menos. Dicho brevemente, exige una fantasía de esquizofrénico paradójicamente equilibrada—cuando la suya se desequilibró, Schumann ya no pudo componer más—además de una buena dosis de virtuosismo. De esto último Christopher Czaja Sager puede decirse que va regularmente servido, siempre y cuando, claro está, se achaque el opaco sonido de su instrumento a deficiencia de las tomas. Lo que no tiene disculpa es que en pasajes como el *Pájaro profeta* de las *Escenas del bosque*, su expresión queda a un paso—el paso mayor y decisivo—de la alucinada y alucinante mirada de un Arrau. Y en las *Danzas eusebianas* el lirismo es a menudo confundido con la melindrosa difuminación de contornos. Visión subjetiva y visión parcial son cosas muy distintas.

A.B.M.

SCHUMANN: Concierto para violonchelo, Sinfonía n.º 4. Christophe Coin, violonchelo. Orquesta de los Campos Elíseos. Director: Philippe Herreweghe. HARMONIA MUNDI 901598. DDD. 56'06". Grabación: XII/1996. Productor e ingeniero: Jean-Martial Golaz.

No se indica en el cuadernillo que acompaña a esta grabación qué violonchelo utiliza Coin; se supone que, como el resto de los instrumentos de la Orquesta de los Campos Elíseos, será del tipo de los que regían en el tiempo de composición de la pieza, en torno a 1850. En todo caso, no muy diferentes de los que hoy se usan y sí distinto de los que habitualmente tañe el todavía joven artista francés (Caen, 1958), tradicionalmente dedicado a hurgar en el repertorio barroco y clásico, que es donde se ha hecho un nombre. Pero este antiguo discípulo de André Navarra es un instrumentista muy completo y dotado, capaz, a lo que se ve, de desarrollar con perfecta pertinencia un estilo que pueda acomodarse a una página de tan intenso romanticismo como la citada, en la que juegan tanto las relaciones temáticas. Coin ha sabido captar muy inteligentemente, junto a Herreweghe, el tono de balada, de narración que subyace en la composición y que la hace tan atractiva a pesar de las repeticiones. Con una sonoridad llena y un arco aterciopelado y preciso, sólo con leves y episódicos roces en la zona aguda, unido a una afinación casi intachable, el músico

canta y dice con gusto y propiedad. Es posible que a su fraseo le falte el arrebatado lírico, la plenitud de un Fournier, la firmeza de un Piatigorski o la amplitud (un tanto exagerada) de un Rostropovich. Pero ofrece muchas de las sutiles bellezas que los pentagramas esconden.

No puede decirse lo mismo de la versión de la *Sinfonía*, una página vecina y con muchos puntos en común con el *Concierto*. Aquí la narración, el lirismo transcendente, el desarrollo del material motivico se le escapan en buena medida al director belga (Gante, 1947), que brinda una recreación no mal construida—bien que no resuelva, como casi nadie, los problemas de la orquestación—, pero ayuna de intensidad expresiva. Desde el mismo comienzo se percibe un evidente prosaísmo, una falta de misterio. No es raro que las repeticiones, tan importantes para ir forjando y levantando la obra paso a paso, se perciban como reiteraciones poco sustanciosas y que la transición de la tercera a la cuarta sección se realice con escaso tino en el manejo de la dinámica y poco sentido de la progresión, sin ninguna tensión. Además no se nos propone realmente nada nuevo; algo que al menos parecía estar asegurado. Herreweghe acostumbra a sorprendernos para mal o para bien. Ahí tenemos ese reciente *Requiem* de Brahms. No suele ser anodino. De las interpretaciones discográficas más modernas hay que quedarse con Harmoncourt, más original. De las de siempre ya se sabe: Celibidache, Kubelik, Sawallisch, Szell... y, por encima de todos, Furtwängler.

A.R.

SHOSTAKOVICH: Concierto para violín y orquesta n.º 1 en la menor, Op. 99. Concierto para violín y orquesta en do sostenido menor, Op. 129. Ilya Kaler, violín. Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional Polaca de Katowice. Director: Antoni Wit. NAXOS 8.550814. DDD. 71'03". Grabación: Katowice, 1/1996. Productor: Michael Ponder. Distribuidor: Ferysa.

Ya sabíamos por sus grabaciones en Naxos la enorme clase que atesora el violinista ruso Ilya Kaler. En estos conciertos de Shostakovich esa evidencia se confirma desde el modo en que encara partituras tan complejas no ya en lo técnico sino en lo anímico y que tienen traductores para la historia que responden a los nombres de David Oistrakh o Leonid Kogan. Kaler está aquí en estado de gracia, con una línea expresiva de una tensión que no decae jamás. Véase el modo diverso pero unitario con que pasa del Nocturno al Scherzo del *Primer Concierto* o cómo negocia la *Passacaglia* del mismo, una de las piezas maestras de un Shostakovich que oscurecerá sus colores hasta lo abismal en el Moderato del *Segundo*, preludio a la luz del Adagio y a la esperanza contra toda esperanza del Adagio-Allegro conclusivo. Antoni Wit acompaña con la pericia que se le conoce, pero esta vez sin los decaimientos que lastaban en ocasiones su trabajo con Maria

Kriegel en los conciertos para violonchelo y orquesta también para Naxos. La Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional Polaca de Katowice no es una formación ni de gran exquisitez ni de un poderío excesivo, pero se entrega y salva sus carencias con mucho aseo. Todos consiguen así un magnífico disco, plenamente recomendable para quien quiera, por muy poco dinero, acceder por vez primera a estas obras maestras que agrada sobremanera a los expertos. No hay, pues, necesidad de citar otras referencias. Kaler y Wit se merecen sin duda ser esta vez los protagonistas.

L.S.

SHOSTAKOVICH: Sinfonía n.º 7 en do mayor, op. 60 -Leningrado-. Orquesta Nacional de la BBC de Gales. Director: Mark Wigglesworth. BIS 873. DDD. 79'06". Grabación: Swansea, XII/1996. Productor: Mike George. Distribuidor: Diverdi.

El británico Mark Wigglesworth es una de las figuras más prometedoras del panorama directorial que mira al futuro. Quizá siguiendo el ejemplo de Sir Simon Rattle ha optado por la titularidad de una orquesta de provincias—la Nacional de la BBC de Gales con sede en Cardiff—y ha tenido la fortuna de que una firma de la personalidad de la sueca BIS se fije en sus méritos. Para empezar, le ha ofrecido un ciclo Shostakovich—pensemos: Mravinski, Sanderling, Rostropovich, Kondrashin, Rozhdestvenski, Haitink, Previn, Stokowski, Anserl, Bernstein, Neumann, Temirkanov, Svetlanov, Järvi, Barshai... han sentado cátedra en la serie, completa o por partes—y él ha decidido abrir el fuego con la *Séptima*, que no es de las peor servidas. Se trata de una visión sin duda sentidísima, que cree a pies juntillas en la letra de la partitura. A veces arriesga un poquito en los *tempi*—le dura más que a nadie—, pero sale airoso de la apuesta, por ejemplo resolviendo muy bien el tema principal del primer tiempo, o llegando al tiempo final de la sinfonía con una reserva de energía que sabe aplicar con extraordinario acierto—y ausencia de autocomplacencia en el triunfo—en lo que resulta lo mejor del disco y la prueba fehaciente del talento de su artífice. ¿Qué falta? Pues una mejor adecuación de esa realización a la idea que el director—de la mano de lo dicho por el autor a Volkov en su *Testimonio*—parece tener de la obra. No siempre advertiremos en esta versión lo que hay detrás de lo aparente, eso que, curiosamente, Wigglesworth subraya en sus notas al programa: el temor a la guerra en sí, la superposición entre las ruinas de Leningrado y las de Dresde, entre los niños sin nada que comer y el padrecito Stalin esperando al otro lado del Vístula que las tropas alemanas acaben de una vez con Varsovia. El drama más profundo—que a veces se parece a la ironía—se escapan más de una vez y, en ese sentido, la lectura de Wigglesworth no acaba de cumplir las expectativas que él mismo se ha y nos ha creado. El programa de la sinfonía es un mapa, no un camino unívoco. El esqueleto está entero, pero faltan algunos músculos.

¿Hubiera sido preferible empezar por el principio, y saber que el autor de la *Séptima* lo fue antes de una originalísima *Primera*, pactó con la realidad en *Segunda* y *Tercera*, fue él mismo, y lo pagó, en la *Cuarta*, guiñó el ojo en la *Quinta* y jugó como quiso otra vez en la *Sexta*. Con reflexión y lecturas la cosa habrá de ir en las siguientes entregas mucho mejor, más aún cuando el dominio del utillaje se revela tan obvio.

L.S.

SHOSTAKOVICH: Suites de Ballet 1 y 3. Suites 1 y 2 para orquesta de jazz. Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Director: Dimitri Kitaenko. RCA 09026 68304 2. DDD. 63'43". Grabación: Francfort, 1995-1996. Productor: Richard Hawk. Ingeniero: Detlev Kittler. Distribuidor: BMG.

Músicas engañosas estas de Shostakovich, como han demostrado las mejores grabaciones de las mismas -Chailly (Decca) o Järvi (Chandos) por hablar de lo que se encuentra fácilmente en las tiendas-, bien hechas, llenas de sabiduría constructiva y de algunos guiños que, a pesar de los arreglos de Atovmian, siguen estando ahí para quien quiera echarle literatura a las cosas. Kitaenko es un músico muy probo, pero sus versiones suelen carecer de imaginación y no me parece que estas sean excepciones a la regla. Se oye todo muy bien, resulta demasiado grato, desenfadado, feliz. Su orquesta suena a las mil maravillas y se pasa un rato tan tranquilo como engañoso. Volvamos a los citados y veremos cómo las cosas pueden ser de otra manera.

L.S.

SIBELIUS: Sinfonía nº 1 en mi menor, op. 39. Sinfonía nº 4 en la menor, op. 63. Orquesta Sinfónica de Lahti. Director: Osmo Vänskä. BIS 861. DDD. 75'32". Grabaciones: Lahti, 1996-1997. Productor: Robert Suff. Ingeniero: Ingo Petry. Distribuidor: Diverdi.

No menos de veinte grabaciones de las sinfonías completas de Sibelius -Bernstein (Sony), Maazel I y II (Decca -reeditada en Belart- y Sony), Sanderling (Berlin Classics), Berglund II (EMI), Järvi (BIS), Rattle (EMI), Ashkenazi (Decca), Blomstedt (Decca), Abravanel (Vanguard), Davis I y II (Philips y RCA), Saraste I y II (RCA y Finlandia), Segerstam (Chandos), Collins (Beulah), Gibson I y II (Chandos y Collins), Leaper (Naxos)- salen a la hora de repasar de memoria lo disponible en el catálogo en disco compacto. De ellas, unas cuantas -Davis I, Maazel I y Sanderling- son excepcionales. Otras -Davis II, Blomstedt, Berglund- ofrecen magníficos logros parciales. De todas ellas, sólo las de Berglund y Saraste están protagonizadas por una orquesta finlandesa. ¿Será por eso que Osmo Vänskä y su Sinfónica de Lahti se han arriesgado a una empresa no demasiado fácil pero en la que, sin embargo, la competencia más reciente es accesible? Sea

cual sea la razón, el comienzo del ciclo de estos finlandeses -no sólo entusiastas sino dotados de excelente bagaje técnico- comienza con muy buenos augurios. La Orquesta de Lahti no es la Sinfónica de Londres ni la Filarmónica de Viena, pero conoce el terreno que pisa, ha vivido en esta música desde siempre y nada le es ajeno de sus recovecos más interiores. Osmo Vänskä, por su parte, es un músico inteligente, un buen conocedor de unas partituras repletas de intención y de esa expresividad a la vez íntima y expansiva en cuya resolución puede estar la clave de un acabado correcto de cualquier versión que se precie. Para empezar una y otra nos proponen la menos y la más arriesgadas etapas del ciclo. La *Primera* cumple aquí sin complejos el débito chaikovskiano, sobre todo en el último tiempo, y exhibe tan importante virtud como es una lectura consciente del antecedente lógico, pero se queda en puertas de lo que Bernstein conseguía en su segunda grabación de la obra, con la Filarmónica de Viena (DG), en la que es referencia absoluta me da la sensación que por los siglos de los siglos: hacer del Andante una declaración de principios a la vez que un resumen antes de tiempo. Ahí estaba la naturaleza, el alma, el impulso y la reflexión, la tensión y el abandono. Irrepetible y punto. Pero por debajo de ese límite la lectura de Vänskä hace honor a la pieza. Mucho más difícil es la *Cuarta*, esa en la que Beecham (EMI) dictara lección también para los restos. La obra, ya sabemos, necesita una mano rectora que amalgame con cuidado la variedad de su contenido. Quizá el secreto esté en el equilibrio, en comprender que la intención es de una coherencia palmaria. Vänskä arriesga en la lentitud y la intensidad del Tempo molto moderato, quasi adagio y del II tempo largo. Y traza con excelencia el inicio del Allegro con lo que tiene de arranque de una conclusión que se irá haciendo cada vez más equívoca. Todo ello hace presagiar el desarrollo de un ciclo muy interesante, al que necesariamente le faltará la opulencia orquestal de los más grandes, pero que, si sigue así, estará lleno de ideas a considerar. Y todo con una orquesta perteneciente en una ciudad de cien mil habitantes y puesta en manos de uno de esos músicos que prefieren el trabajo al glamour. ¿La única apuesta posible en un mundo en el que los fastos del marketing conducen tantas veces al fiasco de lo trillado? Posiblemente.

L.S.

SOR: 24 Estudios Op. 35. Piezas de Sociedad Op. 33. Steven Novacek, guitarra. NAXOS 8.553341. DDD. 62'02". Grabación: 1/1995. Productor: Bonnie Silver. Ingeniero: Norbert Kraft. Distribuidor: Ferysa.

Aunque los estudios, estudios son: en el caso de Sor, como de tantos otros autores, no conviene pasar por alto el contenido de los mismos, en los que existe un entramado de pequeñas obras musicales. En ellos Sor propone un tema, a continuación un contratema, en algunos casos se trata

de una variación, para luego retornar al tema principal en claro planteamiento ABA, las más de las veces. En el sentido clásico de esta estructura, el retorno al tema principal no ha de consistir en una idéntica repetición de intenciones. Se lamenta en las interpretaciones de Novacek el hecho de que se pase por alto este principio, siendo la evidencia aún mayor al tratarse de estudios cuyo planteamiento musical es ciertamente endeble. Y sería injusto decir que este instrumentista no atesora cualidades como el buen gusto o el equilibrio, agógica y dinámicas estilísticamente bien conformadas; cualidades que, no obstante, no le auxilian a la hora de incurrir en reexposiciones temáticas carentes de novedad, las que debilitan el planteamiento general de estos estudios.

Aun adoleciendo de la carencia anotada, creemos que es un registro susceptible a la aquiescencia del aficionado y que, por lo tanto, aunque con un pero, podemos recomendar.

L.M.G.

SOR: Obra completa para dos guitarras. Vol. 2. Robert Kubica y Wilma van Berkel, guitarras. NAXOS 8.553418. DDD. 73'58". Grabación: IV/1995. Productor: Bonnie Silver. Ingeniero: Norbert Kraft. Distribuidor: Ferysa.

Convergen aquí dos circunstancias contrastadas. Por un lado no son pocas las virtudes: ambos intérpretes ostentan una técnica pulcra y meticulosa: en general el equilibrio entre las dos guitarras es el óptimo; y se pone de manifiesto un explícito raciocinio en lo concerniente al estilo. Todo lo anotado, sumado a una excelente toma de sonido, da como resultado a un compacto disfrutable.

Por otro lado, aunque todo parece estar en su sitio y los detalles se han cuidado primorosamente, el vuelo imaginativo hace acto de presencia tímidamente. Ese excesivo control de laboratorio parece la causa de que este registro no atesore la virtud de una interpretación magistral. Los dúos de Sor pueden situarse en un estadio musical muy alto, lo que significa que hay que realizar un impropio esfuerzo creativo para acercar a los mismos a un nivel musical expresivo de cierta enjundia. Este es el gran desafío intrínseco que contienen estas obras. Cuando en este autor se ha concretado el fraseo racional, aún hará falta un «algo más» para que su obra cobre aliento.

Esto es lo que, a mi entender, aquí se echa en falta, aun cuando al mismo tiempo confluyan aquellos otros factores como los mencionados en principio. Ahora bien, no podemos ignorar que estos intérpretes aportan un cierto aire de originalidad, todavía más de manifiesto en la *Fantasia Op. 54*. Ello hace suponer que bien podrían explorar en la veta de la imaginación y conseguir aquel soplo que acercaría a estas obras a la ejecución magistral, proyectándolas un punto más allá del mero disfrute.

L.M.G.

STENHAMMAR: *Sinfonía n.º 2 op. 34. Excelsior! op. 13. Real Orquesta Nacional Escocesa. Director: Petter Sundkvist. NAXOS 8.553888. DDD. 57'41". Grabación: Glasgow, VIII/1996. Productor: Paul Myers. Ingeniero: Dave Harries. Distribuidor: Ferysa.*

La *Segunda Sinfonía* cuenta con una excelente lectura de Järvi para DG y otra anterior, algo menos lograda, para BIS. En esta versión, la orquesta escocesa despliega una sonoridad por momentos un punto pobre. El plan de la construcción del Andante parece difuminarse; frente a la posibilidad de presentar el Scherzo dentro de la órbita de Dvorák, Sundkvist discurre por caminos que trivializan la música. El Finale carece de la grandiosidad obtenida por Järvi en su segunda grabación. El propio lenguaje del compositor queda dañado, revelando una inmadurez que no se corresponde con lo demostrado por el director estonio. Con todo, es en *Excelsior!*, una obra ciertamente menor, donde Sundkvist redondea prestaciones orquestales más plenas, subrayando la adscripción wagneriana de la página.

E.M.M.

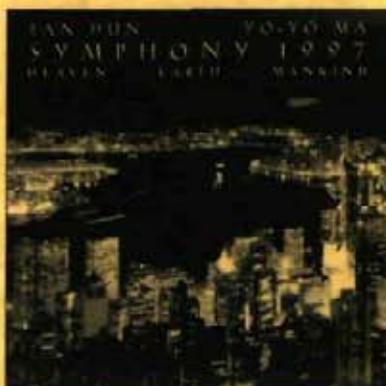
SZYMANOWSKI: *Harnasie. Mandragora. Estudio para orquesta. Coro y Orquesta de la Filarmónica del Estado Polaco de Katowice. Henryk Grychnik, tenor (Harnasie); Stanislaw Meus, tenor (Mandragora). Director: Karol Stryja. NAXOS 8.553686. DDD. 57'28". Grabaciones: Katowice, XI/1988; I y IV/1989. Productores: Maria Olszewska, Jacek Zlotkowski, Michal Gola. Distribuidor: Ferysa.*

La pieza principal de este disco es el ballet *Harnasie*, una de las obras maestras de la etapa folclorista del músico y la que le diera notoriedad internacional en el momento del estreno (1935). Se ofrece la versión teatral, con coros y tenor solista. Stryja obtiene una traducción rica en sonoridades y que resuelve con aparente facilidad los complejos ritmos. Una lectura que tiene el sabor un tanto ácido de la cultura de los «serranos» de los montes Tatra. *Mandragora* pertenece a otro mundo estético, el de la comedia del arte, y surgió originalmente para ser introducida en una representación de *El burgués gentilbombre* de Molière. En este registro merece una recreación fina e irónica, a la que sólo perturba un poco la regular pronunciación italiana de Meus. En cuanto al *Estudio*, se trata de la orquestación de Gzregorz Fitelberg de una de las piezas pianísticas del *Op. 4*. En el cambio de soporte instrumental pierde todo su sentido primitivo, pero la inclusión es interesante como testimonio de la labor de difusión de la obra de Szymanowski llevada a cabo por el extraordinario director polaco, amigo del compositor.

E.M.M.

TOMKINS: *Música para tecla. Vol. 3. Bernhard Klapprott, clave y virginal. MDG 607 0705-2. DDD. 68'38". Graba-*

SINFONÍA 1997



He aquí un producto muy pensado, realizado y grabado, aunque pueda discutirse su auténtica valía musical. Para festejar la reciente reincorporación de Hong Kong a China, el compositor y director Tan Dun, nacido en Hunan en 1957, recibió el encargo de escribir esta partitura conmemorativa. El músico, que estrenó en 1996 en el Festival de Holanda la ópera *Marco Polo*, revela aquí un oficio impresionante y un olfato comercial fuera de dudas. Ha construido un gigantesco *collage* que bebe evidentemente en las raíces culturales de su tierra, pero que no desconoce en modo alguno las influencias occidentales concretadas en rasgos minimalistas, en ritmos repetitivos en un estilo que podríamos denominar cinematográfico. Hace amplio uso de un *bianzhong*, es decir, de un conjunto de campanas que en este caso alcanzan una extensión de cinco octavas, doce escalas cromáticas, casi todas temperadas. Son los bronceos encontrados en la provincia de Hubel en 1978 y que tienen una antigüedad de 2.500 años. Dun maneja esta fuente sonora, a la que une la voz solista de un chelo, la de un coro de niños y una gran orquesta, con endiablada habilidad.

La obra está dividida en tres extensos apartados: *Cielo*, *Tierra* y *Humanidad*, con un preludio o *Canción de paz*, que se repite algo variado al final, tras el número 12 de la partitura. Encontramos atractivos efectos instrumentales y rítmicos en una aventura sonora que nace, en el prólogo, con una primera exhibición del *bianzhong*. Una larga y más bien fácil melodía de la cuerda es seguida del canto de las voces blancas que pronto aparecen impulsadas por una rítmica primitiva (que tiene poco de china) y de repetidas apoyaturas de la trompeta (el recuerdo de la *Sinfonietta* de Janáček se hace presente). En el comienzo del *Cielo* se escucha la popular canción de la *Flor del jazmín*, que utilizara Puccini en su *Turandot*, y en el n.º 5, *Jubilación*, el compositor nos sorprende con una cita casi literal de la *Oda a la alegría* de la *Novena* de Beethoven. El n.º 6, *Opera in Temple Street* nos trae una música más china, conectada con el tipo de escritura de la ópera popular (con sonidos de la calle), continuada por una larga nota pedal que surge de lo profundo de la cuerda (un efecto del que se abusa) y cerrada por los delicados juegos tímbricos de los bronceos. La segunda parte, *Tierra*, que abarca cuatro números, viene a ser un concierto independiente para chelo, *bianzhong* y orquesta titulado *Yi3*. Es

quizá el capítulo más interesante y promotor de la composición, el más abstracto y creativo, el más singular y el que valora, mediante el empleo de un indistinto cromatismo, en su justo término las posibilidades del instrumento solista, admirablemente tañido por Yo-Yo Ma. Suenan ritmos a contratiempo y en una ocasión se escuchan las voces —siseos y gritos— de los componentes de la orquesta, que desarrolla una especie de fugato. *Metal*, n.º 10 del total y n.º 4 de *Tierra*, da pie al lucimiento del solista y de los bronceos. El n.º 11, con el que empieza la tercera parte, *Humanidad*, se inicia con gritos ancestrales y un canto triste a modo de marcha del coro y del chelo, que en el 12, *Canción de cuna*, da entrada a un poema escrito por el propio Dun y donde el solista accede a la zona más aguda de su tesitura. El 13 nos introduce de nuevo en la *Canción de paz*, sobre las palabras de Li Po (muy querido por el compositor, hasta el punto de que era, junto con Mahler, coprotagonista de su ópera *Marco Polo*). El final es tumultuoso y bullanguero.

Una obra de circunstancias, de buena factura, de fácil escucha y de relativo valor como composición coherente y rigurosa; muy bien tocada y grabada.

A.R.

TAN DUN: *Sinfonía 1997. Yo-Yo Ma, violonchelo. Coro de Niños de Yip. Conjunto Chino de Campanas Imperiales. Orquesta Filarmónica de Hong Kong. Director: Tan Dun. SONY SK 633368-2. DDD. 72'09". Grabaciones: Hong Kong y Wuhan, IV/1997. Worcester, Massachusetts, V/1997. Productor: Steven Epstein. Ingeniero: Richard King.*

ción: VII/1996. Productores: Werner Dabringhaus, Reimund Grimm. Ingeniero: Friedrich Wilhelm Rödding. Distribuidor: Antar.

La familia Tomkins generó, durante los siglos XVI y XVII en Inglaterra, una serie de músicos de indudable importancia, según nos cuenta Charles Burney en su *Historia General de la Música*. El menor de los hijos

de Thomas, de igual nombre que el padre y al que está dedicada la presente y tercera grabación de lo que será, sin duda, la integral de su obra para clave, parece que fue el más prolífico de los cuatro hermanos, dedicando toda su vida y estudio a la música. Fue iniciado en este arte por el gran William Byrd y conseguirá el puesto de Maestro del Claustro de la catedral de Worcester, donde permaneció durante cincuen-



Circuitos de Música Injuve

Del 29 de septiembre
al 30 de noviembre
cincuenta conciertos
en veinte ciudades de
toda España

Información Injuve
Teléfono (91) 347 78 35
Fax (91) 347 78 89



MINISTERIO DE TRABAJO
Y ASUNTOS SOCIALES
INSTITUTO DE LA JUVENTUD

Música Clásica

Eva María Martín Mateu (Comunidad Valenciana)
Raquel Aller Tomillo (Castilla y León)
Cuarteto Gaudeamus (Madrid)
Jesús Prieto (Asturias)
Juan Ponsoda Pla (Comunidad Valenciana)
Sergio Santes Valera (Comunidad Valenciana)
José Enrique Requena (Comunidad Valenciana)
Nuria Mora Fernández (Castilla y León)
Quinteto Viento Anakrousis (Comunidad Valenciana)
Quartet de Corda Saravasti (Comunidad Valenciana)

Jazz

Quaranta Dits (Cataluña)
Los Bruscos (Comunidad Valenciana)
Francisco Molina + Félix Botana (Madrid)
Dani Alonso & Lazy Chickens (Cataluña)
Jazz Quintet de Valencia (Comunidad Valenciana)

Folk

Rafa y Fernando (Castilla y León)
Aldarull (Comunidad Valenciana)
Skitarna (Asturias)
Untu de Osu (Cantabria)

Colaboran
Organismos de Juventud
de las Comunidades Autónomas

ta años. Hombre curioso y dispuesto a conocer el trabajo de los más importantes músicos de su tiempo, entró en contacto con Dowland, Gibbons y Giles entre otros. Su larga vida se desarrolló a lo largo del reinado de tres monarcas diferentes. Cuando los puritanos deciden suprimir los coros de los servicios religiosos, Tomkins se dedica intensamente a componer para clave inspirándose en el estilo de sus maestros predecesores creando un corpus musical de no inferior categoría tanto en expresividad como en exigencia técnica. Las obras recogidas en la presente grabación, *Fantasia*, *Pavanas*, *Gallardas*, etc. El *miserere*, compuesto a la edad de dieciocho años, manifiesta las enormes facultades compositivas de Tomkins y se presenta como un modelo de estudio de velocidad para ambas manos. También en el plano de las exigencias técnicas pero en igualdad con la esencia musical podemos señalar el hexacordio segundo. La *Pavana Lord Canterbury* está considerada como una de las piezas más bellas para clave del compositor. Es evidente que en toda la composición de Tomkins para este instrumento hay un desarrollo importantísimo para la evolución técnica del mismo, pero que no se detiene en estos aspectos, dando lugar a obras muy inspiradas y de indudable belleza. Bernhard Klapprott, discípulo y seguidor de Bob van Asperen en el Conservatorio Sweelinck de Amsterdam realiza una versión impecable de este conjunto de difíciles composiciones, alejándose de la frialdad del estudio para penetrar en la esencia de la música. Posiblemente no es un CD para todos, pero desde luego de agradable escucha.

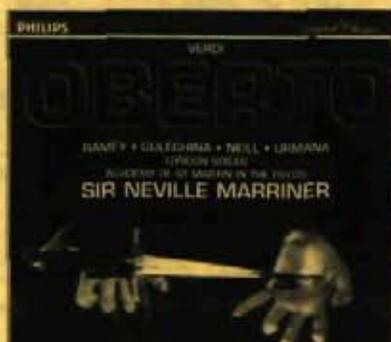
F.G.-R.

VALLET: *Obras para laúd*. Eugene Ferré, laúd solista. J. Blum, B. Feehan y P. Montelheit; laúdes. ASTREE E 8591. DDD. 62'47". Grabación: VII/1996. Ingeniero: J.M. Laisné.

La presente grabación recupera del injusto olvido una significativa muestra de la música de Nicolas Vallet (1583-1642). Compositor y eminente laudista francés que obtuvo gran fama a principios del XVII, sobre todo en los Países Bajos, dejó una obra laudística que marca certeramente el final del estilo renacentista y prelude el inicio del lenguaje barroco en la historia del instrumento. Las piezas recogidas proceden de la colección más importante del compositor, titulada *Le secret des muses*, publicada lujosamente en dos libros en 1615 y 1616 en Amsterdam. Se trata de una completísima compilación de piezas que abarcan todos los estilos y formas del repertorio laudístico que estaban de moda en el primer cuarto del XVII; la música realmente concebida para laúd, como los *Preludios* y las *Fantasías*, las transcripciones de la polifonía vocal y finalmente las danzas. El interés de la colección es muy notable, tanto por la calidad y el refinamiento en la escritura que atesoran cada una de las piezas como por el valor musicológico que entraña la colección, ya que resulta ser una de las últimas muestras del estilo renacentista

TODO VERDI EN EL 2001

Philips se ha impuesto la honorable tarea de completar en su catálogo toda la obra verdiana, culminando el empeño en el 2001, fecha del centenario de la muerte del compositor. A sus Verdis de la primera época, grabados en la década de los 70 con equipos similares destacando la presencia tenoril de José Carreras, añadió últimamente un modestísimo *Ernani* adquirido en Hungraroton. Con *Oberto*, la primera ópera del compositor, prefirió plantear una grabación nueva. Un registro globalmente acertado. Obra con débitos constantes a los modelos bellinianos y rossinianos, encuentra en la dirección de Marriner un vuelo y unos climas que la magnífica orquesta pone de relieve con una notable calidad tímbrica. Ninguna voz del cuarteto tiene carácter verdiano, incluido Ramey que, si canta a menudo Filippo II, Atila, Zaccaria o Pagano, no es con héroes del de Busseto con los que cimentó su extraordinaria personalidad musical. Con el riquísimo apoyo de una voz homogénea y hermosa, con la robustez adquirida con el paso del tiempo y la ampliación de repertorio, su *Oberto*, magníficamente planteado y cantado, es impresionante, tanto en los momentos de fuerza como de introspección. Un personaje tan convencional como *Oberto*, la entidad más trivial del cuarteto, gracias a la labor de este increíble cantante adquiere inesperadas presencia y estatura. Stuart Neil es frecuente escucharlo como Arturo de *Puritani*, en el que alardea de buena línea y fáciles ascensos al agudo, bagaje ideal para este Riccardo verdiano, pero que suena algo pálido en algunos momentos donde se precisa un instrumento más firme y heroico. Decorosa la Guleg-



hina, gracias al opulento metal de la voz en cualquiera de sus registros; su única debilidad es la falta de modales verdianos y, a veces, escasez de aliento épico. Carencias aplicables, además de ciertas torpezas en la coloratura, a la Cuniza de la mezzosoprano Violeta Urbana, no obstante su atractivísima y arrolladora presencia vocal. La edición viene acompañada en apéndice de tres páginas posteriormente añadidas por Verdi para los personajes de Leonora, Cuniza y Riccardo.

F.F.

VERDI: *Oberto*. Samuel Ramey, bajo (*Oberto*); Maria Guleghina, soprano (*Leonora*); Violeta Urbana, mezzosoprano (*Cuniza*); Stuart Neil, tenor (*Riccardo*). London Voices, Academy of Saint Martin in the Fields. Director: Sir Neville Marriner. 2 CD PHILIPS 454 472-2. DDD. 148'39". Grabación: Londres, VIII/1996. Productor: Erik Smith. Ingeniero: Erdo Groot.

de un laudista francés antes de la revolución protagonizada en el segundo cuarto de siglo por los Gaultier o Gallot con la creación del nuevo y barroco estilo francés. La interpretación de Eugène Ferré destaca por una exquisita atención al estilo, que se ve reforzada por una limpiísima sonoridad, excelentemente matizada en los graves y de gran ligereza en los agudos, gratamente recogida en la toma sonora. Si viviéndose de una hábil técnica, el laudista logra restituir todo el sabor de las piezas logrando un discurso cálido, cercano y en todo momento comunicativo, muy bien articulado (*Fantasías* contrapuntísticas) y de gran relieve expresivo, con un sutil uso de la dinámica y feliz recreo de las cualidades poéticas, líricas y rítmicas (danzas). Para completar el acierto de la grabación, se han incluido siete piezas breves a cuatro laúdes, especialidad holandesa típica en los *ballets* de corte, que ejemplifican la belleza y delicadeza del repertorio, espléndidamente reanimado por los intérpretes.

P.Q.I.O.

VIEUXTEMPS: *Concierto para violín y orquesta n.º 2 en fa sostenido menor, op. 19. Concierto para violín y orquesta n.º 3 en la*

mayor, op. 25. Misha Keylin, violín. Janáček Philharmonic Orchestra. Director: Dennis Burk. NAXOS 8.554114. DDD. 57'22". Grabación: Ostrava, IV/1995. Productor e ingeniero: Jaroslav Stráňavský. Distribuidor: Ferysa.

Puede decirse que el belga Henry Vieuxtemps (1820-1881) nació rodeado de violines, ya que su padre era constructor de dicho instrumento y también violinista amateur. Vieuxtemps fue uno de los más reconocidos intérpretes del siglo XIX en toda Europa y compuso siete conciertos para violín en los que dejó constancia de las dificultades técnicas que él mismo superaba.

En este CD se presentan dos obras de juventud, los *Conciertos para violín n.ºs 2 y 3*, compuestos a los 16 y 24 años respectivamente.

El joven violinista de origen ruso Misha Keylin, que debutó a los 11 años en el Carnegie Hall y ha ganado los más prestigiosos concursos internacionales (Hannover, Paganini, Sarasate...) desde entonces, posee un sonido muy compacto y matizado, luciendo especialmente en el brillante rondó que cierra el *Concierto n.º 2*. El acompañamiento de la Janáček Philharmonic bajo la batuta de Dennis

Burkh es correcto, aunque excesivamente austero.

D.A.V.

VIVALDI: *Conciertos para flautín y para flauta dulce RV 92, 108, 428 (Il gardellino), 435, 443, 444, 445. Dan Laurin, flautín y flauta dulce. Bach Collegium de Japón. BIS-CD-865. DDD. 68'19". Grabación: XII/1996. Productor e ingeniero: Ingo Petry. Distribuidor: Diverdi.*

La actividad discográfica del Bach Collegium de Japón, orquesta fundada en 1990 por Masaaki Suzuki, lleva camino de alcanzar en breve niveles de auténtica invasión. A los lectores de SCHERZO el nombre les resultará familiar al menos por las integrales de las cantatas y los conciertos de Bach en curso. Esta incursión vivaldiana hace incluso competir parcialmente consigo mismo a Dan Laurin en otra selección (RV 443 y 444) de conciertos para flauta dulce (con el Conjunto Barroco de Drottningholm). No parece próximo el momento en que se establezca una doctrina firme sobre el instrumento exacto al que Vivaldi dedicó cada una de estas páginas. Probablemente él mismo admitiera un amplio margen de alternativas según gustos y disponibilidades. En este disco Laurin opta por la flauta dulce contralto para los conciertos RV. 82, 428, 108 y 435, y por el flautín para el resto. Poco importa el detalle ante la maravillosa exhibición que realiza de virtuosis-

mo en el buen sentido de la palabra, esto es, no como fin en sí mismo, sino limitándolo al punto en que pone en peligro la expresividad. La orquesta, sin director, no llega a contagiarse plenamente de ese espíritu desbordante de vida que caracteriza la obra del *Prete rosso*, pero no interfiere la labor del solista, con el que los técnicos de sonido la mantienen en un punto de equilibrio bien calculado.

A.B.M.

WAGNER: *El holandés errante (versión sin entre actos, revisada en 1860). Astrid Varnay (Senta); Hermann Uhde (Holandés); Ludwig Weber (Daland); Rudolf Lustig (Erik); Elisabeth Schärtel (Mary); Josef Traxel (Timonel). Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth de 1955. Director: Joseph Keilberth. Escenografía y dirección de escena: Wolfgang Wagner. Comentario, sinopsis y libreto en alemán, inglés y francés. 2 CD TELDEC Historic 4509-97491-2. ADD. 139'23". Distribuidor: Warner.*

En el nº 75 de SCHERZO, con motivo de la edición por Myto de la toma -privada- obtenida el día 25 de julio de 1956 (en la reseña se deslizó 1955 como errata) y con el título de *El Holandés de Keilberth*, expuse por extenso las circunstancias del primer *Fliegender Holländer* del 'Nuevo Bayreuth' (Festivales de 1955 y 1956). Fue éste el segundo trabajo bayreuthiano de Wolfgang Wagner,

quien ya había presentado al público del Festspielhaus en 1953 (*Lobengrin*) sus modestas cartas credenciales escénicas. El disco oficial recogió la última de las tres representaciones, quizá con intercalados, que Keilberth dirigió en 1955. Como es bien sabido, Knappertsbusch comandó las tres primeras. En vano me he preguntado hasta hoy por qué Decca no grabó la obra con 'Kna- y Windgassen (Erik de lujo), pues el director tenía contrato con la firma inglesa y el tenor había cantado los papeles titulares en los registros de *Parsifal* (1951) y de *Lobengrin* (1953). El pleito entre Decca y Telefunken vino después. Mas lo tangible es que Teldec suma ahora aquel *Holandés* de 1955 a sus reediciones y cierra así el tríptico, con parigual calidad de sonido y presentación, recuperando un registro importante que estaba descartado desde hace treinta años. Téngase en cuenta que, en junio de 1993 (nº 75 de SCHERZO), Teldec no había reeditado aún *Parsifal* y *Lobengrin*. Por otra parte, Decca grabó en 1955 un *Anillo* (Keilberth) completo, jamás publicado por haberle sido superpuesto el proyecto Culshaw-Solti. Si, como se dice, Teldec tiene los derechos, ¿se atreverá a intentar esta arriesgada aventura?

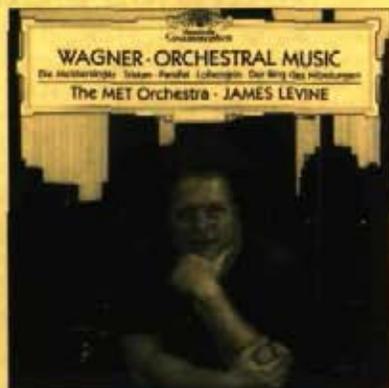
Apuntaba yo en aquel más extenso comentario que Keilberth no podía considerar *sujo* el *Holandés* compartido de 1955 y que la *revancha* llegó en 1956, cuando lo dirigió en solitario. Pues bien, sin rectificar lo dicho entonces, la audición nueva del documento rancio revela que Keilberth se tomó muy en serio dejar claro desde los inicios que él no era el *segundo* de Knappertsbusch. Aligeró los *tempi* -doce minutos menos- y se volcó en el dibujo cálido de las escenas realistas sin desatender -portamento en la primera parte del dúo- la ensoñación de la pareja protagonista. ¡Qué felices debieron sentirse quienes se hicieron con entrada para una y otra K! El único pero es que la parte de Erik se grabó con Lustig, sustituto del pluriempleado Windgassen, pues de tan desafinado tenor, quien en 1955 no era ya precisamente un niño, puede decirse aquello que corría en mis tiempos -tan lejanos- de universitario: «Las hay guapas, las hay feas y las hay de Filosofía y Letras». En compensación, y sin repetirme ahora en el elogio del conjunto del reparto, orquesta y coros, destacaré que Traxel canta la canción del Timonel con la voz y el estilo ideales, sueño dentro del sueño. Además, el documento recogió con sencillez esa acústica y esa atmósfera del Festspielhaus que hoy nos llegan trucadas, incluso en las emisiones radiofónicas, por la altiva ingeniería de sonido al uso.

Aún dos cuestiones marginales: una, el comentario de Susanne Will es el medio para que Wolfgang Wagner se atribuya la paternidad del concepto moderno del *Holandés*, otra, el amable lector habrá entendido que «rancio» quiere decir aquí un buen vino que ha mejorado su olor y sabor con el paso del tiempo.

A.F.M.

EL WAGNER DE LOS NOVENTA

Me van a permitir que rompa una lanza a favor de James Levine, un director que normalmente no sale muy bien parado en los comentarios discográficos de estas páginas y que ahora se merece los más altos elogios por este registro de música orquestal de Wagner. La orquesta del Metropolitan se halla en forma excelente, y toda su magnificencia sonora y virtuosismo instrumental se los debe al riguroso y paciente trabajo de su director, que la ha moldeado y pulido durante más de veinticinco años hasta conseguir un nivel de rara excelencia (es el único aspecto del Metropolitan que tanto partidarios como detractores de Levine juzgan positivo). La brillantez orquestal y una cuidada, opulenta, teatral y bien planificada dirección, son las características esenciales de este espléndido registro, que, además, se ve favorecido por una grabación extraordinariamente clara, espaciosa y definida. Quizá haya pasajes en los que se pueda pedir mayor refinamiento o más acusados contrastes, pero en el aspecto puramente instrumental, las interpretaciones son impecables, frescas y variadas, nitidas yuntuosas. Un verdadero placer el poder volver a escuchar estas páginas así. El disco es plenamente recomendable y puede servir de modelo de cómo se interpretaba a Wagner a finales de la década de los noventa, esto



es, final de siglo y final de milenio.

E.P.A.

WAGNER: *Lobengrin (Preludio I). La Walkyria (cabalgata). Sigfrido (Los murmullos del bosque). El ocaso de los dioses (Marcha fúnebre). Tristán e Isolda (Preludio I y Muerte de amor de Isolda). Los maestros cantores (Preludio III). Parsifal (Los encantamientos del Viernes Santo). Orquesta del Metropolitan. Director: James Levine. DEUTSCHE GRAMMOPHON 447764-2. 4D. DDD. 72'16". Grabación: Nueva York, V/1995. Productor: Christian Gansch. Ingenieros: Wolfgang Mitelchner y Jobst Eberhardt.*

WASSENAER: 6 *Conciertos armónicos. Orquesta del Festival de Londres. Director: Ross Pople. ARTE NOVA 74321*

34060-2. DDD. 60'15". Grabación: X/1995. Productor: Wulf Weinmann. Ingeniero: Tony Faulkner. Distribuidor: BMG.

Al conde Unico Wilhelm van Wassenaer (1692-1766) le pareció impropio de su condición de noble, militar, diplomático y comerciante holandés firmar la música que compuso; es probable que nunca sepamos con exactitud cuánta. Hasta que el descubrimiento de los manuscritos originales en 1979 estableció de una vez por todas la auténtica autoría, estos seis conciertos amónicos pasaron durante mucho tiempo por obra de Pergolesi y en tal creencia incorporó Stravinski el Allegro moderato del quinto a su *Pulcinella* (*Tarantella*). De hecho, el orden de grabación y mención sigue siendo el dispuesto por la edición de las obras completas del napolitano. La sucesión de movimientos lento-rápido-lento-rápido obedece al modelo de la *sonata da chiesa*; tampoco se desvía de la tradición la alternancia de fugas, contrapuntos, *ostinati*, pasajes homofónicos y concertantes. Como rasgos más personales se hallarán la imaginación rítmica, la elegancia armónica y, sobre todo, la manera en que unas obras escritas entre 1725 y 1740 superan claramente la relación entre *concertino* y *ripieno* rígidamente establecida por Corelli en su *Op. 6*, de 1714. Refinadas pero enérgicas, suntuosas pero cálidas, las versiones dirigidas por Ross Pople son muy recomendables precisamente por lo que tienen de historicistas en el estilo sin emplear instrumentos originales.

A.B.M.

RECITALES

EUGEN JOCHUM. Director. Mozart: Concierto para piano n.º 20. Mendelssohn: Concierto para violín op. 64. Weber: Obertura de Oberon. Beethoven: Sinfonía n.º 3. Reger: Serenata op. 95. Hindemith: Matías el pintor. Rudolf Buchbinder, piano. Salvatore Accardo, violín. Orquesta del Concertgebouw. 4CD TAHRA 232-235. AAD. 59'57", 64'23", 64'19", 57'01". Grabaciones: Amsterdam, 1976/1980. Productor: R.S. de Neeve. Ingenieros: G. Braudjts, G. Westerdaal, J. Bogaert. Distribuidor: Diverdi.

El sello Tahra inicia con este álbum una serie dedicada al director alemán Eugen Jochum desaparecido hace diez años. Y como siempre, tras rastrear en archivos y conseguir los permisos oportunos, lo hace con decoro y con muy buenas presentaciones artística y técnica. No otra cosa se merece una figura tan relevante como la del venerable músico bávaro, un maestro singular, espiritual, emotivo, magnífico defensor de los sacrosantos principios de la tradición germánica. Sus construcciones sinfónicas, más allá de algunos discutibles criterios estilísticos, brillaban por su amplitud, su transparencia, su dicción obediente a unos presupuestos interpretativos centro-

europes y su calor.

El primer disco está dedicado a sendos *Conciertos* de Mozart y Mendelssohn. El n.º 20 para piano del salzburgués cuenta con el siempre pulcro y eficaz Buchbinder, un instrumentista que raras veces emociona pero que posee un sonido magnífico y un fraseo finamente modelado. Su versión es clara y elegante. Como el acompañamiento. Es curioso que, pese al buen entendimiento entre solista y batuta en el terreno métrico, se produzca una llamativa disparidad de criterios estilísticos: mientras aquél modela un concierto plenamente clásico de sonoridad y acentuación, ésta apuesta más bien por una recreación de evidentes tintes románticos (tendencia a la que Jochum le era muy difícil evadirse), de exposición claramente dramática, especialmente, y es raro, en el Finale. Ello no obsta para que se delinee casi con primor la Romanza, que supone el mayor punto de encuentro entre instrumentista y *tutti*. Más equilibrio en todos los órdenes se aprecia en el *Concierto* mendelssohniano, en donde Accardo, algo débil e inseguro al principio, acierta luego a encontrar el tono y la elocuencia precisos para lograr una fluida, cantarina y ágil interpretación, que halla perfecto complemento en la sedosa sonoridad del conjunto holandés.

Todo el sabor del romanticismo alemán está en el comienzo de la obertura de *Oberon*, que Jochum dibuja con cuidado exquisito y construye con eficaz comediante. Cualidades que quedan de nuevo

patentes en la formidable *Heroica* de Beethoven, edificada con notable sabiduría y sentido de la proporción, clara de líneas, densa de contenidos, contundente sin excesos. La *Marcha fúnebre* es un modelo de concentración emotiva, de respiración y de exposición de líneas de fuerza. Espléndida la postrera peroración del Finale, en progresión admirablemente estudiada.

Una agradable novedad es la *Serenata* de Reger, obra poco divulgada por estos pagos, cuyo poder evocativo es bien reflejado en la versión. Sólida, vigorosa, pero incorporando las luces líricas que están en su interior, se nos ofrece la *Sinfonía de Matías der Maler*, cuyo tejido contrapuntístico es acertadamente desarrollado y a cuyos aspectos camerísticos se presta la debida atención. Podría haberse pedido a la batuta, sin embargo, una mayor habilidad en la gradación dinámica de los dos gigantescos *crescendi* del inicio del último movimiento, *Tentación de San Antonio*.

El cuarto compacto, a diferencia de los otros tres, que contienen grabaciones inéditas desde el punto de vista comercial, había sido ya difundido hace años por DG en su serie *Erzähltes Leben*. En él Jochum, en un extenso monólogo, trufado de cortas ilustraciones musicales debidas a él mismo, nos cuenta muy animadamente su vida. Un documento muy interesante para conocer algunos aspectos de la música alemana de entreguerras y de la posterior posguerra. Con una voz firme el director narra experiencias, propias y ajenas, explica conceptos y menciona personas y hechos. En el li-

WALTRAUD MEIER CANTA WAGNER

Estamos ante un extenso y notable recital wagneriano protagonizado por la mezzosoprano alemana Waltraud Meier, que también canta aquí papeles de otra cuerda (Senta, Elisabeth, Elsa, Isolda y Brünnhilde, además de los de Waltraute y Kundry, sin perder en ninguno de ellos flexibilidad y ligereza de emisión); en todos su voz corre fluida y cómoda, su línea, expresividad y cuidada matización son correctas, y su adecuación a cada personaje es perfecta, aunque en opinión del firmante, su gran talento dramático se manifiesta sobre todo en su extraordinaria Isolda, de la que hace una verdadera recreación en sólo diez minutos que dura el fragmento grabado (ataca valientemente y emite con limpieza los peliagudos dos de su citada narración en el acto I). Tiene alguna dificultad para traducir adecuadamente tanto la dulce ingenuidad de Elsa como la endiablada ambigüedad de Kundry, sufriendo alguna vacilación y cierto molesto vibrato en la última escena del *Ocaso*. A pesar de que en un recital de estas características la voz solista tiene que tener el suficiente número de resortes expresivos como para no caer en la monotonía, hecho que aquí puede llegar a suceder (depende del oyente), las interpretaciones en conjunto son una muestra excelente de esta importante voz wagneriana de hoy. Además, goza de un acompañamiento de lujo, un soberbio Maazel

totalmente compenetrado con su orquesta, de amplia gama dinámica, que deslumbra e imprime a sus interpretaciones un brillo y una luz que en raras ocasiones se dan, y menos en un recital de estas características.

En suma, dos de los más importantes divos de la actualidad interpretando varios fragmentos operísticos wagnerianos. Además de las cualidades citadas, la toma de sonido es excelente y los comentarios adecuados (también se incluyen los textos cantados en tres idiomas). Recomendable.

E.P.A.

WALTRAUD MEIER. Mezzosoprano. Wagner: Tannhäuser (Acto II: -Dich treue Halle-). La Walkyria (Acto I: -Der Männer Sippe-). El ocaso de los dioses (Acto I: Narración de Waltraute). Lohengrin (Acto I: -Einsam in trüben Tagen-). Parsifal (Acto II: -Grausamer!...). Tristán e Isolda (Acto I: -Wie lachend sie mir Lieder singen...). El ocaso de los dioses (Acto III: -Starke Schelte...). Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Director: Lorin Maazel. RCA 09026 68766 2. DDD. 72'11". Grabaciones: Munich, XII/1996 y I/1997. Coproducción de BMG y la Radiodifusión Bávara. Distribuidor: BMG.

breto se recoge, en francés e inglés, toda su plática.

Habrà que esperar próximas y anunciadas entregas de esta serie Jochum. La primera no puede ser más atractiva. Las tomas sonoras, realizadas en la estupenda acústica del Concertgebouw, son muy buenas y tienen todo el sabor y el calor de lo auténtico.

A.R.

FELICITY LOTT. Soprano. Canciones de Schumann, Wolf, Franck, Chausson, Fauré, Chabrier, Stanford, Wood, Musto, Barab, Berners y Stanley, Graham Johnson, piano. HYPERION 66937. DDD. 64'50". Grabación: 1996. Productor: Mark Brown. Ingeniero: Antony Howell. Distribuidor: Harmonia Mundi.

El hilo rojo que ata este -nunca mejor dicho- ramillete de canciones es el tema floral. Hay flores románticas, flores pérfidas y decadentes, flores nupciales, flores fúnebres, ordenados ramos de flores inglesas en ímpolitos floreros victorianos. Una *Interflora del Lied*.

Las virtudes de Lott nos son conocidas en vivo y por el disco. Se trata de una cantante de oratorio, típicamente británica, con una voz impersonal aunque suficiente, manejada con esmero y limpieza. Su abanico expresivo es más bien parco y, desplegado sobre un repertorio tan variado, que va desde el romanticismo alemán a la romanza de salón inglesa, pasando por el fin de siglo francés y los delirios controlados de Wolf, resulta un tanto escaso de matiz y no exento de monotonía.

Lo mejor de la velada no es la florista sino el jardinero, es decir el excelente pianista Johnson. Por sus dedos sí pasa la parcela musical que hemos descrito, y vale la pena prescindir de la vocalidad para atender a sus climas y sus narraciones.

B.M.

THOMAS QUASTHOFF. Bajo/baritono. Mozart: arias de concierto *Così dunque tradisci* K. 432, *Alcandro, lo confesso* K. 512, *Mentre ti tascio, o figlia* K. 513, *Per questa bella mano* K. 612; arias de *Così fan tutte*, *Flauta mágica*, *Bodas de Figaro* y *Don Giovanni*. **Württembergisches Kammerorchester Heilbronn. Director: Jörg Faerber. RCA 0926 61428 2. DDD. 56'19". Grabación: Schwafgern, X/1994. Productor e ingeniero: Teije van Greest. Distribuidor: BMG.**

El alemán Thomas Quasthoff es, antes de cumplir los 40, uno de los más importantes lideristas de estos tiempos. Su defecto físico, que le privó de un desarrollo normal, ha sido brillantemente superado gracias a la constancia, a la técnica y a una voz natural bien trabajada, emitida y proyectada. Es un instrumento claramente baritonal, timbrado aunque no especialmente dotado de armónicos, homogéneo aunque no de la misma densidad en toda la gama. Aquí el cantante ha querido

darse el gustazo de acometer un repertorio en el que Mozart toca todos los palillos de una voz grave. Ya se sabe que en tiempos del compositor no se establecían, como hoy, distinciones entre las voces de bajo y de baritono ni, por supuesto, se conocían esas subclases de bajo profundo, bajo cantante, bajo-baritono, baritono dramático, baritono lírico, etc., que la práctica nos ha ido enseñando. El problema para Quasthoff, que es un artista de primera, un impresionante servidor de la pequeña forma dramática, radica en que su voz, bien que oscura en la zona inferior y parte de la central, es estrictamente baritonal y no está para descender a esas abisales profundidades del mi o el fa graves; o, incluso, como sucede en este caso, a un tremendo do¹ en *Alcandro, lo confesso* (una pieza pensada para el bajo Ludwig Fischer, primer Osmin). Aunque lo haga y se le oiga; gracias a un buen reforzamiento sonoro y a un hábil manejo de micrófono. Pero la voz suena forzada, fuera de su sitio, que es sin duda el de una octava más arriba; donde el baritono ofrece su juego más convincente y puede frasear, regular, y decir con su arte peculiar, heredero de una tradición que pasa por los mejores especialistas de su cuerda y de su lengua. Es ese centro, bien sostenido por unos graves que resultan canónicos cuando no se apoyan en exceso o se engolan, lo que funciona de verdad en su voz, carnosa y redonda; hasta que accede a la franja superior, en la que el timbre clarea y en la que se tiende a abrir; bien que el cantante sortee con pulcritud algunos de los problemas que se le presentan. Inadecuada, lo mismo que las cuatro peliagudas arias de concierto, la segunda aria de *Sarastro*. Cumple en *Hai già vinto la causa de Bodas*, aunque le falte amplitud y mordiente (en todo caso hace muy bien las agilitades y los trinos), no penetra en el italianismo de la *Serenata de Don Giovanni*, sortea con habilidad y criterio el aria del catálogo y reproduce de manera excelente las dos populares páginas de Papageno. En ellas la voz está en su lugar.

Un recital que, con sus pros y sus contras, nos deja buen sabor de boca y se escucha con placer: hay un artista serio ante nosotros; pese a la trivialidad que supone intentar dar gato por liebre. La orquesta es regular, pero se acopla, bajo la atenta y escasamente coloreada dirección de Faerber, a la línea del solista; que es lo mínimo que se requiere.

A.R.

nocturna n.º 6 en re K. 239. Pinchas Zukerman y Ariel Shamai, violines. Director: Zubin Mehta. Halvorsen: Passacaglia y Zarabanda para violín y viola. Itzhak Perlman, violín; Pinchas Zukerman, viola. Brahms: Sinfonía n.º 2 en re. Director: Zubin Mehta. 2CD RCA 09026 68768 2. DDD. 98'15". Grabación: (en concierto público) Tel Aviv, 26-XII-1996. Productor: Stan Taal. Ingeniero: Toine Mertens. Distribuidor: BMG.

Suele ser muy relativa la utilidad de discos como estos salvo para quienes estuvieran presentes en la conmemoración que recogen y quieran poseer un recuerdo de la misma. Para el resto de los mortales se trata de un cajón de sastre donde escuchar a artistas de primera fila en repertorios que no son los suyos -menuda pléyade de violinistas tocando lo que en otra ocasión raramente hacen-, o comprobar si el concierto en vivo dio de sí algo más de lo esperable. Aquí las cosas son de una corrección sin mácula, pero no hay mucho más que eso. Barenboim cumple en la *Obertura de Oberon* y Mehta traza con buen pulso una *Segunda* de Brahms en la que se aprecia su buena relación con una orquesta que sabe ser flexible y que luce buenas si no excepcionales maneras. Lo dicho.

L.S.

CANTATAS NAPOLITANAS DE LA EPOCA BARROCA. Vol. III. Pino de Vittorio, tenor. Cappella della Pietà de' Turchini. Director: Antonio Florio. SYMPHONIA SY 96147. DDD. 62'40". Grabación: IV/1996. Productores: Roberto Mco y Sigrid Lee. Ingeniero: Roberto Mco. Distribuidor: Diverdi.

Michelangiolo Faggioli, Francesco Provenzale, Simone Coia, Pietro Marchitelli, Leonardo Vinci, Francesco Durante... Representantes de la escuela musical napolitana en el paso de los siglos XVII a XVIII, oscurecida en la historia por la pujanza de Corelli en Roma y de sus imitadores y continuadores en toda Europa. Quizá si Pergolesi hubiese vivido un poco más... De hecho, no será raro que al oyente de hoy le suene al *Pulcinella* de Stravinski. Con la misma naturalidad, en otros momentos pensará en una tuna. Es el tono con que la Cappella della Pietà de' Turchini (turchino: turquí o turquesa, color de atuendo preceptivo en uno de los principales conservatorios napolitanos de la época) presenta este *popum* de tarantelas, sicilianas, napolitanas primitivas... donde domina la *stravaganza*, o mejor la *folia*, enfermedad transmitida por vía de *serenata* (derivado de *sera*, noche, velada; pero por asonancia, de *sirena*). Sobre la revisión de manuscritos y concertación de Antonio Florio con el asesoramiento musicológico de Dinko Fabris, ésta la da Pino (Giuseppe, Giuseppino) de Vittorio. Su timbre posee un grano muy sensual, y se agradece que sean pocas las veces en que el acompañamiento lo cubre. Como poco, con este disco se pasa un buen rato.

VARIOS

60 ANIVERSARIO DE LA ORQUESTA FILARMONICA DE ISRAEL. Weber: Obertura de Oberon. Director: Daniel Barenboim. Bach: Concierto en re menor para dos violines y orquesta. Isaac Stern y Gil Shaham, violines. Vivaldi: Concierto en si menor para cuatro violines y orquesta. Shlomo Mintz, Gil Shaham, Maxim Vengerov y Menahem Breuer, violines. Director: Zubin Mehta. Mozart: Serenata

A.B.M.

schetzo 91

Discos comentados

Alain: <i>Obras para órgano.</i> Lebrun. Naxos.....68	Vol. 1. Matthies/Köhn. Naxos.....72	Gerhard: <i>Cancionero. Schahrazada.</i> Valente/Crone. Etcetera.....74	- Quinteto con clarinete. Ensemble Boeykens. H. Mundi.....66
Alfonso el sabio: <i>Cantigas.</i> Paniagua. Sony.....68	- Sinfonías. Harmoncourt. Teldec.....56	Gesualdo: <i>Oficios de Semana Santa.</i> Vol. 1. Weimarer Hofsänger. MDG.....75	Nielsen: <i>Obras para piano.</i> Vol. 1. Seiwewright. Naxos.....80
Aniversario de la Orquesta de Israel. Obras de Weber, Vivaldi y otros. Barenboim/Mehta. RCA.....91	Britten: <i>Cuarteto fantasía.</i> Y otros. Hunt/Tale. BIS.....72	Goldberg: <i>Música de cámara.</i> Alta Ripa. MDG.....75	Oistrakh, Igor. Violinista. Obras de Prokofiev y Hindemith. Revelation.....81
Argentina, Ataúfo. Director. Zarzuelas. Columbia.....65	- Peter Grimes. Vickers, Harper, Bailey/Davis. Warner (VHS).....71	Grainger: <i>Guerreros y otras.</i> Rattle. EMI.....75	Pärt: <i>Arbos y otras.</i> Calefax. MDG.....80
Bach: <i>Conciertos para clave BWV 1053-4.</i> Rémy. MDG.....68	- Sinfonía para chelo. Walton: <i>Concierto para chelo.</i> Lloyd Weber/Marriner. Philips.....72	Grieg: <i>Concierto para piano.</i> Danzas. Ohlsson/Marriner. Hänssler.....75	- Frates y otras. Benedek. Naxos.....80
- Obras para órgano y orquesta. Isolt/Gester. Calliope.....69	Cantatas napolitanas. Florio. Symphonia.....91	Gubaidulina: <i>Alleluia.</i> Kitaenko. Chandos.....75	Piguet, Michel. Oboísta. Obras de Sammartini, Geminiani y otros. H. Mundi.....66
- Orgelbüchlein. Saorgin. H. Mundi.....66	Caurroy: <i>Misa de difuntos.</i> Higginbottom. Collins.....73	Haendel: <i>Conciertos grossos op. 6.</i> Standage. Chandos.....76	Prokofiev: <i>Cuentos. Música para niños.</i> Chiu. H. Mundi.....80
Bach, C.P.E.: <i>Conciertos para chelo.</i> Bylsma/Leonhardt. Virgin.....66	Clementi: <i>5 Sonatas.</i> Irmer. MDG.....72	- Mesías. Gritton, Fink, Daniels/McCreesh. Archiv.....61	Quasthoff, Thomas. Barítono. Arias de Mozart. RCA.....91
- 6 Sinfonías. Benda. Naxos.....69	Debussy: <i>Obras para piano.</i> Vol. 3. Thiollier. Naxos.....73	- Sansón. Russell, Dawson, Randle/Christophers. Collins.....76	Reger: <i>Cuarteto con piano.</i> Tanski/Mannheim. MDG.....81
Bach, Familia: <i>Obras para órgano.</i> Alain. Erato.....69	Diamond: <i>Música de cámara.</i> Sobol, Black y otros. New World.....73	Haydn: <i>Cuartetos opp. 77, 103.</i> Archibudelli. Sony.....76	Salieri: <i>Misa del Emperador.</i> Harrer. Koch.....81
Bartók: <i>Sonatas para violín y piano.</i> Stern/Bronfman. Sony.....69	Dowland: <i>Obras para laúd.</i> Vol. 4. O'Dette. H. Mundi.....74	- 6 Sonatas para piano. Cohen. Glossa.....76	Savall, Jordi. Director. Obras de Schein. Virgin.....66
Bartók/Dohnányi: <i>Conciertos para violín 2.</i> Kaplan/Foster. Koch.....70	Dun: <i>Sinfonía 1997.</i> Ma/Dun. Sony.....86	Jacobs, René. Contratenor. Obras de Bach y Haendel. Virgin.....66	Scelsi: <i>Suites 9, 10.</i> Hinterhäuser. WVE.....82
Beethoven: <i>2 Cantatas.</i> Futral, Cross/Bass. Koch.....70	Dvorák: <i>Cuartetos 10, 14.</i> Cuarteto Vlach. Naxos.....74	Jadin: <i>4 Sonatas para piano.</i> Cohen. Auidis.....77	Scharwenka: <i>Conciertos para piano 2, 3.</i> Tanyel/Strugala. Collins.....83
- Cuartetos opp. 127, 131. Cleveland. Telarc.....70	- Tríos. Trío de Barcelona. H. Mundi.....66	Janáček: <i>Cuartetos 1, 2.</i> Juilliard. Sony.....77	Schoenberg: <i>Noche transfigurada.</i> Cuarteto 2. Salonen. Sony.....82
- Leonora. Martinpelto, Oelze, Begley/Gardiner. Archiv.....58	Elgar: <i>Cuarteto y Quinteto.</i> Donohoe/Maggini. Naxos.....73	Järvi, Neeme. Director. Obras de Brahms, Chaikovski y otros. Melodia.....64	Schubert: <i>Cuarteto 14.</i> Berg. EMI (VHS).....83
Benda: <i>Conciertos para flauta.</i> Hünteler. MDG.....70	Falla: <i>Sombrero de 3 picos. Noches.</i> Colomy/Pons. H. Mundi.....74	Jochum, Eugen: Director. Obras de Mozart, Weber y otros. Thara.....90	- Cuartetos D. 94, 173. Leipzig. MDG.....83
Berg: <i>Wozzeck.</i> Grundheber, Meier, Baker/Barenboim. Warner (VHS).....71	Fleming, Renée. Soprano. Obras de Mozart, Dvorák y otros. Decca.....59	Kancheli: <i>Gemido por el viento. Dolor de luz.</i> Werthen. Telarc.....77	- Cuartetos D. 32, 810. Verdi. Hänssler.....83
Berg/Webern: <i>Obra para piano.</i> Arciuli. Stradivarius.....71	Frescobaldi: <i>Toccatas.</i> Ross. Virgin.....66	Kogan, Leonid. Violinista. Obras de Prokofiev y Berg. Revelation.....81	- Sinfonía 9. Viotti. Claves.....83
Boehm: <i>Obras para flauta.</i> Hünteler/Pühn. MDG.....71	Fretwork. Obras de Dowland, Byrd y otros. Virgin.....66	Kerll: <i>Misa de difuntos.</i> Raml. MDG.....77	Schumann: <i>Concierto para chelo. Sinfonía 4.</i> Coih/Herreweghe. H. Mundi.....84
Brahms: <i>Obras para piano a 4 manos.</i>	Geoffroy: <i>Música para coro y órgano.</i> Niquet. Naxos.....74	Lecuona: <i>Obra para piano.</i> Vol. 4. Tirino. Bis.....77	- Escenas del bosque. Danzas de David. Czaja Sager. Hänssler.....83

Universitat Autònoma de Barcelona

CENTRE INTERNACIONAL DE MÚSICA ANTIGA

II CORSO D'INTERPRETAZIONE DI MUSICA ANTICA

1480 - 1780

MONTERRAT FIGUERAS

Voce

MANFREDO KRAEMER

Violino barocco & Strumenti d'arco

ROLF LISLEVAND

Tiorba, Chitarra, Vihuela & Basso continuo

JORDI SAVALL

Viola da gamba & Musica de camera

TON KOOPMAN

Clavicembalo & Basso continuo (Master Class 1 Dicembre)

VENICE INTERNATIONAL UNIVERSITY

ISOLA DI SAN SERVOLO

29 NOVEMBRE - 2 DICEMBRE 1997

INFORMAZIONE & ISCRIZIONE

Escola de Doctorat i de Formació Continuada
Universitat Autònoma de Barcelona - 08193 BELLATERRA (Barcelona)
Tel. (00343) 581 31 29 - Fax (00343) 581 31 27
E-mail: sedfc@cc.uab.es

© RECORDS

17 AL 23 DE OCTUBRE, 1997

OVIEDO IGLESIA DE SANTA M^a LA REAL DE LA CORTE

Viernes, 17: Amaryllis Consort (Grupo vocal)
Sábado, 18: Rubin Quartet (Cuarteto de cuerda)
Domingo, 19: Belén Genicio y J. Carlos Segura (Voz y piano)
Lunes, 20: Cosmos (Grupo de cámara)
Martes, 21: Aldona Dvanyonate (Piano)
Miércoles, 22: Silenus (Dúo de arpa y flauta)
Jueves, 23: Concierto de Clausura*

GIJÓN COLEGIATA DE SAN JUAN BAPTISTA

Viernes, 17: Rubin Quartet (Cuarteto de cuerda)
Sábado, 18: Amaryllis Consort (Grupo vocal)
Domingo, 19: Cosmos (Grupo de cámara)
Lunes, 20: Alexei Mikhline y Tsiála Kvernadze (Dúo de violín y piano)
Martes, 21: Schofar (Dúo de trompa y piano)
Miércoles, 22: Carmen Luz Fdez. y Roberto Martínez (Voz y guitarra)

AVILÉS IGLESIA VIEJA DE SABUGO

Viernes, 17: M^a Antonia Entrialgo y Olga Semúshina (Voz y piano)
Sábado, 18: Belén Genicio y J. Carlos Segura (Voz y piano)
Domingo, 19: Carmen Luz Fdez. y Roberto Martínez (Voz y guitarra)
Lunes, 20: Hautbois (Grupo de cámara)
Martes, 21: Silenus (Dúo de arpa y flauta)
Miércoles, 22: Schofar (Dúo de trompa y piano)

CANGAS del NARCEA AUDITORIO MUNICIPAL DEL AYUNTAMIENTO

Viernes, 17: Carmen Luz Fdez. y Roberto Martínez (Voz y guitarra)

LLANES CASINO

Sábado, 18: Hautbois (Grupo de cámara)

SAMA SALÓN DE ACTOS DE CAJA DE ASTURIAS

Sábado, 18: Carmen Luz Fdez. y Roberto Martínez (Voz y guitarra)

LUARCA IGLESIA PARROQUIAL

Domingo, 19: Hautbois (Grupo de cámara)

POLA de LENA CASA MUNICIPAL DE CULTURA

Lunes, 20: Silenus (Dúo de arpa y flauta)

POLA de SIERO CASA MUNICIPAL DE CULTURA

Lunes, 20: M^a Antonia Entrialgo y Olga Semúshina (Voz y piano)

* **CONCIERTO DE CLAUSURA**

Jueves, 23 **TEATRO FILARMÓNICA**
Orquesta Collegium Musicum del Conservatorio de Oviedo
Coros Infantil y Joven de la Fundación Príncipe de Asturias
Solista: Alvaro García García
Director: Yuri Nasushkin

VI

Semana de Música

de Caja de Asturias



CAJA DE ASTURIAS

Con la colaboración de la
Fundación
Príncipe de Asturias

PERE-ALBERT BALCELLS. *Autoretrato de Mozart, a través de la seva correspondència. Prólogo: Xavier Pujol. Edicions La campana. Barcelona, 1997. 310 págs.*

La figura de Mozart ha sido objeto de muchas biografías, pero hay un aspecto que no se ha acabado de profundizar: su propia personalidad, independientemente de su genio creador. La mayoría de los trabajos sobre su forma de ser, pueden dar conclusiones distintas e incluso contradictorias, y algunos casos hasta desenfocar la realidad, como fue, con la, por otra parte gran película, *Amadeus*. Una de las mejores formas para aclarar el carácter de Mozart, es sin duda su correspondencia, donde el gran músico se deja llevar y hace como una fotografía de sus características. Este es el trabajo, que merece reconocimiento, realizado por Pere-Albert Balcells, donde se hace el autorretrato a través de sus escritos. El trabajo es concienzudo, científico, riguroso, ya que sólo utiliza la correspondencia demostrada como auténtica.

El libro se lee con pasión, y se van descubriendo aspectos desconocidos de Mozart y mejora la comprensión de su música. Encontramos a un genio de una gran inteligencia, que a veces usa como un juego, de gran sensibilidad y un impecable sentido del humor, a veces cáustico. El análisis de Balcells demuestra su estima por la obra de Mozart, sin que ello le lleve a renunciar a los aspectos menos positivos. No hay respuestas a las grandes dudas: relación con su padre y esposa, religiosidad real, etc. pero sí permite ahondar en el conocimiento de su interior y mejorar la comprensión de los estímulos que le llevaron a tan alta creación; el carácter travieso de algunos fragmentos de sus óperas se entiende mejor, como reflejo de su sencillez y ganas de vivir. En el fondo su propia inseguridad le daba seguridad, su ingenuidad le hacía generoso y su genialidad era fruto de su poderío intelectual. A destacar el ágil prólogo de Xavier Pujol. Es un libro totalmente recomendable para comprender mejor al hombre y al creador.

Albert Vilardell

FERNANDO PALACIOS: *Escuchar, 20 reflexiones sobre música y educación musical. Ilustraciones: Laura Terré. Prólogo: Carlos Santos. Ediciones Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 1997. 300 págs.*

Este libro es fruto de las múltiples actividades que el polifacético Fernando Palacios realiza como animador musical y nos presenta una recopilación de artículos y notas a programas, discos y otros que ha escrito a lo largo de los últimos años. El origen, propósito y extensión de los trabajos es diverso, pero todos tienen en común un mismo talante estimulante, abier-

to y curioso, atento a las más diversas sensaciones que podemos experimentar a través del sonido y de la música.

Hoy en día, se acepta que la cultura y la educación están profundamente unidas. La construcción de un adecuado clima cultural requiere el desarrollo de una estrategia educativa. Como otras orquestas europeas, la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria lo ha sabido entender perfectamente y desarrolla desde hace unos años un programa educativo ciertamente ejemplar. La afición también se construye y en ello juegan un papel fundamental la política cultural, las estrategias educativas y las acciones de divulgación. En estos momentos existe en España un creciente interés por las actividades de difusión musical y, afortunadamente, aumenta el número de escuelas de música y de actividades divulgativas que son la base y la cantera para la formación de los músicos profesionales y también de su público.

Un viejo y malintencionado dicho afirmaba: «El que no vale para músico se dedica a la docencia, y si no vale para profesor se hace crítico». Afortunadamente, esto ya no es del todo cierto; la profesión docente se ha dignificado un poco en las últimas décadas (al menos desde el punto de vista salarial) y últimamente se empieza a valorar cada vez más la divulgación musical. Crear buenos aficionados es una empresa tan necesaria, compleja y meritoria como la formación de buenos profesionales. En el fondo, se confirma lo que ya decía Marcel Landowski cuando abordó la reforma de la Orquesta de París: «Una flor no crece en el desierto».

La literatura más o menos efímera que se publica en algunas revistas, en los programas de mano o en las carpetas de los discos tiene muchas veces gran interés y es también un buen reflejo del estado de la música. Entre muchos trabajos de compromiso, a veces podemos encontrar pequeñas joyas. Todo buen aficionado tiene siempre algún estante con aquellas notas o fotocopias de artículos que llenan un vacío y que se han convertido en una referencia obligada.

La idea de recopilar los escritos de Palacios ha sido afortunada y nos permite conocer sus puntos de vista, inspirados en los trabajos pioneros de Murray Schaffer pero cargados de referencias personales a la actualidad española, a sus lecturas, gustos musicales y amistades.

Victor Pliego de Andrés

JEAN-NOËL VON DER WEID: *La musique du XX^e siècle. Avant-propos de Mauricio Kagel. Hachette, Pluriel. París, 1997. 442 págs.*

¿A qué lector le puede venir bien este libro?

Desde luego, al que todavía se detiene asustado a las puertas de cualquiera de los recintos musicales de nuestro si-

glo. O a quien admite a Bartók pero no toda la Escuela de Viena. O a quien se para ante la vanguardia de postguerra, la de Boulez, Stockhausen y *tutti quanti*. O incluso a los que la electroacústica o estocástica les ponga de los nervios, pero al menos les provoque curiosidad, es bendición de Dios que propicia la necesidad de conocer. Recuerdo un librito de Manfred Gräter sobre música orquestal de nuestro siglo, *Guía de la música contemporánea* (Taurus), cuyo contenido era espléndido y que nos sirvió de Biblia a algunos jóvenes allá por los 70. Algo por el estilo puede significar este que comentamos.

Debussy es el origen, y después viene todo lo demás. Eso que viene después puede ser objeto de discusión con el autor. Por ejemplo, primera discusión: ¿Por qué se le da más importancia a los Seis, o a menos a tres de ellos, que a Ravel o a Prokofiev, minimizados deliberadamente por von der Weid porque no son aportadores, cuando este libro está lleno de nombres que, siendo importantes son *menos* importantes, y que tampoco fueron aportadores? ¿Cómo excluir al mejor orquestador del siglo, al pianismo más sutil? ¿Cómo ignorar a uno de los pocos operistas y balletistas del siglo (en el sentido de autor de una ópera detrás de otra, de un ballet detrás de otro, y así toda una vida)? ¿De qué hablamos, de artistas o de creadores de gramáticas?

Segunda discusión: se advierte que el autor apenas le perdona la vida a los que no se alinean con Viena o algo por estilo, en la primera parte; o con la vanguardia postbélica, en la segunda. Como ya no son los tiempos inquisitoriales de Adorno, admite a Stravinski. Como tampoco son los de los exabruptos del joven Boulez, admite a Britten. Con Viena hay una excepción: la desconfianza del autor hacia Berg porque sirve de puente en el pasado; esto es, por lo que nosotros consideraríamos su gran virtud.

El autor es, pues, apasionado, y en esa medida apasiona y no deja indiferente. Hay bastante *parti pris*, lo que a veces nos pone en guardia, pero esta actitud es de agradecer, porque el autor *se moja*. Eso sí, al margen de discusiones con el autor, el libro es de grandísima utilidad. Porque es pedagógico en el mejor sentido y esquemático en el más beneficioso. Porque en menos de 150 páginas presenta las bases (hasta 1945), con los grandes clásicos del siglo. Porque en unas 200 despliega lo sucedido después de la guerra, y esto es lo más peliagudo y contiene las páginas más apasionantes y más propicias a la discusión. Describirlas sería ampliar demasiado esta reseña y chupar de índice. Invitamos a su lectura; como tantos buenos libros, en éste puede entrarse por la primera página, por la 200, por el capítulo 15 o leyendo hacia atrás.

Compartimos la desconfianza del autor hacia las concesiones contemporáneas de sensibilidades más o menos post, algo que preferimos considerar *invasión*

de los vulgar en lo culto, con la abrumadora regresividad de la música pop y la hipocresía sonora del *minimal*. No olvidamos, sin embargo, cuánto oportunismo ha habido detrás de la vanguardia y amparándose en los vanguardistas, cuántos crímenes se han cometido en su nombre y a qué grado de empobrecimiento expresivo y diversidad sólo ingeniosa de gramáticas novedosas se ha llegado con la vanguardia como coartada. No es que vaya lo uno por lo otro. Es que no hay que perder de vista las dos cosas: el filisteísmo que acecha y crece, un filisteísmo de mesa camilla disfrazado de hippismo vestido por Armani (¿hacen falta unos nuevos *Dauidsbindler*?); y el falso malditismo, funcionaría a menudo, que se retira en casi todas partes, dejando no pocas veces tierra quemada.

Leyendo uno este libro, de todas maneras, se da una cuenta de que el mundo de la música ha permanecido más que otros sectores artísticos al margen del populismo. La novela tuvo su Joyce, que hoy sería desdénado, ni siquiera agredido; pero ahora entras en una librería o en una de esas grandes superficies y está mezclado el best-seller más vomitivo con una obra meritoria, mientras que un sello editorial te presenta en una misma colección los equivalentes literarios tanto de Halffter como de U2. Eso apenas ha sucedido todavía con la música. Las luchas que aquí presenta von der Weid, que cierra su libro nada menos que con Brian Ferneyhough, así lo demuestran. Pero están decididos a hacerlo. Leer libros como éste, escuchar discos como los que su lectura reclama espontáneamente, asistir a conciertos con este tipo de música pueden ser tres maneras de resistirse a lo vulgar, a lo populista, a lo canalla, a lo que en música todavía no ha ganado la partida.

Nos sentimos incapaces de diagnosticar sobre el divorcio entre público y música en este siglo. Si acercamiento es eso que hemos descrito en cuanto a libros, sería peor el remedio que la enfermedad: el reinado del *low-brow* Hamoncourt decía que la creatividad musical de nuestro siglo era baja, y que por ello el público se vuelve hacia el pasado. En fin, ni sentimos el desprecio de von der Weid y tantos otros hacia los tildados de misonicistas ni nos creemos la «solución Hamoncourt», que de lo que entiende es de otros repertorios. La solución, quién sabe, en un próximo número.

El libro sirve para principiantes, pero también para *enteraos*. No creo que sobrará a muchos compositores de por ahí. Ni siquiera a colegas nuestros, ni a quien esto escribe. Es guía, es consulta, es sugerencia... es también (como se ha visto) útil para quien busca pelea en esto de la música. Los *enteraos* pueden saltarse los numerosos cuadros y esquemas que aclaran al principiante cosas que pueden parecer elementales, tanto musicales (qué es atonalidad y qué es dodecafonía; qué es un cluster; qué es un ru-

bato; qué es un madrigal, etc.) como no musicales (¿qué es el Jugendstil, qué es la crisis del 29, por qué es tan importante Viena hasta los años 30...?).

Santiago Martín Bermúdez

ARIOS AUTORES: De Juan Hidalgo (1957-1997). **Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria, 1997. 395 págs.**

Juan Hidalgo es hijo del siglo. Abierta la expresión musical -y plástica- en nuestro tiempo hacia terrenos de radical heterodoxia por agrupaciones como Fluxus y personalidades como Cage y Maciunas, la estética de Hidalgo se sitúa cómodamente al margen. *Artista multimedia: integración del azar y la cotidianeidad* en la obra artística, desprecio de la norma fijada por la tradición en favor de la ironía, el guiño sutil, la provocación, el humor. Al ya septuagenario Juan Hidalgo le dedica el Centro Atlántico de Arte Moderno un volumen en el que no tanto se conmemora la obra del artista consagrado como se hace patente la necesidad de rendir homenaje a alguien que, tras haber pasado de puntillas por la escena musical -y plástica, y teatral- de nuestro país (es sabido el escasisimo eco que la obra de Hidalgo ha tenido entre los medios de comunicación y entre el público) ha de ser situado en su justo punto, en el lado más ingrato de la vanguardia, el lado de la obra abierta, de la obra sin sentido, sin afán de permanecer: el gozo del instante, el placer de lo efímero. Provocación silenciosa, callada. El homenaje a Hidalgo se beneficia del benéfico que ciertas formas de expresión de la vanguardia tienen entre los nuevos públicos. La buena acogida de las *performances* de Llorenç Barber o Fátima Miranda entre aficionados adscritos a las «nuevas músicas» hace posible un mayor reconocimiento ahora de la obra y la actitud del músico canario, quien en plenos años 60 y 70 hubo de luchar contra el muro de la incompreensión en una España vacía de interés para acoger planteamientos tan imprevisibles, tan molestos.

Tres cuartas partes del libro lo ocupa la exposición *Antológica De Juan Hidalgo, 1957-1997*, que pretende explorar toda la obra realizada por Hidalgo como artista interdisciplinar. No se rige la exposición por división en materias, sino que tanto Artes Visuales, Acción Fotográfica, Composición Musical, Texto, desfilan ante el lector de manera lineal, en tanto que «conjunto de acciones donde los soportes o lenguajes constituyen únicamente el vehículo de expresión de su personal manera de entender el hecho artístico», según se nos avisa en la Introducción.

Al lado de la muy generosa representación gráfica, las 60 páginas de *Ensayos* aparecen en un tono menor. Se pierde así la oportunidad de analizar y co-

mentar en profundidad la obra de un artista que, como en el caso de Hidalgo, está huérfana de acercamientos críticos, de discusiones serias sobre su aportación al arte contemporáneo.

De los ocho artículos aquí publicados, solamente el que firma el siempre excelente Fernando Castro Flórez («Anotaciones». «Algo» de escritura para Juan Hidalgo) trata al personaje desde el rigor y la comprensión. La calidad literaria de su escrito está, además, a años luz del resto. La forma en que sitúa Castro Flórez a Hidalgo y el Grupo Zaj en el contexto cageiano es ejemplar. Más aún, pocas veces en la bibliografía española se habrá hecho un análisis más pertinente de los hallazgos de Cage: «La misión de Cage es la de aclarar la estructura, fuese con sonidos o con silencios. Liberado el silencio, el tiempo se convierte en música. Frente al concepto de armonía para el cual el silencio es pura negación, no ser, Cage afirma eso desechado y pone en cuestión la estructura musical, puesto que, si el silencio no existe, sólo tenemos sonidos, pero en ese momento uno empieza a darse cuenta de que ya no tiene necesidad de estructura».

Valeriano Bozal, en cambio, se limita en su escrito a dar unas notas sobre el lado gestual del personaje: la acción Zaj «...nada que conservar, nada que musear, si acaso documentos para abrir un expediente, carpetas en las que guardar tarjetas, fotografías, críticas... nada que se parezca a una obra».

«Hidalgo. Un análisis de su obra» y «La producción musical de Juan Hidalgo» son tan prolíficos en la enumeración de títulos y materiales como exentos de interés: se convierten en un mero -y soporífero, por un pésimo uso del lenguaje- recorrido por el catálogo de obras y acciones.

Se complementa el volumen con tres CDs, lo que significa la única forma, hoy por hoy, de escuchar la música de Juan Hidalgo. El Grupo Círculo y el propio músico al piano nos acercan un abanico de piezas que oscilan entre la insoportable adopción de la escritura serial en *Ukanga* (tiempos de enseñanza musical con Maderna) hasta las muy frescas e imaginativas seis versiones de la Duchampiana *Rrose Selavy*: el humor y la gracia del Cage de las *Sonatas e interludios* está aquí presente, al igual que en las estimulantes piezas para conjunto del primer disco: *Ja-u-la, Kou-tamo, Zajrit*.

Hidalgo es ya historia de la vanguardia. Efímera historia. Su negación de la obra como objeto artístico perdurable en el tiempo obtiene la respuesta esperada en el receptor: la nada. El olvido. El presente libro, voluminoso, está concebido para ocupar un lugar en los estantes de las pequeñas bibliotecas de nuestros centros de Arte Moderno. Sólo para estudiosos. El gran público, los auditorios, no necesitan a Juan Hidalgo: Zaj es Zaj porque Zaj es no-Zaj.

CONCIERTOS

BARCELONA

10,11-X: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Edmon Colomer. Muntada, González. Bretón, Serrano, Vives, Chapt. (Palau).
14: Filarmónica de Berlín. Claudio Abbado. Brahms, Schubert. (Palau 100).
15: Sinfónica del Vallès. Mozart, Weber, Rodrigo. (Palau).
18,19: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Coro Nacional de España. Lawrence Foster. Balada, Beethoven. (Palau).
20: I Solisti Veneti. Claudio Scimone. Vivaldi, Marcelllo, Tartini. (Ibercamera. Palau).
23: Sinfónica de Indianápolis. Raymond Leppard. Sabine Meyer, clarinete. Mahler, Copland, Chaikovski. (Palau 100).
24,25,26: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Lawrence Foster. Viktoria Mullova, violín. Schubert, Mendelssohn, Brahms. (Palau).
27: Filarmónica de Cámara de Viena. Claudius Traussellner. Mozart. (Euroconcert. Palau).
31. 1,2-XI: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Eliahu Inbal. Coral Carmina. Soffel. Mahler, *Tercera*. (Palau).
3: Cuarteto de Venecia. Brahms. (Euroconcert. Palau).
5: Sinfónica de Baleares. Manuel Galduf. Aragall, Pons. Verdi, Puccini, Massenet. (Palau 100).
7,8,9: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Eliahu Inbal. Mozart, Mahler. (Palau).

EUSKADI

Sinfónica de Euskadi

3-X: Juan José Mena. Frank Braley, piano. Bernstein, Gershwin, Ginastera, Copland, Ravel. (Pamplona. **6:** Bilbao, **7:** Vitoria, **9,10:** San Sebastián).
23,24: Gilbert Varga. Aragall, Schubert, Bartók. (San Sebastián).
3-XI: Christian Arming, Rodolfo Epelde, trompa. Haydn, Mozart, Schubert. (Bilbao. **4,5:** San Sebastián).

GRANADA

Orquesta Ciudad de Granada

10,11-X: Guy van Waas. Jean Halsdoff, chelo. Pärt, Tavener.
17: Josep Pons. Freya Kirby, violín. Puccini, Barber, Beethoven.
24: Josep Pons. Mark Friedhoff, chelo. Haydn, Hindemith, Mozart.
31. 1-XI: Jean-Claude Malgoire. Oscar Sala, trompa. Foster, otras obras barrocas por determinar.
6,7,8: José Luis Novo. Vivaldi, Rameau, Purcell.

JEREZ

Teatro Villamarta

8-XI: Sinfónica Nacional de Ucrania. Alexander Janos. Bruno Leonardo Gelber, piano. Glinka, Rachmaninov, Shostakovich.

LA CORUÑA

16-X: Sinfónica de Galicia. Victor Pablo Pérez, Diane Montague, soprano. Husa, Mahler, Ravel, Sibelius.
29: Sinfónica de Galicia. Victor Pablo Pérez, Mozart.
3-XI: Edith Wiens, soprano; Andreas Schmidt, barítono; Rudolf Jansen, piano. Mendelssohn, Brahms, Schubert.

LERIDA

Auditorio Enrique Granados

5-X: Sinfónica de Galicia. Edmon Colomer. Gerard Claret, violín; Lluís Claret, chelo. Brahms, Chaikovski.
8: Trío Couperin.
10: The Chamber Music Company. Joan Enric Lluna, clarinete; Mark Troop, piano. Falla, Granados, Schubert, Schumann.
15: Carles Pons, guitarra.
19: Dimitri Bashkurov, piano. Brahms, Beethoven, Brahms.
22: Anna Gomá, piano.
26: Filharmonía de Cambra de Barcelona. Cor Lieder Camera. Ernest Martínez Izquierdo. Tamarit, Bordas, Fauré, *Requiem*.
29: Pedro Pardo, piano; Carolina Meler, saxo.

MADRID

14-X: Jordi Savall, viola da gamba; Ton Koopman, clave. Marais, Forqueray, Bach. (Liceo de cámara. Auditorio Nacional).
16,17: OCRIVE. Sergiu Comissiona. Van Nes. Haendel, Mozart, Mahler. (Teatro Monumental).
22: Teresa Berganza, soprano; Juan Antonio Alvarez Parejo, piano. Programa por determinar. (Teatro Real).
 - Cuarteto Lindsay. Bernard D'Ascoli, piano. Beethoven, Schumann. (Liceo de cámara. A. N.).
22,23: Filarmónica de Frankfurt. Nikos Athinios. Brahms. (Ciclo Complutense. A. N.).
24,25: Sinfónica de Indianápolis. Raymond Leppard. Sabine Meyer, clarinete. Mahler, Copland, Chaikovski. / Beethoven, Mozart, Barber. (Ibermúsica. A. N.).
29: Sinfónica Yomiuri Nippon de Tokio. Tadaaki Otaka. Kioko Takezawa, violín. Takemitsu, Bruch, Strauss. (Promúsica. A. N.).
 - Victoria de los Angeles. Pianista y programa por determinar. (T. R.).
1,2-XI: Sinfónica de Galicia. Orfeón Donostiara. Victor Pablo Pérez. Programa por determinar. (T. R.).
7,8,9: OCNE. Antoni Ros Mar-

bá. Hagley, Montague, Garrigosa, Baquerizo. (A. N.).
8: Orquesta Philharmonia. Esa-Pekka Salonen. Paul Crossley, piano. Ligeti, Bartók, Scriabin. (Promúsica. A. N.).

MALAGA

Orquesta Ciudad de Málaga

24,25-X: Aldo Ceccato. Chai-kovski, Stravinski.
31. 1-XI: Urs Schneider. Igor Ositrakh, violín. Brahms, Dvorák.

PALMA DE MALLORCA

Auditorio

21-X: Orquesta de Cámara Australiana. Richard Tognetti. Pieter Waspelwey, chelo. Geminiani, Schubert, Haydn.
27: Sinfónica Yomiuri de Tokio. Tadaaki Otaka. Kioko Takezawa, violín. Bruch, Strauss.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

Auditorio

11-X: Filarmónica de Berlín. Claudio Abbado. Brahms, Schubert.
16: La Petite Bande. Sigiswald Kuijken. McFadden, Laurens, Schäfer, Mannov, Haydn, *Il ritorno de Tobía*.
23: Real Filharmonía. Maximiano Valdés. Beethoven, Mozart.
30: Sinfónica de Galicia. Orfeón Terra a Nosa. Victor Pablo Pérez. Alonso, Suárez, Prunell-Friend, Bou, Moreira. Mozart.
6,7-XI: Real Filharmonía. Maximino Zumalave. Rossini, Ginastera, Beethoven.

SEVILLA

Sinfónica de Sevilla

2,3-X: Klaus Weise. L. W. A., y F. X. Mozart, Salieri.
9,10: Colin Metters. Ivan Zentay, violín. Tippett, Sibelius, Nielsen.

TARRASA

Centro Cultural

16-X: Filarmónica de los Urales. Yuri Nikolaievski. Sviatoslav Lips, piano. Glinka, Rachmaninov, Chaikovski.

VALLADOLID

Asociación Cultural Salzburgo

21-X: Filarmónica Eslovaca. Leonard Fraňova, piano. Brahms, Rachmaninov, Beethoven.

VIGO

Centro cultural Caixavigo

23-X: Orquesta de Cámara Santa Cecilia de Roma. Uto Ughi. Respighi, Briten, Mozart.
28: Sinfónica de Galicia. Orfe-

ón Terra a Nosa. Victor Pablo Pérez. Mozart.

BERLIN

Filarmónica de Berlín

31-X. 1,2-XI: Antonio Pappano. Messiaen, Mozart, Sibelius.
6,7,8,9: Seiji Ozawa. Coro Ernst Senff. Frank Lopardo, tenor. Dutilleux, Berlioz.

LISBOA

Fundación Gulbenkian

3-X: Trío Sonnerie. Marais, Leclair, Rameau.
4: Ensemble Melante de Amsterdam. Bob van Asperen. C. P. E. Bach.
5: Segrés de Lisboa. Coro de la Universidad de Salamanca. Manuel Monais Carvalho, Santos.
6: Cremilde Rosado, clave. Seixas, Pistoto, Elias.
7: Europa Galante. Fabio Biondi. Geminiani, Locatelli, Vivaldi.
8,9: Música Antigua de Colonia. Reinhard Goebel. Bach, Heinen, Telemann. / Bach, *El arte de la fuga*.
10: Filarmónica de Berlín. Coro Gulbenkian. Claudio Abbado. Margiono, Larson. Mahler, *Segunda*.
11: Les Talens Lyriques. Christophe Rousset. Lambert, Couperin, Rameau.
12,13: Le Concert des Nations. Jordi Savall. Palomino, Rodríguez de Hita, Pla, Laserna. / Haendel.
16,17: Orquesta Gulbenkian. Muhai Tang, Lynn Harrell, chelo. Dvorák, Smetana.
20: Lynn Harrell, chelo; Bruno Canino, piano. Stravinski, Webern, Ginastera.
23,24: Orquesta Gulbenkian. Frans Brüggen. Thomas Zehetmair, violín. Beethoven.
29: Maria Guleghina, soprano; Mikhail Arkadyev, piano. Chaikovski, Shostakovich, Schechtrín.
30,31: Orquesta Gulbenkian. Frans Brüggen. Augustin Dumay, violín; Jian Wang, chelo; María João Pires, piano. Beethoven.
3-XI: Andreas Haefliger, piano. Beethoven, Debussy, Berio.
8: Coro Gulbenkian. Grupo Instrumental. Michel Corboz. Purcell, Brahms, Bach.

LONDRES

Barbican Centre

3,4,5-X: Orquesta Revolucionaria y Romántica. John Eliot Gardiner. Schumann.
7: Real Filarmónica. Daniele Gatti. Bartók, Chaikovski.
8: Orquesta de Cámara Inglesa. Kyung Wha Chung. Bach, Vivaldi.
9: Sinfónica de Londres. Mark Wigglesworth. Akhmatova, Shostakovich.
11: Filarmónica de Londres.

Adrian Leaper. Mendelssohn, Rachmaninov, Dvorák.

12: Northern Sinfonia. Joyful Singers. Richard Hickox. Owens, Padmore, Varcoe, Best. Vaughan Williams, *Sir John in love* (versión de concierto).

- Filarmónica de Londres. André Previn. Kyung Wha Chung, violín. Brahms, Rachmaninov.
14: Academy of St. Martin in the Fields. Neville Marriner. Robert Cohen, chelo. Haydn, Beethoven, Brahms.
15: Kyung Wha Chung, violín; Peter Frankl, piano.
17: Real Orquesta Nacional de Escocia. Alexander Lazarev. John Cushing, clarinete. Khachaturian, McMillan, Shostakovich.

18: Sinfónica de Londres. André Previn. Mozart, Beethoven.
19: Ensemble Modern. Bradley Lubman. Reich.
20,21: Filarmónica de San Petersburgo. Yuri Temirkanov. Liadov, Rachmaninov, Stravinski. / Prokofiev, Stravinski.
22: Gidon Kremer, violín; Valeri Afanasiev, piano. Schubert, Desjatinikov, Kurtig, Schubert.
23: Sinfónica de Londres. André Previn. Walton.

26: Coro y Sinfónica de Londres. Richard Hickox. Watson, Randle, Stephen. Vaughan Williams.

30: Sinfónica de Londres. Michael Tilson Thomas. Jessye Norman, soprano. Berlioz, Brahms-Schoenberg.

31: Orquesta de Cámara Inglesa. Charles Hazlewood. Elgar, Mendelssohn, Mozart.

South Bank Centre

4-X: Sinfónica de la BBC. Andrew Davis. Augustin Dumay, violín. Berg, Webern, Schoenberg.

5: Orquesta Filarmónica. Vasilí Sináiski. Peter Donohoe, piano. Musorgski, Shostakovich.

8: Filarmónica de Londres. Roger Norrington. Nigel Kennedy, violín. Vaughan Williams, Elgar.

9: London Sinfonietta. Terry Edwards. McMillan, Berio.

10: Filarmónica de Londres. Martyn Brabbins. Schubert, Mozart, Brahms.

11: Orquesta Filarmónica. James McMillan. McMillan. / Christoph Eschenbach. Andreas Haefliger, piano. Verdi, Grieg, Chaikovski.

12: Peter Katin, piano. Chopin. - Sinfónica de la BBC. Andrew Davis. Schoenberg.

13: London Sinfonietta. Martyn Brabbins. Pärt, Kancheli, Firssova.

14: Filarmónica de Londres. Valeri Gergiev. Ustvolskaia, Shostakovich.

15: Orquesta Age of Enlightenment. Charles Mackerras. Mendelssohn, Beethoven, Schubert.

16: Cuarteto Takács. Mozart, Berkeley, Beethoven.

17: Sinfónica Nacional de Washington. Leonard Slatkin. Ives, Schwantner, Copland.
19: Filarmónica de Londres. Kurt Masur. Zimmermann,

Shostakovich.

21: Orquesta Filarmonía. Christoph von Dohnányi. Strauss, Sibelius, Mendelssohn.

22: Alfred Brendel, piano. Busoni, Liszt, Schumann.

24: Sinfónica de la BBC. Andrew Litton. Welcher, Gershwin, Stravinski.

25, 28: Orquesta Filarmonía. Christoph von Dohnányi. Maria João Pires, piano. Mendelssohn, Beethoven, Strauss.

30: Sinfónica Alemana de Berlín. Vladimir Ashkenazi. Lynn Harrell, chelo. Dvorák, Shostakovich.

MUNICH

Filarmonía de Munich

30, 31-X, 1, 3-XI: Myung-Whun Chung. Trio de Stuttgart. Beethoven, Mahler.

PARIS

10-X: Coro y Filarmonía de Radio Francia. Marek Janowski. Lamore, Mahler, *Tercera* (Sala Pleyel).

13, 14, 15: Filarmonía de San Petersburgo. Yuri Temirkanov. Shostakovich. (Teatro de los Campos Eliseos).

15: Alfred Brendel, piano. Busoni, Liszt, Schumann. (S.P.).

16: Sinfónica Nacional de Washington. Leonard Slatkin. Emanuel Ax, piano. Verdi, Beethoven, Ives, Barber, Gershwin. (T. C. E.).

17: Gidon Kremer, violín; Oleg Maisenberg, piano. Schubert, Desjatinikov. (Châtelet).

- Vladimir Ashkenazi, violín; Kun Woo Paik, violín. Brahms, Strauss, Pärt, Schubert. (T. C. E.).

- Orquesta de París. Semion Bichkov. Bach, Dutilleux. (S.P.).

18: Cyril Huvé, piano. Brahms, obra para piano en tres conciertos. (T. C. E.).

- Filarmonía de Radio Francia. Eliahu Inbal. Garrick Ohlsson, piano. Bartók, Liszt, Kodály. (S.P.).

19: Coro y Orquesta Nacional de Francia. Christof Perick. Selbig, Titus. Strauss, Brahms. (T. C. E.).

20, 23: Filarmonía de Berlín. Claudio Abbado. Coro de la Radio Sueca. Fritoli, Tarasova, La Scola, Raimondi. Verdi, *Requiem*. (S.P.).

21: Ensemble Orchestral de París. Armin Jordan. François-René Duchable, piano. Haydn, Mozart. (T. C. E.).

- Filarmonía de Berlín. Claudio Abbado. Coro de la Radio Sueca. Bonney, von Otter. Mahler, *Segunda*. (S.P.).

22, 23: Nelson Goerner, piano. Cuarteto Takacs. Haydn, Dohnányi, Dvorák. / Berkeley,

Dvorák. (M. L.).

22, 23: Orquesta de París. Iván Fischer. Richard Goode, piano. Schubert, Mozart, Bartók. (S.P.).

23: Sinfónica Yomiuri Nippon de Tokio. Tadaaki Otaka. Pierre Amoyal, violín. Takemitsu, Strauss. (T. C. E.).

24: Filarmonía de Berlín. Claudio Abbado. Murray Perahia, piano. Schumann, Schubert. (S.P.).

25: Filarmonía de Radio Francia. Günther Herbig. Lars Vogt, piano. Webern, Mozart, Beethoven. (S.P.).

27: Orquesta Nacional de Francia. Jeffrey Tate. Hanna Schuer, mezzo. Chabrier, Poulenc, Debussy. (T. C. E.).

28: Filarmonía de Radio Francia. Günther Herbig, Michel Beroff, piano. Schoenberg, Mendelssohn, Haydn. (Casa de la Radio).

29, 30: Orquesta de París. Christoph Eschenbach. Mitsuko Uchida, piano. Schumann, Mahler. (S.P.).

30: Orquesta Nacional de Francia. Yehudi Menuhin. Mozart, Beethoven, Enescu. (T. C. E.).

3-XI: Kiri Te Kanawa, soprano. Pianista y programa por determinar. (T. C. E.).

5: Hélène Grimaud, piano. Bach, Beethoven, Brahms. (M. L.).

5, 6: Orquesta de París. Semion

Bichkov. Viktoria Mullova, violín. Schnittke, Mendelssohn, Strauss. (S.P.).

7: Filarmonía de Radio Francia. Marek Janowski. Vadim Repin, violín. Britten, Hindemith, Brahms. (S.P.).

VIENA

11, 12-X: Sinfónica de Viena. Coro de Amigos de la Música de Viena. Vladimir Fedoseiev. Schubert, Prokofiev. (Musikverein).

13: Gidon Kremer, violín; Oleg Maisenberg, piano. Schubert, Desjatinikov. (M.).

- Concerto Köln. Vanhal, Rosetti, Mozart. (Konzerthaus).

14: Sinfónica de la Radio de Viena. Dennis Russell Davies. Einem, Bolcom, Schubert. (M.).

15: Sinfónica de Viena. Claus Peter Flor. Anne Akiko-Meyers. Mendelssohn, Prokofiev, Brahms. (K.).

15, 17, 19, 22, 24: Schiff, Shikowa, Höbarth, Imal, Pergamenschikov, Schmid. Brahms, *Música de cámara*. (M.).

16: Ensemble Modern. Steve Reich. Reich. (K.).

18, 19: Sinfónica del Estado de Moscú. Vladimir Fedoseiev. Evgueni Bushkov, violín. Chai-kovski. (M.).

19: Cuarteto Hagen. Berg, Webern, Brahms. (K.).

18, 21: Siegfried Jerusalem, te-

nor; Elena Bashkurova, piano. Schumann, Brahms. (M.).

22, 23: Sinfónica de Viena. Claus Peter Flor. Mendelssohn, Bruckner. (M.).

24: Wolfgang Holzmaier, barítono; Imogen Cooper, piano. Schubert, *Bella molinera*. (K.).

25: Musica ad Rhenum. Graun, Benda, Quantz. (M.).

27, 28, 30, 1, 2-XI: Filarmonía de Oslo. Mariss Jansons. Grieg, Honegger, Dvorák. / Beethoven, Bruckner. / Thuressen, Haydn, Strauss. / Verdi, *Requiem*. / Mahler, *Segunda*. (M.).

28: Sinfónica de la Radio de Viena. Coro de Conciertos de Viena, Dennis Russell Davies. Henze, *Notena*. (K.).

29: Filarmonía de Cámara Alemana. John Adams. Gidon Kremer, violín. Adams, Ives, Copland. (K.).

31: Klangforum Wien. Peter Rundel. Kyburz, Totteresson. (K.).

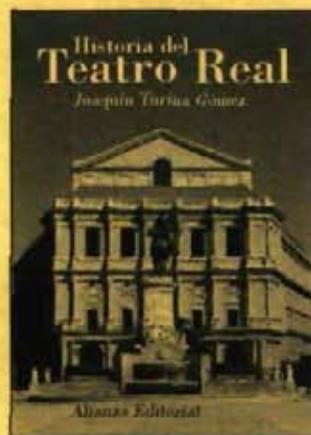
5, 6-XI: Camerata Academica. Heinz Holliger. Haydn, Strauss. (K.).

7: Sinfónica de Londres. Michael Tilson Thomas. Mahler, *Séptima*. (K.).

9: Il Giardino Armonico. Giovanni Antonini. Vivaldi, Fasch, C.P.E. Bach. (M.).

10: Filarmonía de Viena. Claudio Abbado. Karita Mattila, soprano. Bartók, Strauss, Schubert. (M.).

Novedades Música

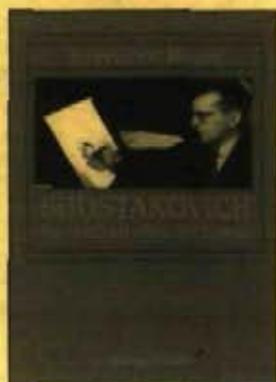


Joaquín Turina Gómez Historia del Teatro Real

Esta obra, recrea los avatares del primer escenario de Madrid: qué fue, a quién sirvió, qué papel desempeñó en la vida cultural española el Teatro Real. Una crónica exhaustiva de su actividad musical desde sus orígenes a la actualidad.



Don Randel (ed.)
Diccionario Harvard de
música



Krzysztof Meyer
Shostakovich
Su vida, su obra, su época



Alianza
Editorial

Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid

- Elisabeth Leonskaia, piano.
Beethoven, Shostakovich,
Brahms. (K).

OPÉRAS

MADRID

Teatro Real

LA VIDA BREVE/EL SOMBRE-
RO DE TRES PICOS (Falla).
García Navarro. Nieva. Orque-
sta Nacional. Orfeón Donostia-
rra. Montiel, Aragall, Nafé, Jura-
do. 11,12,17,19,25,26-X.
DIVINAS PALABRAS (García
Abril). Ros-Marbá. Plaza. Egido,
Domingo, Pierotti, Baquerizo.
18,21,24,27,30-X.

OVIEDO

Teatro Campoamor

CARMEN (Bizet). Valdés. Ga-
lán. Soffel, Lima, Borowska,
Martinovic. 18,20-X.

SEVILLA

Teatro de la Maestranza

TANNHÄUSER (Wagner). Wei-
se. Herzog. Siukola, Johansson,
Hagen, Schulte. 26,27,29-X.

AMSTERDAM

De Nederlandse Opera

LA TRAVIATA (Verdi). Weikert.
Kirchner. Arteta, Steiger, Pie-
ters, Haddock. 13,16,19,22,25,
28,30-X.
COSÌ FAN TUTTE (Mozart).
Bolton. Flimm. Schuman, Bace-
lli, Scaltriti, Giménez. 5,8,10-
XI.

BERLIN

Deutsche Oper

TANNHÄUSER (Wagner). Thie-
lemann. Friedrich. Sofin, Sch-
midt, Edelmann, Lukas. 12-X.
DER FLIEGENDE HOLLÄNDER
(Wagner). Thielemann. Frie-
drich. Rydl, Behrens, Schmidt,
Peper. 24,26-X.
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart).
Foster. Krämer, Hagen, Seiffert,
McDaniel, Knutson. 25-X. 8-XI.
UN BALLO IN MASCHERA
(Verdi). Soltész. Friedrich. Fari-
na, Fortune, Remmert, Bradley.
2-XI.
BEATRICE DI TENDA (Bellini).
Vioti. Allí. Morosow, Aliberti,

Hetel, Arevilo. 9-XI.

BRUSELAS

La Monnaie

OTELLO (Verdi). Pappano.
Decker. Galouzine, Fox, Sme-
ding, Cheek. 11,15,18,21-X.
WERTHER (Massenet). Jurows-
ki. Balsadonna. Alvarez, Hag-
ley, Wilson-Johnson, Larmore.
26,31-X. 4-XI.

Lunatheater

LA STELLIDAURA VENDICAN-
TE (Provenzale). Ensemble Ri-
cerca. De Marchi. Sireuil. Herr-
mann, Francis, Gillett, Muraro.
19,21,23,26,28,30,31-X. 2,4,5-
XI.

DRESDE

Semperoper

DIE FRAU OHNE SCHATTEN
(Strauss). Sinopoli. Hollmann.
Kruse, Nielsen, Ketelsen, Hass.
11,14-X.
PRODANA NEVESTA (Smeta-
na). Zimmer. Konwitschny.
Commichau, Ihle, Müller, Jahns.
12-X.
LA BOHEME (Puccini). Soltész.
Heilmann. Bayo, Selbig, Farina,
Veccia. 13,16-X.
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart).
Rennert. Kirst, Tili, Gura, In-
contera, Kirchner. 18-X.
LE NOZZE DI FIGARO (Mozart).
Davis. Hollmann. Bär,
Margiono, Selbig, Dorn.
22,25,27,30-X. 2-XI.
DER ROSENKAVALIER
(Strauss). Rennert. Muck. Thie-
de, Muff, Witt, Ketelsen. 24-X.
TRISTAN UND ISOLDE (Wag-
ner). Prick. Marelli. Schmidt,
Pape, Jones, Ketelsen. 26,31-X.
LA CLEMENZA DI TITO (Mozart).
Zimmer. Piontek. Bloch-
witz, Kunz, Kirchner, Poulsen.
29-X. 4,8-XI.

FLORENCIA

Teatro Comunale

SKAZKA O TSARE SALTANE
(Rimski-Korsakov). Anisimov.
Ronconi. Abdrasakov, Jankovic,
Nolli, Nicoletti.
11,12,14,15,16,17-X.
LA FANCIULLA DEL WEST
(Puccini). Levi. Puggelli. Cas-
olla, Guelfi, Larin, Bertocchi.
6,7,8,9-XI.

Piccolo Teatro

L'ILE DE MERLIN (Gluck). Bos-
man. Micheli.
23,24,25,26,28,29,30,31-X.

GLASGOW

Theatre Royal

NORMA (Bellini). Smith, Judge.
Walmsley-Clark, Mason, Davies,
Rigosa. 11,24-X.
RIGOLETTO (Verdi). Arms-
trong, Ireland. Trajanov, Clarke,
Rigosa, Robinson. 21,23,29-X.
1-XI.
PETER GRIMES (Britten). Arms-
trong. Kidd. Lawton, Thane,
Barrell, Purves. 22,25,28,30-X.

LYON

Opéra National

DOKTOR FAUST (Busoni). Na-
gano. Strosser. Henschel, Be-
gley, Jenis, Kerl. 2,5,8,10-XI.

MARSELLA

Opéra

DON CARLO (Verdi). Guidari-
ni. De Tomasi. Cupido, Lagran-
ge, Prestia, Alvarez. 5,7,9,11-X.

MILAN

Teatro alla Scala

FALSTAFF (Verdi). Muti. Streh-
ler. Barbacini, Gavazzi, Florez,
Frontali. 7,9,11,13-X.
LA TRAVIATA (Verdi). Muti.
Cavani. Sabatini, Bruson, Fron-
tali, Rost. 18,21,23,25,27-X.

MUNICH

Bayerische Staatsoper

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart).
Schneider. Dorn. Black,
Roocroft, Groop, Hagley.
11,13-X.
LIUBOV K TRIOM APELSINAM
(Prokofiev). R. Abbado. Liubi-
mov, Korn, Garrison, Knobel,
Reß. 16,22,24-X.
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart).
Drewanz. Eversding, Moll, van
der Walt, Waschiha, Isokoski.
17,21,26-X.
ELEKTRA (Strauss). Schneider.
Wernicke. Lipovsek, Schnaut,
Secunde, Knobel. 26,27,31-X.
4,8-XI.
PRODANA NEVESTA (Smeta-
na). Märkl. Langhoff, Knobel,
Nöcker, Kuhn, Reß. 28-X. 1,9-
XI.
MADAMA BUTTERFLY (Pucci-
ni). Fisch. Busse. Gauci, Salvan,
Allen, Agache. 29-X. 5-XI.
LA TRAVIATA (Verdi). Fisch.
Krämer, Fabbricini, Fichtl, Sal-
van, Farina. 6-XI.

NANTES

Théâtre Graslin

IL TROVATORE (Verdi). Giur-
Mariani. Neves, Dimitriev, Ku-
naev, Romanova.
17,19,21,23,25-X.

NUEVA YORK

Metropolitan Opera

TURANDOT (Puccini). Levine.
Eaglen, Pavarotti, Hong, Scan-
duzzi. 11,14,18,23-X.
ARIADNE AUF NAXOS
(Strauss). Levine. Voigt, Dessay,
Mentzer, Moser. 13,17-X.
LA CENERENTOLA (Rossini).
Levine. Bartoli, Vargas, Corbe-
lli, Pertusi. 16,20,24,27,31-X.
3,7-XI.
CARMEN (Bizet). Levine. Amse-
lem, Graves, Domingo, Quill-
co. 21,25,29-X. 1-XI.
IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Ros-
sini). Müller. Kasarova, Ford,
Olsen, Croft. 22,25-X. 1,6,10-
XI.
TANNHÄUSER (Wagner). Levi-
ne. Sweet, Altmeyer, Schmidt,
Terfel. 30-X. 4,8-XI.
DON GIOVANNI (Mozart).
Beckwith, Biedel, Roocroft, Go-
erke, Bayo. 5,8-XI.

PARIS

Opéra Bastille

AUFSTIEG UN FALL DER
STADT MAHAGONNY (Weill).
Tate. Vick. Harries, Wörle,
Hunka, McLaughlin.
8,12,15,18,20,23,25-X.
TURANDOT (Puccini). Prêtre.
Zambello, Sweet, Lloyd, Frittoli,
Larin. 13,21,24,27,30-X. 2,5,8-
XI.

Palais Garnier

PELLEAS ET MELISANDE (De-
bussy). Gonlon. Wilson. Braun,
van Dam, Halem, Uphaw.
12,14-X.
NABUCCO (Verdi). Steinberg.
Carsen. Gavaneli, Portilla, Bur-
chuladze, Varady. 1,4,7,10-XI.

Théâtre Châtelet

PARSIFAL (Wagner). Bichkov.
Grüber. Salminen, Meier, Pe-
derson, Elming. 12-X.

TURIN

Teatro Regio

SAMSON ET DALILA (Saint-
Saëns). Guingal. Ronconi. Se-
bron, Cura, Servile, Earle.
21,23,24,25,26,28,30-X. 2-XI.

VIENA

Staatsoper

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart).
Fisch. Studer, Banse, Gra-
ham, Damiani. 11,14,18-X.
FEDORA (Giordano). Guadagno.
Baltsa, Cura. 13-X.
IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Ros-
sini). Guadagno, Loukianetz,
Lopera, Sramek, Ghiurov,
Nucci. 15-X.
L'ELISIR D'AMORE (Donizetti).
Guadagno. Ivan, Ikala-Purdy,
Panerai. 16-X.
TOSCA (Puccini). Halász. Zam-
pieri, Shicoff, Slabbert. 17-X.
LINDA DE CHAMOUNIX (Do-
nizetti). Campanella. Praticò,
Groves, Miles, Hampson.
19,22,25,29-X. 1-XI.
IL TROVATORE (Verdi). Hal-
ász. Varady, Toczyńska, Nucci,
Armiliato. 20,23,27-X.
OTELLO (Verdi). Fischer. Piec-
zonka, Giacomini, Bruson.
24,28,31-X.
DER ROSENKAVALIER
(Strauss). Halász. Studer, Gra-
ham, Banse, Rydl. 30-X.
MANON (Massenet). Latham-
König. Vaduva, Sabbatini, Da-
miani. 3,6,9-XI.
GESUALDO (Schnittke). Mür-
zendorfer. Araya, Weber, Dic-
kie, Zednik. 4,7-XI.

ZURICH

Opernhaus

LE VIN HERBE (Martin). Cleo-
bury. Marelli. Chalker, Naef,
Evangelatos, Asher.
12,16,22,24-X. 6-XI.
LA TRAVIATA (Verdi). Weiser-
Möst. Flimm. Mei, Lang, La So-
la, Hampson. 12,19-X.
COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Fischer.
Ponnelle. Orgonassova, Ni-
chiteanu, Scharinger, Chausson.
15,17-X.
TOSCA (Puccini). Santi. Peter.
Zampieri, Shicoff, Pons. 19,25-
X. 2-XI.
ALFONSO UND ESTRELLA
(Schubert). Harnoncourt.
Flimm. Orgonassova, Macias,
Mohr, Muff. 26,29,31-X. 2-XI.
RIGOLETTO (Verdi). Caetani.
Asagaroff. Caetani. Asagaroff.
Kotoski, Kaluza, Lenhart, Fisi-
chella. 23-X. 1,5-XI.
ERNANI (Verdi). Santi. Asaga-
roff. Gauci, Shicoff, Zancanaro,
Raimondi. 8-XI.
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart).
Weikert. Ponnelle-Peter. Mag-
nuson, Kotoski, Saccà, Scharin-
ger. 9-XI.
LINDA DE CHAMOUNIX (Do-
nizetti). Fischer. Schmid. Gru-
berova, Kallisch, Zancanaro. 9-
XI.

CONVOCATORIAS

I CONCURSO DE COMPOSICION CIUDAD DE BURGOS.

Para compositores españoles o extranjeros residentes en España, sin límite de edad. Obras para guitarra o para piano, basadas en uno o varios temas del folclore burgalés. Premios: 1º, 500.000; 2º, 250.000 pts. Fecha límite de inscripción: 30-V-98. Información: Conservatorio «Antonio de Cabezón», Plaza de San Juan, s/n, 09004, Burgos.

XVII CONCURSO NACIONAL DE JOVENES PIANISTAS CIUDAD DE ALBACETE.

Albacete, 11/14-XII-1997. Para pianistas españoles menores de 27 años el 11-XII-97. 1º premio: 250.000 pts. Fecha límite de inscripción: 15-XI-97. Información: Tfno. 967 22 73 50, 967 50 01 91.

DETRÁS DE LAS CANDILEJAS

OPERA 1997-1998



Picasso; Estudio para el segundo boceto de telón de boca para *El sombrero de tres picos*

Como todos los años, la finalización del período estival con el paréntesis de sus festivales trae consigo la reapertura de los teatros de ópera que inundan sus fachadas con los carteles de las ofertas para sus inmediatas temporadas. De nuevo, se da aquí un repaso a los programas de los más importantes teatros europeos, según su categoría y proximidad espacial, y a uno de los trasatlánticos, cuyo funcionamiento atrae como un imán a la afición, tomándose por tanto como ejemplo de lo que ocurre allende los mares. Los habituales centros de producción operística retornan con sus ofertas de ilusiones sonoras, prometiendo un sinfín de placeres, cada uno con sus particulares criterios, tantos como los elementos que potencian o destacan en su contratación. Los hay que parten de la idea del divo como pilar del espectáculo, frente a los que consideran al hecho operístico como un todo equilibrado y concordante. Contando la representación operística con tantísimos elementos convergentes, nos permite el despunte de uno o de sus varios elementos la definición de su singularidad. Este curso lírico adquiere un especial interés para nuestro país. Por fin, el ansiado Teatro Real abrirá sus puertas, casi coincidiendo con la publicación de estas líneas y este dato se erige como la más descolante cita de esta introductoria presentación. Por fin recupera Madrid el centro operístico que merece, dando un salto cualitativo y cuantitativo considerable al acceder a uno de los recintos más modernos y mejor equipados del entorno europeo. Sobre la operatividad de su funcionamiento, el paso del tiempo y el rodaje desvelarán las circunstancias de su significado.

DE TODO UN POCO

AMSTERDAM Como siempre, Amsterdam mantiene una temporada de ópera con criterios amplios. Son pocos títulos (en concreto, uno más que el año pasado), pero bien repartidos entre todas las posibilidades que procura el género. Repertorio convencional al lado de partituras del XX más inmediata, atendiendo a nombres sólidos del circuito canoro más que a los de hueco brillo y superficialidad, y mucho cuidado, además, al resultado global de los espectáculos, merced a que se mima con especial minucia tanto las direcciones escénicas como las musicales. Así, como es costumbre, todos los directores de escena que se convocan figuran entre los más famosos y originales de la nómina actual. La lista es deslumbrante: Pierre Audi, Alfred Kirchner, Jürgen Flimm, Robert Carsen, Peter Sellars, Willy Decker, Peter Greenaway, Nikolaus Lehnhoff.

De los 11 títulos en una cartelera que tiene efectividad entre septiembre del 97 y junio del 98, la mayoría de ellos (7 en total) son producciones nuevas. De las *reprises* apuntamos que en el *Wozzeck* de Willy Decker contará con Franz Grundheber, el cantante actual que más veces cantó este papel, en lugar de John Bröcheler que estrenó esta producción en 1994. A su lado, la misma Marie, Marilyn Schmiege, participa en este espectáculo que se ofrece sin interrupción en un logradísimo crescendo dramático. En la Violetta Valery verdiana de Alfred Kirchner (un dato: es el de la última *Tetralogía* de Bayreuth) se escuchará a una más guapa protagonista, Ainhoa Arteta en vez de la australiana Deborah Riedel, también menos interesante soprano. Estarán a su lado, el elegante y un poco falto de colorido Markus Haddock, con un Germont padre bastante lírico, como hace falta, Vassili Gerello. La reposición de Andriessen *Rosa, a Horse drama*, que en noviembre de 1994 fue más un éxito del cineasta Peter Greenaway que un acierto del músico, contará con el mismo equipo de aquella ocasión. Recordamos que el tema de esta ópera gira en torno a la muerte de Juan Manuel de la Rosa, un

compositor brasileño de filmes del oeste en los años 50, que quería más a su caballo que a su amante Esmeralda a la que trataba a palos. Un tema muy para Greenaway.

Otra reposición, la aplaudidísima del *Così fan tutte* de Jürgen Flimm cuenta con un reparto difícilmente igualable: Patricia Schuman (Fiordiligi) y Monica Bacelli (las hermanas), Roberto Scaltriti y Raúl Giménez (los novios) y, trasladándose desde Zurich, Carlos Chausson e Isabel Rey (los intrigantes). Se puede aportar el dato de que su director musical, Ivor Bolton, fue quien leyó esta misma ópera en San Sebastián cuando debutó el papel principal María Bayo en el verano de 1991, donde también se contó con el Don Alfonso de Chausson.

Las novedades holandesas comienzan con una *Tetralogía* a cargo del director musical de la casa, Hartmut Haenchen y la *regie* del habitualísimo Pierre Audi, con decorados de George Tsy-pin, un afecto, profesionalmente hablando, a Peter Sellars, con quien ha colaborado en logros tan destacables como *San Francisco de Asís*, *La muerte de Klinghoffer*, *Pelléas et Mélisande* o la *Teodora* de Glyndebourne. Encontramos aquí nombres de siempre y otros aportando, más o menos, sorpresas. Véase: John Bröcheler después de su continuo rodaje en otros papeles del músico se pasa al Wotan, Chris Merritt hace de Loge (!), de Fric-

Keyes, también con corta pero densa actividad wagneriana; el Alberich de la casa, Henk Smit, se codea con las internacionales Sieglinde (Nadine Secunde), Hunding-Hagen (Kurt Rydl), Mime (el impresionante actor Graham Clark) y Waltraute-Erda (la telúrica Anne Gjevang).

El director canadiense Yves Abel se mide con la concepción escénica de Robert Carsen en *Diálogos de carnalitas* de Poulenc (decorador: Michael Levine, uno de los que hoy más trabaja) con tres garantías femeninas: Joan Rodgers (Blanche), Joyce Castle (Madame de Croissy) y Sheri Greenawald (Madame Lidoine). ¿Qué hará con estas monjitas nuestro admirado *enfant terrible*?

Peter Sellars asegura un programa Stravinski con el *Edipo rey* protagonizado por Chris Merritt con la Yocasta de Larissa Djadkova, que pertenece al equipo del Kirov de San Petersburgo de Valeri Gergiev. Willard White, comprometido con el triple trabajo de Creonte, Tiresias y el mensajero, contrasta con Thomas Randle que se conforma sólo con cantar el del pastor. La *Sinfonía de los salmos* completa la función en una adaptación especial de Sellars, que, como se ve, vale para todo. Dirige Hans Vonk desde el foso y se trata de la producción de Salzburgo de 1995, que cantaron Thomas Moser y la Lipovsek y dirigió Kent Nagano.

La *Tosca* de Riccardo Chailly, que últimamente se está interesando de nuevo por Puccini (han pasado años desde el *Turandot* de San Francisco o *Bobème* del Covent Garden de los 80 hasta los recientes *Trittico* de Bolonia, *Butterfly* de la Scala) con dirección escénica de Nikolaus Lehnhoff, llama mucho la atención por el (conocido) protagonismo de Catherine Malfitano (se turna con Nina Warren que le copia el repertorio), pero mucho más por la novedad de escuchar al Scarpia de Bryn Terfel. El tercero en discordia es el tenor canadiense que no acaba de cuajar del todo, pese a su buenos medios y voluntad, Richard Margison.

Richard Margison.

DE NEDERLANDSE OPERA. Waterlooplein 22. 22 1011 PG Amsterdam. Teléfono: 020-551 89 22/020-625 54 55. Fax: 020-5518311.



El director de cine Peter Greenaway también director de escena operístico

ka, Reinhild Runkel; Jeannine Altmeier, tras su bellísima Sieglinde, se ha instalado sin retorno en Brünnhilde, enfrentándose aquí al Siegfried de Heinz Kruse (que lo fue en Hamburgo y el Châtelet) y el Siegmund de John

RALF EMERICH

A LA ESPERA

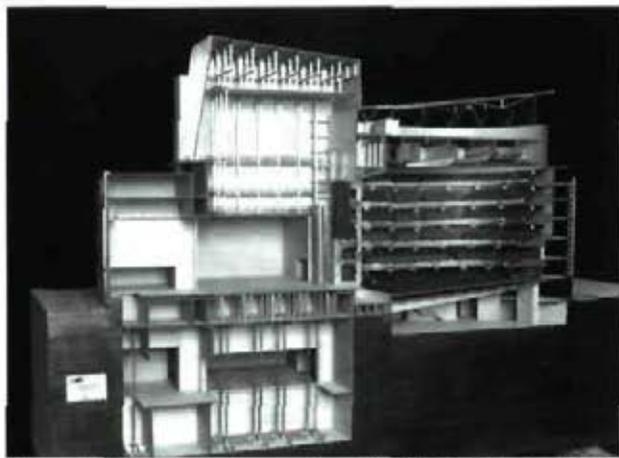
BARCELONA La afición barcelonesa se va a encontrar con una temporada 97-98 corta, sin mucho aparato pero con algunos puntos de curiosidad y significación. Es una espera tranquila y aceptada, sabiendo que las obras de recuperación de su recinto marchan, si no con la diligencia deseable, sí con determinación y apreciable provecho. El Palau de la Música y el Teatro Victoria acogerán, como se sabe, los espectáculos del Liceo en el exilio. En enero el contratenor alemán Jochen Kowalski, con dirección de Günther Neuhold, ofrecerá un programa Gluck y Wagner (?). Sin comentarios. Otros recitales, además de la final del XXXV Concurso Viñas, citarán a María Bayo en febrero (repertorio italiano y francés) y en marzo a Ann Murray, que por esta vez traiciona a Felicity Lott reuniéndose para el acto con Ljuba Orgonosofova. El programa es Mozart y Haendel y la entente anglo-eslovaca puede funcionar pero que muy bien.

Hay tres títulos que se ofrecen en versión de concierto frente a sólo dos que se darán representados. *La Walkiria* cuenta con un equipo cuidadosamente convocado, con Pinchas Steinberg al frente de la orquesta liceista. Tiene al gran Wotan de la actualidad que es (en competencia con James Morris) el baritono americano Robert Hale, además de Hildegard Behrens, Brünnhilde inigualable; Alessandro Marc, aunque entrada en carnes hará una Sieglinde excelente (como lo demuestra su grabación con Dohnányi), Eva Randova será, sin duda, la chillona y marujil Fricka que le eche la bronca al marido incestuoso, mientras que Hunding no presentará ningún problema para un bajo noble de las características de Matthias Hölle. La siempre difícil elección del tenor recayó en este caso en Jyrki Niskanen, un Sigmund más lírico que heroico.

La condenación de Faust suma a la presencia imponente de Alain Fondary, la musicalidad y el encanto de la Marguerite de Françoise Pollet. No se puede decir lo mismo del Faust cita-

do: Dennis O'Neill, que hará lo que pueda. También en concierto se da una ópera poco habitual en este formato: *La favorita* donizettiana. Equipo excelente: Dolora Zajick, José Bros (que cada vez canta mejor), Carlos Alvarez y Stefano Palatchi. Hasta Inés, que tiene una arietta encantadora, estará bien servida por Milagros Poblador. Dirige, con garantías inexcusables, Richard Bonynge.

Josep Bros cantará otro Donizetti, pero ya en representación teatral, Nemorino de *L'elisir d'amore*, uno de sus papeles más logrados. Tendrá al lado a una Adina irremplazable: Leontina Vaduva, con el veteranísimo Rolando Panerai, pero siempre imponente, como Dulcamara lleno de chispa y recursos de actor. El segundo reparto alternativo, sobre el papel no parece tan logrado, y no parecen haber las sorpresas que desmientan este juicio. Stefano Ranzani y Mario Gas son los responsables directoriales. Cita obligada con Barcelona (pero en su primer reparto, pese a que aún falta quién será Belcore) en abril de 1998. *Eugenio Onieguin* merecerá asimismo varias representaciones escénicas una vez llegue el mayo barcelonés. Es una coproducción con la Opera de Leipzig, dirigida en lo musical por Alexan-



Maqueta del proyecto de reconstrucción del Gran Teatro del Liceo

der Anissimov y en lo teatral por Peter Konwitschny. No se corren riesgos con este Chaikovski: Tatiana es la soprano que la cantó en la Opera Bastille, Solveig Kringsborn (impressionante como presencia) y Onieguin lo es el del Festival de Glyndebourne, el seductor polaco Wojciech Drabowicz.

GRAN TEATRO DEL LICEO. Avda. Diagonal, 452 5ª planta. Teléfono: (93) 416 94 94. Fax: (93) 485 99 28.

LAS SIETE MAGNÍFICAS

BILBAO La temporada de la A.B.A.O. comienza el 13 de septiembre y termina el 16 de marzo. A título por mes, desfilan siete óperas moviendo este año la oferta norteña entre clasicismo y preverismo. El *Don Giovanni* es la primera vez que aparece en cartel y Paolo Carignani habrá de poner orden a un equipo, en principio, algo heretogéneo, donde destacan Iano Tamar, Lucia Mazzaria, Ferruccio Furlanetto y Stanford Olsen. Se observa, con la presencia en la escena de Wolfgang Schröter, un cuidado mayor de la organización por esta faceta del espectáculo operístico. Impresión que aumentan otros nombres convocados: Patrizia Gracis, Antoine Selva, Pier Francesco Maestri. *El matrimonio secreto* también en debut bilbaino llega con garantías de continuidad, si se juzgan los reunidos: Eva Mei, Helga Müller-Molinari, Ferruccio Furlanetto, Natalie de Carolis y Gregory Kunde, por el que se apuesta a favor de que logrará una buena *Pria che spunti in ciel a l'aurora*. Alberto Zedda pondrá estilo y claridad desde el foso. *Romeo et Juliette* de Gounod y la inmortal *Carmen* de Bizet dan la nota francesa. La primera cuenta con una Julieta sin sobresaltos: Leontina Vaduva (iba a ser María Bayo, pero al final no salió) y con un Romeo, Fernando de la Mora, de bella voz. Chaignaud y Curtis aseguran un cálido abrigo a la pareja. *Carmen* con rusa (la guapa y sonora Elena Zarembo) e italiano (Fabio Armiliato, que gustó en el anterior Turiddu) regresa después de doce años de ausencia. Selva en la escena dará un buen espectáculo, sin duda. El siempre esperado *Nabucco* reúne a la nueva soprano de fuerza (a ver lo que dura) Kathleen Mac Calla y al saneado Alexander Agache (en papel de más responsabilidad que el Enrico de *Lucia* antaño escuchado), con el debut de Paata Burchuladze en Zaccaria, uno de sus papeles de referencia. Donizetti está doblemente homenajeado: *Linda de Chamounix* que tendrá el ansiadísimo protagonismo de Edita Gruberova, y *Roberto Devereux*, que completará la *Trilogía Tudor* del bergamasco iniciada en 1995. Después de ser la Bolena en 1995, Denia Mazzola será Elisabetta y Gloria Scalchi Sara, dando voz Roberto Aronica a su tocayo que da título a la obra.

TEATRO COLISEO ALBIA. A.B.A.O. Rodríguez Arias, 3-1º Teléfono: (94) 415 54 90.

ENTENTE CORDIAL

BERLÍN Las relaciones entre los dos grandes teatros de ópera berlineses, la Staatsoper (*Unter den Linden* para los amigos) y Deutsche Oper, van viento en popa, programando sin hacerse competencia, incluso complementándose. Barenboim está trayendo, como anunciaba en toma de posesión hace ya un lustro, a las grandes batutas ausentes de la Ópera del Estado, Giulini, Boulez, Solti y a Zubin Mehta, que ya dirigió, entre otras, una *Aida* en curiosa realización de Pel Halmen, que la traza a partir de una visita del propio Verdi al Museo histórico de El Cairo. Una figura no menos famosa que las citadas, Claudio Abbado, dirigirá *Falstaff*, contando con la producción de Jonathan Miller, que ya se conoce por la realización zuriquesa del otoño de 1993. En Berlín, sin embargo, los decorados de Herbert Kapplmüller sustituirán a los suizos de Davidson con los mismos figurines de Claire Mitchell. (Miller es muy dado a estos trueques: véase más abajo *La traviata* parisina). Ruggero Raimondi está ya volcado a lo cómico, pues después del Pasquale donizettiano se sumerge en el más complicado, por cierto- *Falstaff* verdiano. Tiene a su alrededor un equipo bien experimentado que puede arroparlo y lograr el necesario equilibrio músico-vocal: Lucio Gallo (Ford), Soile Isokoski (Alice), Marjanna Lipovsek (la Quickly del centenario en Salzburgo con Solti), Marcelo Alvarez (Fenton de lujo, un argentino que sube y sube), Dorothea Röschmann (Nannetta centroeuropea) con el lujazo de escuchar y ver como Pistola a Anatoli Kortscheva.

Además de este *Falstaff*, hay otros números fuertes en los que apoya la gestión Barenboim para este curso. René Jacobs le lleva desde Schwetzingen dos espectáculos de éxito: *L'opera seria* de Gassmann y el *Così fan tutte* de Mozart que no quiso traer a Madrid. La obra de Gassmann (1729-1774), con libreto del gluckiano Ranieri de Calzabigi, es una ópera dentro de la ópera, con una crítica corrosiva al divismo en el sentido más peyorativo del término. La puesta en escena de Jean-Louis Martinoty ha sido alabada como fina y nada vulgar,

un prodigio de sentido del humor. El más reciente *Così*, responsable escénico Niels-Peter Rudolph, no obtuvo tanto consenso en lo musical, aunque en lo escénico su revolucionaria concepción (algunas escenas transcurren en la actualidad) despertó bastante más interés. Otro Mozart, el de la inconclusa *Zaide*, Peter Schreier en el foso, se complica con *Los maestros cantores* de Barenboim-Kupfer, un binomio célebre otra vez juntos con un título wagneriano. Sachs es Falk Struckmann, que deja por un momento sus papeles de malvado operístico. Michael Gielen dirige de nuevo el *Pelléas* de la Berghaus y Jan Müller-Wieland el estreno de su ópera, que se ofrece en colaboración con la Bial de Munich, *Comedia sin título*. El rosiniense Jeffrey Francis con su Chapelou de *El postillón de Lonjumeau* completa con esta recuperación las novedades de este año para el escenario berlinés, cantándola, como es costumbre por esos lares, en alemán.

En la Friedrich-haus

Esta temporada comienza el mandato del berlinés Christian Thielemann, que ya dirigió en la Ópera Alemana, después de su debut en 1993 con *Lobengrin*, *Palestrina* protagonizada por René Kollo: un éxito de leyenda. Thielemann no llega al teatro

productos un disco con páginas orquestales de Pfitzner y Strauss bastante a considerar. Con la experiencia detrás del inamovible Götz Friedrich (¿se le habrá pegado algo del espíritu de quien da nombre a la calle del teatro que es Bismarck?) su tarea será, sin duda, beneficiosa. El teatro, que realiza este año dos importantes giras, una a Suecia y otra al Japón, comienza su periplo en plan moderno, con *El príncipe de Homburg* de Henze, reunidos los dos responsables Thielemann y Friedrich, en torno al protagonismo de René Kollo que en Berlín, donde nació hace 60 años, es queridísimo. Esta obra de Henze estrenada en Hamburgo en 1960, 30 años después está viviendo una nueva juventud, a juzgar por sus representaciones en Munich, Zurich, Toulouse, Colonia, Charleston... Pero entre las demás *premieres* hay en el escenario de la calle del Canciller de Hierro espacio para otros gustos y estéticas, además de Henze. El cuento de Humperdinck con Hansel y Gretel y la dichosa casita de chocolate se empareja con un Mozart de repertorio *Las bodas de Fígaro*, donde otra vez juntos responden de su *réusite* como dirían los franceses, los dos directores estables de la casa. Por cierto que Thielemann y Friedrich son responsables también del *quasi tutto* Wagner: *Parsifal*, *Lobengrin*, *El buque fantasma*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde*, *Los maestros cantores*. Luego divorciados aparecen por otras latitudes musicales, en un esfuerzo de presencia realmente asombrosa. Pero volvamos atrás. *Parsifal* tiene el protagonismo de Gösta Winbergh ya irremisiblemente metido en *Heldentenor* wagneriano (un disco de Sony le ha dado oficialidad). Kundry no es Waltraud Meier, sino Violeta Urmana que da un buen salto desde sus habituales Fenenas de *Nabucco*. Por cierto, que la Urmana está rodando un filme de



Christian Thielemann, nuevo director de la Deutsche Oper

de su ciudad de nuevas: ha sido allí un tiempo jefe de canto y después de un buen rodaje por fosos operísticos internacionales, es lógico que se pensara en él como sustituto de Frühbeck. De momento, también ha comenzado a grabar para D.G. con la orquesta del teatro, siendo uno de los primeros

Tony Palmer que gira alrededor de este festival sagrado wagneriano, donde *Parsifal* es Plácido Domingo. Autorizados nombres en Berlín rodean a la pareja: Salminen (Gurnemanz), Rouillon (Amfortas) y Hillebrandt (Klingsor). Winbergh y Hillebrandt se reencuentran en *Lobengrin* con la enérgica Elsa

de Eva Johansson y la imponente Carol Yahr que acaba de cantar Kundry en Bonn con Jeffrey Tate.

El repertorio francés (y nos referimos, como se anunció, sólo a *premieres*) está reflejado con dos Massenet, los dos títulos más sobados del de Saint-Etienne: *Manon* y *Werther*. La segunda-en concierto- presenta un equipo más internacional y atrayente, si pensamos en el protagonismo de Alfredo Kraus que se mide con la neófito *Vesselina Kasarova que deja de momento el bel canto para adentrarse en prestaciones más dramáticas*. En temas más meridionales, *La Gioconda* de Ponchielli es la de la conocida producción de Filipo Sanjust (en video desde Viena) que a Berlín regresa después de 12 años, como ellos dicen *Neueinstudierungen* (aquí diríamos remozada) y con un equipo de previsible y rutinaria eficacia: Eva Marton, Marianna Cioromila, Alberto Cupido, George Fortune y Kaja Morris, con una *única incógnita*, el *Alvise de Arutjun Kotchinian*. Si luego lanzamos una ojeada al resto de obras en cartel para este año, es difícil destacar título o repartos en una programación tan abundante como distinta. Aventura-mos destacar la *Tetralogía* de Friedrich (con decorados de Peter Sykora) comandado por el Principal Director Invitado, Jiri Kout, producción que ya tiene tras sí unos cuantos años de rodaje. Se cuenta con alguno de los cantantes más necesarios para sacar adelante hoy tan ardua tarea: Robert Hale como Wotan (turnándose con *el otro*, Simon Estes, que con James Morris completan la trimurti de los Wotans actuales), Hanna Schwarz como Fricka, Hildegard Behrens como Brünnhilde, René Kollo en Siegfried, Poul Elming en Siegmund, Matti Salmi-nen en Hagen, Eva Johansson como Gutrune o Oscar Hildebrandt como Alberich. Conviviendo con este magno Wagner, la fantástica *Susan-nab* de Carlisle recuerda a los berlineses la riquísima producción teatral norteamericana alrededor de los años 50. Protagonista será de nuevo la grandísima actriz Karen Armstrong con dos estupendos Olin Blitch, Dean Peterson (que ya lo fue en el estreno del pasado marzo) y Desmond Byrne. La parte escénica corre a cargo de John Dew, el de los loquísimos *Hu-guenots* que cantó la llorada Pilar Lorengar con Richard Leech. En la dirección musical retorna Marie-Jeanne Dufour, la primera batuta femenina que llegó al escenario berlinés que nos ocupa.

Individualmente, además, convo-can evidente interés algunas presen-cias que se relatan seguidamente: el



Daniel Barenboim, director de la Staatsoper de Berlín

Don Giovanni de extremos contrastes de William Shimell, la Carmen entregadísima de Agnes Baltsa, el Boris concentrado y sobrio de Matti Salmi-nen, la Tosca señorial de Aprile Millo muy en línea Milanov, la desgarrada (incluidos agudos) Elektra de Gwyneth Jones, el experto Rigoletto de Ingvar Wixell (¡aún!), que también ofrece su bien frecuentado Scarpia, el lírico y seductor Conde de Luna de Vladimir Chemov, el grosero Ochs de Kurt Rydl que se turna con el más caricato de Günther von Kannen, la Lucia acalorada de (la también llamada) Lucia Aliberti, la convincente Isolda de Sabine Hass, los experimentados y muy similares Sachs de Bernd Weikl y Wolfgang Brendel y un larguísimo et-cétera de citaciones que merecerían figurar en un espacio que, lamentable-mente, no está permitido.

STAATSOPER. Unter den Linden, 7. Teléfono: 030- 20 35 44 38. Fax: 030- 20 35 44 80. DEUTSCHE OPER BERLIN. Bismarckstrasse 35. Teléfono: 030- 34 384-01. Fax: 030-34 384-232.

DISCOS SAGASTA

El Clásico de los clásicos

- Ópera, Sinfónica, M. Antigua, etc...
- Servicio de novedades al día.
- Encargos de CD'S inencontrables.
- Reembolsos a Provincias.
- Precios muy afinados. En octubre: POLYGRAM con descuentos de:

10% comprando un CD.

20% comprando dos CDs.

30% comprando tres o más CDs.



DECCA

PHILIPS

Horario
Lunes a Viernes
de 10 a 2 y de 5 a 8
Sábados de 10 a 2

Sagasta, 7
28004 Madrid
Telf/Fax. 445 57 83

UNA MUJER EN LA ÓPERA

BOLONIA Desde que Carlo Fontana dejó el Comunale para instalarse en la Scala, una mujer rige sus destinos, Felicia Bottino. No es muy habitual, pero la experiencia suele dar sorpresas gratas: piénsese en la recientemente fallecida Ardis Krainik que elevó la Lyric Opera de Chicago a grandes niveles. La *Turandot* de Macerata abre en noviembre la *Stagione* con la ya inevitable Jane Eaglen, Nicola Martinucci y Elisabeth Norberg-Schulz como primer reparto de la monumental producción de Macerata, original de Hugo de Ana. Doble reparto también para el *Simon Bocanegra* del frecuente en la casa Pier 'Alli (como de Ana, también en triple función de dirección, decorados y figurines), con su producción veneciana de 1992 que cantarán Agache, La Scola y Scandiuzzi, muy afectos a sus respectivos empleos, con la sensacional Barbara Frittoli en Amelia. No es común encontrar programada la deliciosa *Il campiello* de Wolf-Ferrari (la última que recordamos es la de Paolo Trevisi para Trieste hace 5 años). De ahí el interés por este rescate que dirige Bartoletti y monta Nanni Garella manejando el amplio reparto que, sobre el papel, parece asegurar la homogeneidad y el equilibrio vocales que se necesitan. La primera ciudad que ofreció en italiano el parisino *Don Carlos* de Verdi fue la wagneriana Bolonia y ese interés por la obra pervive en la producción de Andrei Serban (abril de 1988) que regresa otra vez a su escenario, después de viajar a Ginebra, con los decorados de Yannis Kokkos inspirados en la pintura de Ribera y con un reparto que conserva el Posa del estreno, Paolo Coni. Doble equipo de nuevo, donde destacan la Dessi, Luciana D'Intino, Vincenzo La Scola y el veterán Filippo de Nicolai Ghiurov. Dirige Eliahu Inbal, cuya inclinación por esta obra es manifiesta. Dos *Dones* entre abril y junio cierran temporada. El *Pasquale* es el divertidísimo de Vizioli que dirigió en la Scala Muti (quá, Benini) con varias bazas vocales a su favor Raimondi, Lucio Gallo turnándose con Bruno Praticò y la magnífica (en este terreno) Eva Mei. El *Giovanni* es el de la *Bottega* de Treviso que organiza Peter Maag, con reparto nacional en su mayoría, llamando la atención el joven Ildebrando d'Arcangelo, unas noches protagonista titular, otras Leporello.

TEATRO COMUNALE. Largo Respighi, 1. Teléfono: 39/051/ 32 99 99.

UN TEATRO EJEMPLAR



El Parsifal de K. M. Grüber desde Amsterdam llega a Bruselas

BRUSELAS La Moneda de Bruselas (para unos La Monnaie, para otros De Munt), cuya compañía viajará a Madrid el mes que viene con su *Peter Grimes*, tiene este año un programa de derroche. Como siempre, reparte su labor entre el concierto, la danza, la conmemoración, la experimentación, el recital, la información, publicaciones, docencia... Un ejemplo. Reduciéndonos, tanto por lógica vocacional como espacial, al espectáculo operístico la nueva producción del *Otello* verdiano ya ha abierto a estas alturas la presente edición. En el foso, el director musical de la casa Antonio Pappano (crisol de culturas: norteamericano, de padres italianos y vocación centroeuropea) que pondrá sonido a la escenificación de Willy Decker, un nombre famoso actual que, curiosamente, siendo un todo terreno de la ópera, Verdi es su compositor menos frecuentado. Cantan Vladimir Galouzine (del Kirov de Gergiev), otro ruso como tantos precedentes y actuales a medirse con el Moro, Tom Fox (Jago por un wagneriano) y Susan Chilcott, a quien identificamos más como intérprete de repertorio inglés. Un derroche de distribución es el Cassio destinado a Kurt Streit. Francesco Provenzale es un compositor barroco italiano a quien se recuerda de vez en cuando, como ahora se hace en Bruselas con su *La Stelidaura vengante* (estrenada en 1674), producción que acaba de escucharse en Lieja, en febrero de este año. En una adaptación del *seguidor* de René Jacobs, Alessandro de Marchi, que redujo las innumerables repeticiones para hacer una ópera que dura seis horas en algo más digerible, cosechando un éxito tanto de musicólogos como de gente de la calle. En sesión de concierto, aparece un suculento *Werther* massenetiano. Suculento por la solidez de

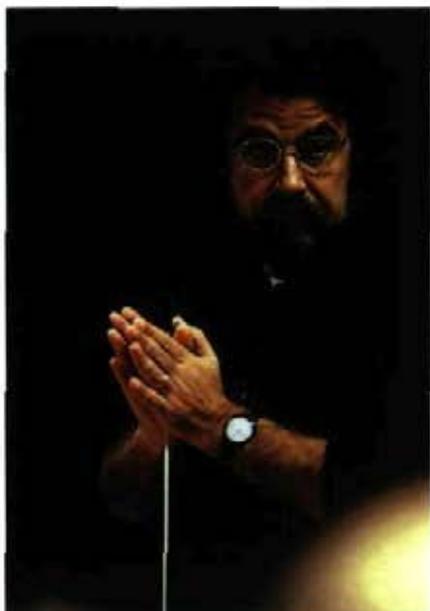
la batuta, Wladimir Jurowski, de esmerada actividad en el interesantísimo Festival de Wexford (donde tantos títulos injustamente orillados se recuperan) y por la pareja protagonista: el tenor argentino Marcelo Alvarez (que acaba de tener un buen éxito en Génova, sustituyendo a Kraus) y la hermosa Jennifer Larmore (que debe de estar grabando en estos momentos el papel de Charlotte). Hay que añadir el nombre de Alison Hagley que será con sus fosforescentes ojos azules una Sophie de ensueño. Vuelve el *Trittico* pucciniano de Stein Winge que dirigió Pappano en 1995, con varios de los nombres de aquella ocasión, de los que destacamos el Schicchi del gran José van Dam. Bajo el título de *¡Ay, amor!* llega a Bruselas, hermanadas como en el Real madrileño, las fallianas *La vida breve* y *El amor brujo* en realización de Herbert Wernicke y responsabilidad musical de Mark Stringer, espectáculo que ya se cató en Basilea con buen paladar. *El castillo de Barba Azul* de Bartók se codea con una sesión de ballet con base en el *Cuarteto n.º 4* del mismo músico. Un algo contestado *Parsifal* llega de Amsterdam, el de Haenchen de 1990 (que en Bruselas retoma Pappano) y Klaus Michael Grüber. Dos Monteverdis, *Ulisse* y *Orfeo*, con dos interpretaciones (respectivamente, Philippe Pierlot y René Jacobs) de estética musical parecida, pero diversa en lo teatral: la primera se representa con marionetas; en la segunda, Jacobs se desmarca de sus habituales Deflo, Hampe o Wernicke y se pasa a la concepción coreográfica de Trisha Brown. Dos nombres tan ajenos como Britten (*Otra vuelta de tuerca*) y Donizetti (*Don Pasquale*) redondean esta programación tan bien condimentada.

TEATRO DE LA MONEDA. 4, rue Léopold, 1000 Brussels. teléfono: (32.2) 229 12 00. Fax: (32.2) 2291380/87.

EN LA LUMINOSA SEMPEROPER

DRESDE Después de la sesión de apertura a cargo de Sir Colin Davis (31 de agosto), la Semperoper de Dresde cuenta a casi espectáculo por día desde el primero de septiembre al 20 de julio, entre conciertos, ballets y óperas, de las que sus 23 títulos en programa este año pueden imantar hacia las taquillas a un amplísimo y diferenciado público. Del barroco (Haendel) a la modernidad (*Die Soldaten*), de la comedia o el drama mozartianos (4 ejemplos bien diferenciados de su catálogo) al enredo rossiniano, de Wagner y Strauss a Verdi y Puccini pasando por Weber y Smetana y con Janáček de complemento.

Entre las *Premieren*, el famoso telón (que tiene pintado una encantadora alegoría del éxtasis levantando una antorcha) se levantará sobre cuatro títulos este curso. *L'italiana in Algeri* combina la experiencia de Kathleen Kuhlmann (que de Rossini ha cantado casi todo el serio y bastante del bufo) con los primeros pasos de Werner Gura (¿lo recuerdan en el *Requiem* del último Festival Mozart?) y el afianzamiento del enorme Mustafá de Kristinn Sigmundsson que llega con toda la experiencia ganada función a función en el Gran Teatro de Ginebra. La escena está a cargo del singular Peter Boysen y la parte musical a Philippe Auguin, muy rodado en Stuttgart, donde salió adelante hasta dando color a una *Traviata* incolora de la desaparecida Ruth Berg-haus. Giuseppe Sinopoli (sin levantar tantas expectativas como el pasado ciclo logró Harnoncourt, pero sí mayores esperanzas) dirige la *Aida* verdiana que concibe Fred Berndt (responsable en Dresde del rescate hace tres años de la *Melusine* de Reimann) con una

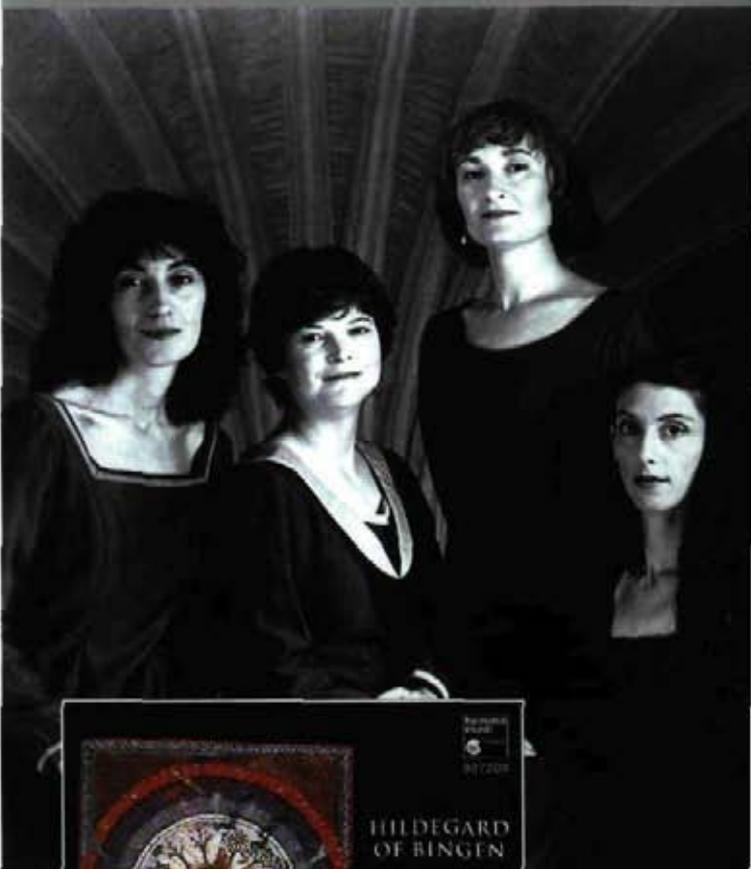


Giuseppe Sinopoli dirigirá una esperada *Aida*

pareja camino de estrellato: Michele Crider y José Cura. *La mujer silenciosa* straussiana cuenta con la (siempre con garantías) realización de Marco Arturo Marelli y la dirección musical de Christof Prick (el más presente en la temporada con 5 óperas a su cargo) y el protagonismo de Günter von Kannen, imprescindible en estos papeles. Lo más llamativo: el estreno de *Thomas Chatterton* de Matthias Pinstcher, partitura sobre una obra que el escritor alemán Hans Henry Jahm, muerto en 1959, escribió sobre el poeta inglés del siglo XVIII muerto jovencísimo. El muy mozartiano Urban Malmberg será su protagonista.

OPERA ESTATAL DE DRESDE. Theaterplatz 2. Teléfono: (03 51) 49 11 777. Fax: (03 51) 49 11 700.

"Lo lógico es que se convierta en un best-seller"
SCHERZO - Septiembre



ANONYMOUS 4 Hildegard Von Bingen 11.000 vírgenes



harmonia mundi ibérica

Av. Pla del Vent, 24 - 08970 Sant Joan Despí (Barcelona)
Tel. 93 - 373 10 58 • Fax 93 - 373 67 64

EL CONVENT GARDEN ITINERANTE

Londres La Royal Opera House ha cerrado sus puertas en julio de este año para que se realicen los necesarios trabajos que lo pongan al día en las necesidades propias de un teatro de ópera de su categoría y características. Cuatro recintos tendrán la responsabilidad de llenar el vacío: el Barbican Theatre (sede de la Royal Shakespeare Company), el Shaftesbury Theatre, el Royal Albert Hall y el Royal Festival Hall, que se repartirán en partes desiguales los 21 títulos previstos, de los cuales 17 son novedades.

Para estas fechas ya se habrá podido saber cómo resultó la nueva producción de *Giulio Cesare* de Handel con Amanda Roocroft y Ann Murray encabezando un reparto donde abundan los contratenedores. Entre ellos, Brian Asawa en Tolomeo, premio Operalia y que acaba de grabar el Oberon de Britten para Philips. Dirige Ivor Bolton que mantiene una buena relación con esta partitura como lo demostró en Munich (con la Murray precisamente) y en París-Bastille (con la Cleopatra de María Bayo). Producción de Lindsay Posner.

Entre septiembre y enero, se podrán ver otras producciones nuevas como las de *Platée* de Rameau, en colaboración con el Festival de Edimburgo, y con McGegan y Mark Morris en tareas directoriales. Otra vuelta de tuerca de Britten con la garantía de Colin Davis y la escenificación de Deborah Warner (la del último y loquísimo *Don Giovanni* de Glyndebourne: véase video) y *La viuda alegre* en inglés en la garantizada concepción de Graham Vick y con un reparto triple, donde aparecen citando al azar Thomas Allen (Danilo), Felicity Lott (la Glawary), la sexy Leslie Garrett (Valencienne), Claudio Desderi (Barón Zeta) y el valenciano Vicente Ombuena, que se turna con un italiano (Canonici) y un anglosajón (Clarke) en *Camille de Rosillon*.

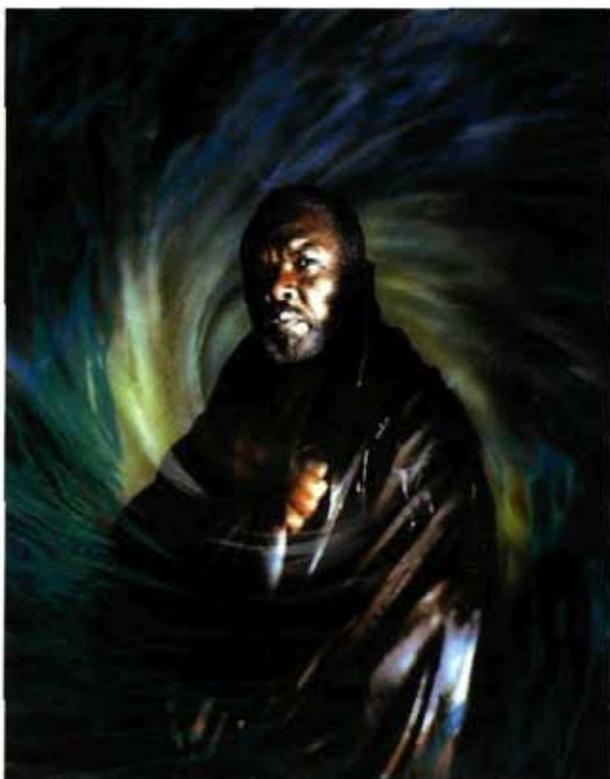
La producción de Moshinsky de *Otello* (que en video se encuentra con Domingo, Kiril y el caricatural Leiferkus) será la única ópera que se haga en el Royal Albert Hall con Giacomini o Bagachov, Dessi o Vassileva y Aga-

che o Summers. Interés moderado, como el nuevo *Barbero* rossiniano de Nigel Lowery, escenógrafo (el de la *Tetralogía* de Haitink, por ejemplo) metido a director escénico). Más atractivos ofrece la opereta de Britten *Paul Bunyan* con Richard Hickox, así como *L'incoronazione di Poppea* de David Alden, con tantos trabajos de éxito en la ENO o USA (*Harvey Milk* de Wallace en San Francisco, recordamos) o *La clemenza di Tito* de Mackerras-Kokkos con un equipo vocal discreto. 8 títulos se darán en concierto y se pueden destacar individualmente el Parsifal de Domingo, *La encantadora* de Chai-kovski dirigida por Valeri Gergiev, el Mefistofele de Samuel Ramey y *La Elena egipcia* de Thielemann con Deborah Voigt. Pero lo más interesante de este bloque es la *Elisabetta* de Donizetti que cantarán Andrea Rost y Giuseppe Sabbatini. Se trata de una partitura desconocida del de Bérgamo que descubrió Carlo Rizzi en los sótanos del Covent Garden. ¿Qué mejor cele-

La alternativa ENO

Este año la English National Opera apuesta más por las reposiciones de éxito que por los estrenos. Así, entre las primeras, nos topamos con la *Tosca* de 1994 de Keith Warner en colaboración con Houston y cantada por la misma protagonista que la estrenó, la de capa caída antes de tiempo, año prometedor Rosalind Plowright. Uno de los mayores éxitos de los últimos años, *The Mikado* en lectura teatral de Jonathan Miller (en reposición de D. Ritch) se da la mano con el *Così fan tutte* de Nicolette Molnár que llamó la atención por la forma en la que termina la obra con las parejas que se separan. Vuelve *La flauta mágica* de Hyttner que gustó mucho ya desde su estreno en 1988, por la sencillez de la decoración, la belleza del colorido y la eficacia del movimiento escénico.

Las novedades son tres *El holandés errante* con un Willard White que no necesita presentación (o Matthew Best), Rita Cullis (activa en teatros ingleses en papeles nada convencionales), el fiel al teatro David Rendall y el Daland de John Connell (afecto desde hace tiempo a la compañía, donde ha cantado de todo). Dirigen: Paul Daniel o Alex Ingram (foso) y Stein Winge (escena), muy querido en Bruselas y Ginebra. Desde la casa de los muertos de Janáček en traducción inglesa del muy celebrado David Pountney llega en la escenificación de Tim Albery, que empezó en la casa y es uno de los nombres claves en la profesión de la actualidad. Por último, *Falstaff* reúne un amplio equipo de habituales en el escenario del Coliseum con Alan Opie en cabeza y con el rossiniano Charles Workman como Fenton. Dirige Oliver von Dohnányi una realización escénica de Matthew War-chus, con un buen logro en su curriculum: *The Rake's progress* en Covent Garden 1996.

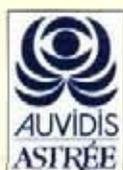


Willard White como El holandés errante

ANDY WHALE

bración de bicentenario! Especial para fans, dos *Noches de estrellas* van a reunir a parte del olimpo canoro; a saber, Agnes Baltsa (que parece resucitar, tan poco se sabía últimamente de ella), Giacomini, José Cura (muy presente este año en Londres), Gino Quilico, Fabio Armiliato, etc.

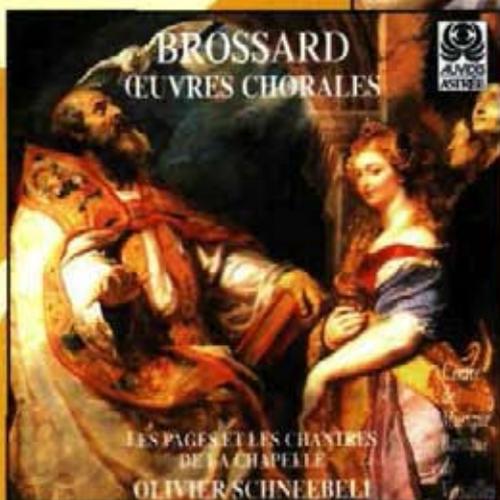
THE ROYAL OPERA HOUSE. Teléfono información general: 71/212 9307. ENGLISH NATIONAL OPERA: St.Martin's Lane. Teléfono: 71/836 01 11. Fax: 71/497 90 52.



VERSAILLES

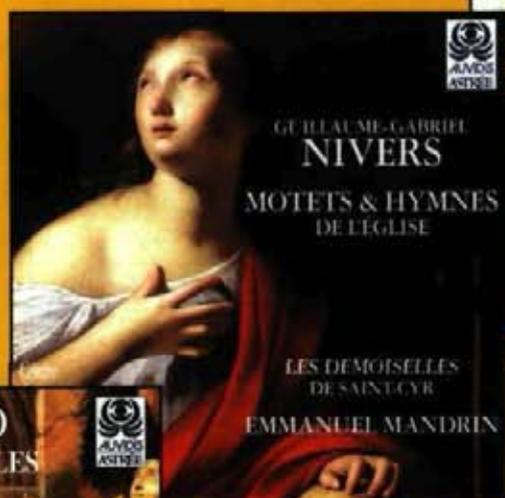
EL ESPLENDOR DE LA MÚSICA BARROCA

Más allá de Rameau, Lully, Charpentier, Marin Marais y François Couperin descubra el rico y luminoso universo sonoro de Mondonville, Nivers y Brossard.

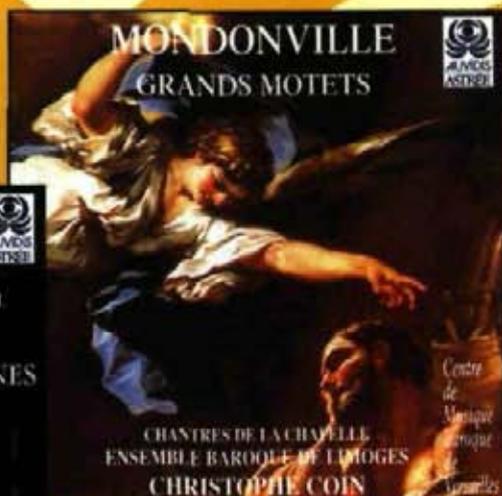


1ª GRABACIÓN MUNDIAL

NOVEDAD AVIDIS/ASTRÉE
CD E 8619

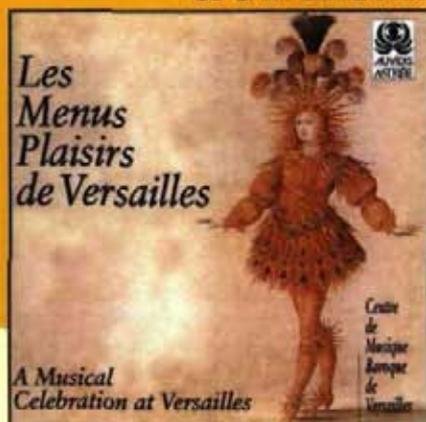


NOVEDAD AVIDIS/ASTRÉE
CD E 8621



NOVEDAD AVIDIS/ASTRÉE
CD E 8614

NOVEDAD AVIDIS/ASTRÉE
CD SAMPLER E 8628



PRECIO ESPECIAL

CD Catálogo con obras de :
Sébastien de Brossard, Marin Marais, Louis Marchand,
Marc-Antoine Charpentier, Jean-Baptiste Lully, François
Couperin, Michel de la Barre, Jean-Marie Leclair, Guillaume
Gabriel Nivers, François Roberday, Charles Mouton, Jean Joseph
Cassanea de Mondonville, Louis Couperin, Robert de Visée y Louis
Nicolas Clérambault



CON LAS GANAS QUE TENÍAMOS

MADRID Después de 70 años, por fin, el Teatro Real volverá a ejercer las funciones para las que se inauguraba el 19 de noviembre de 1850, a las diez y media de la noche, con una ópera de repertorio italiano *La favorita*, hábil partitura para que sus cantantes (Marietta Alboni, Italo Gardoni, Paul Barroilhet) lucieran su capacidad vocal. Tras tantas intrigas, contratiempos, dimes y diretes, nombramientos y defenestraciones, quebraderos de cabeza (sobre todo para el aficionado de la calle), etc. el 11 de octubre retoma su marcha, con dos obras (*El sombrero de tres picos*, *La vida breve*) que se justifican sólo por ser de Manuel de Falla, que es de la casa y ya se sabe: hay que hacer patria. Son, con el estreno que va a continuación las únicas producciones propias del Real para esta primera entrega. Antoni Ros Marbà dirigirá este estreno que se cita, *Divinas palabras* de Antón García Abril con un texto que sobre Valle-Inclán elaboró Francisco Nieva y que contará con dos Mari Gaila (Inmaculada Egido-Elisabette Matos) y un Lucero que se veía venir, Plácido Domingo.

La producción de Willy Decker para la Moneda de Bruselas de *Peter Grimes* llegará en noviembre con el mismo equipo directivo (Antonio Pappano) y vocal (menos el Balstrode que pasa de Yurisich a Victor Braun) que la estrenó en 1994. Es raro escuchar a Britten por aquí, bienvenido por tanto. Se recuerda que esta ópera llegó por primera vez a la Zarzuela en 1991, 46 años después de su presentación londinense.

En diciembre y primeros días de enero aparece por Madrid *Porgy and Bess* de Gershwin en una producción itinerante de la Opera de Houston, que grabó en disco John de Main en 1977, y que acaba de triunfar en París-Bastille. En el equipo, varios cantantes especializados en sus respectivos papeles, destacando Willard White y Cynthia Haymon en la pareja titular, protagonistas de una versión filmada que es una pura joya.

Después de Gershwin, Mozart y sus *Bodas de Figaro*, en la aplaudida concepción de Jürgen Flimm para la Opera Holandesa de Amsterdam.

Equipo muy nacional, por parte del Figaro de Carlos Chausson, la Susanna de Isabel Rey (su papel referencial) y el Conde de Carlos Álvarez. Patricia Schuman (que fue una honrosa Vitellia en el Festival Mozart con Victor Pablo) es la Condesa Rosina, la guapa Eirian James, Cherubino y como Don Basilio podremos gozar de ese monstruo de la escena lírica que es Michel Sénéchal (con 70 años bien llevados).

Turandot que permitió el debut de Gwyneth Jones en un papel que preparó con la mítica Eva Turner (Covent Garden, 1987) se aposentará en el Real para febrero con otra británica en la *principessa di morte*, la espectacular Jane Eaglen, con el recio Calaf de Vladimir Galutsin y la dulce Liù de Charlotte Margiono. Jeremy Suteliffe pondrá al día la producción original de Andrei Serban, que en lo musical dirige Vladimir Jurowski.

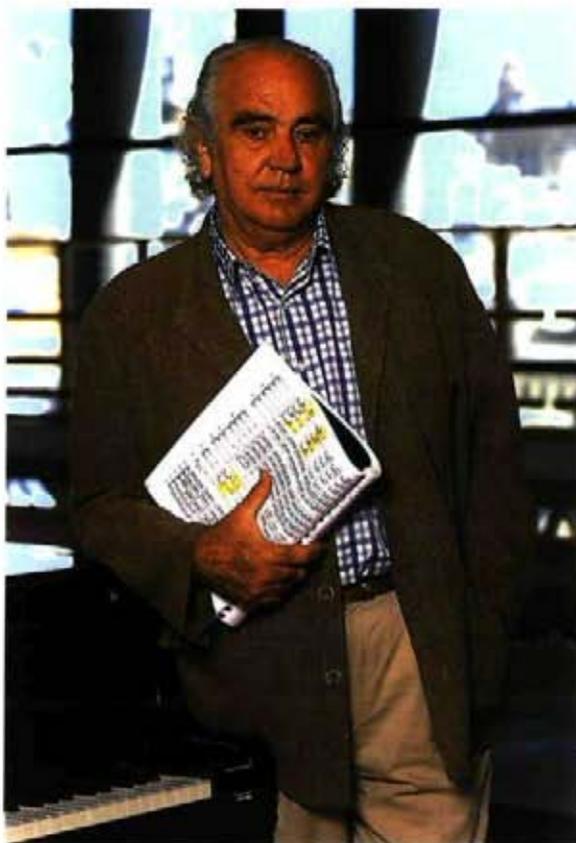
Verdi no podía faltar a esa cita inaugural madrileña y está en progra-

Aquí para Riccardo está previsto Alberto Cupido y para Amelia Inés Salazar. Juan Pons asegura un experimentado y siempre sosó Renato, mientras que Ewa Podles después de su Tancredi cambia radicalmente de estética como Ulrica y María José Moreno deslumbrará, probablemente, como Oscar. Dirige el director artístico y musical del teatro, García Navarro, quien antes tuvo a su cargo las funciones de inauguración del recinto.

De Verdi, un gran salto, a Janáček y en menos de un mes. Cinco veces en abril se podrá ver, probablemente en estreno nacional, *La zorrilla astuta*, que viene del Châtelet parisino de 1995 y con casi el mismo equipo vocal (Thomas Allen, Eva Jenis, Hana Minutillo). En la dirección musical, Marck Stringer sustituye al especialmente indicado aquí Mackerras y quien firma la dirección de escena es el originalísimo Nicolas Hytner.

En mayo, un Donizetti de ley ceñirá a medias la parte vocal de la edición, el de *L'elisir d'amore* que reúne a Angeles Blancas, Josep Bros, Earle Patriarco, Alessandro Corbelli e Isabel Monar con Paolo Olmi que sustituye al previsto Victor Pablo. Donizetti pondrá ese semicerrojo porque dentro de los espectáculos de danza, llega con junio la *Iphigénie en Tauride* de Gluck en producción del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch donde baile y canto se entremezclan. Porque, como todo teatro de estas características que se precie de tal, el Real programa también espectáculos de ballet, conciertos sinfónicos y recitales (Berganza, de los Angeles, Kraus, Caballé, Aragall, María Orán y Ruggero Raimondi).

¿Y el Teatro de la Zarzuela? Pues ahí estará recién modelado a partir de enero con espectáculos propios del nombre que lleva, además de la recuperación de la ópera de Bretón *Los amantes de Teruel* y un nuevo ciclo de lied con succulentos manjares: José van Dam, Ruth Ziesak (¡al fin!), María Bayo, Olaf Baer, Vessellina Kasarova y Barbara Hendricks.



García Abril en una de las salas de ensayo del Teatro Real con la partitura de *Divinas palabras*

RAFA MARTÍN

ma en marzo con su elegante *Ballo in maschera* que viene de París en escenificación de Nicolas Joel y que en 1992 estrenó Luciano Pavarotti.

TEATRO REAL. Plaza de Isabel II, s/n. Teléfono: (91) 516 06 60. Fax: (91) 516 06 51.

AÑO DE SUPLIR AUSENCIAS

MILÁN La Scala, como es habitual el día del patrono San Ambrosio, el 7 de diciembre, inicia temporada haciendo un merecido homenaje al *Macbeth* verdiano, a los 150 años de su estreno florentino. Todos recordamos la anterior edición de la ópera, aquella magnífica realización de Strehler que dirigió Abbado hace 22 años y se puede apreciar un nuevo desafío de Muti a su batuta rival y enemiga, sin que se sepan las razones de tanta antipatía mutua. Muti juega bien sus bazas y ha contratado un reparto seguro, al menos en el primer reparto: Maria Guleghina, el veterano pero insustituible Renato Bruson, el gran Banco de Carlo Colombara y un despilfarro tenoril, el de Roberto Alagna para Macduff, un cantante que buen apoyo tuvo en sus comienzos del director napolitano. La dirección de escena, otro acierto, corre a cargo de Graham Vick, cuya fértil imaginación produce cada vez mejores espectáculos. Nino Rota cumpliría en 1998 los 87 y su ópera más lograda, *El sombrero de paja de Florencia*, 43 años de su estreno palermitano. Sin esperar a móviles conmemorativos, el teatro milanés la programa, cuidando la homogeneidad del amplio equipo vocal, con la destacable media de juventud entre los intérpretes (Antonozzi, Giovanni Furlanetto, Juan Diego Flórez, la Scarabelli y la Norberg-Schulz, etc.) y la dirección de escena de Pier Luigi Pizzi y de Campanella en el foso. Pizzi y Campanella traen la producción, puesta al día, del Teatro Romolo Valli de Regio Emilia de 1987, de hermosísimo vestuario y ágil desarrollo escénico. Llevaba Musorgski tiempo sin aparecer por la Scala. Pero ahí está Gergiev, dispuesto a llenar el vacío, como en tantos otros teatros occidentales. El sampeterburgués ofrecerá la (en grafía italiana) *Kovancina*, versión Shostakovich, con alguno de sus habituales nombres del Kirov, a saber, la recia Marfa de Olga Borodina y el rudo Andre Kovanski de Vladimir Galusin. En la lista de esperados retornos a la Scala se halla también el *Freischütz* weberiano encomendado a la regia de Pier' Alli (quizás por sus Wagner, como la *Tetralogía* de Bologna), con Donald Runnicles en batuta, que viajará desde su feudo en San Francisco. Cantan: Nancy Gustafson, Kapellmann, Selig y Kim Begley, definitivamente asentado ya en primeras partes. Tres Donizettis en programa también hacia su tiempo que no se veían por allá. *Linda de Chamounix* será cantada por

la Gruberova que este año se va a cansar del papel, en tantos sitios tiene previsto ofrecerlo. La engañarán y luego la consolarán dos vizcondes, uno italiano (Giuseppe Sabbatini) y otro latinoamericano (Marcelo Alvarez), mientras que el personaje cómico de Bloisfleury tendrá a dos especialistas bufos del calibre de Marco Camastra y Alfonso Antonozzi. Curiosamente, Pirotto será motivo para que dos rumanas compitan: Carmen Oprisnu (¿la recuerdan venciendo Operalia?) y Annamaria Popescu. Sorpresa en el escenario: August Everding deja sus Wagner y sus Strauss para descender a más humildes cometidos; tranquilidad en el foso: Roberto Abbado, que debe tener mejores relaciones que su tío con el director musical de la Scala. *L'elisir d'amore* reúne a Mariella Devia con Vincenzo la Scola (que se turna, después de su Tamino pasado, con Paul Groves) y Roberto de Candia (id con Manuel Lanza, después del Chorébe anterior), contando para el esencial Dulcamara con la segura comicidad de Alfonso Antonozzi. El tercer Donizetti es más jugoso: *Lucrezia Borgia*. Tanto por el atractivo reparto como por la dirección musical (de Gelmetti) y la escénica (Hugo de Ana apachugando, como es costumbre, con todo, decorados y vestuario incluidos). Renée Fleming cantará (seguro que) por primera vez el papel protagonista. Esta muchacha está que no para, cada vez mejor y más ambiciosa. En salto cualitativo apreciable, Daniela Barcellona será Orsini poniéndose de acuerdo con la más asentada Sonia Ganassi (¿darán el trino del *Brindisi*?). La parte masculina ofrece calibrados Gennaros (Sabbatini o Giordani), y un oportunísimo, pues tiene la justa tesitura del ambiguo papel, Michele Pertusi, como Don Alfonso. La *Manon* pucciniana, al contrario, ya se había escuchado en Milán no ha mucho. Exactamente, próxima al centenario en 1992, en concepto, cada uno en su terreno profesional, de Jonathan Miller y Lorin Maazel, que dio motivo a una grabación de Sony. Ahora retorna la heroína de Prevost con



Renée Fleming se enfrenta con un peso pesado donizettiano: Lucrezia Borgia

nueva producción y distintos cantantes. Después de *Traviata* y *Vestale*, Lilliana Cavani demostrará lo que puede hacer con Puccini, apoyada en sus fieles Dante Ferretti (decorados) y Gabriella Pecucci (vestuario). José Cura se va abriendo camino hacia el estrellato y con el compositor de Lucca encuentra hasta el momento su mejor territorio; la protagonista del título se la repartirán Maria Guleghina y Amelia Felle. Esta última en diez años ha subido como la espuma, si pensamos que en el *Guglielmo Tell* de Muti fue una encantadora Jemmy, pero su presencia como protagonista pucciniana de peso despierta cierta perplejidad, si se juzga que su repertorio hasta la fecha combinaba el setecientos italiano con la más genuina producción cómica rossiniana. La Scala, finalmente, quiere ponerse a la altura de los más inquietos escenarios internacionales y ha encargado al catanés Aldo Clementi (1925) un estreno. Se llama *Carillon* y la dirigirá Zoltán Pesko en octubre de 1998. Se repite, cerrando ya el capítulo Scala, la discutida *La flauta mágica* del pasado año de Roberto de Simone, con un reparto donde repiten algunos nombres (Rost, Keenlyside, Selig), se incorporan otros nuevos (la Nocentini, Schade, Takova).

TEATRO ALLA SCALA. Via Filodrammatici, 2. Tel.: 92/720 037 44. Fax: 9218879388.

LA PRODIGALIDAD BAVARA

MUNICH De la A (de *Aida*) a la Z (de *Zauberflöte*) los 37 títulos que de septiembre a julio propone el teatro de la calle Maximiliano da como recuento que por su foso pasarán 25 batutas internacionales (veteranas como Horst Stein, juveniles como la australiana Simone Young) y moverá entre bambalinas a 27 *regisseure* (del prestigio tradicional de Schenk a la provocación de un Carsen o un Hytner). Debutan este año solistas importantes como la tenebrosa mezzo Dagmar Pecková, el excelente tenor Giuseppe Sabbatini o la gran actriz-cantante Kathryn Harries, entre otros cuantos más, al lado de algunos veteranos que ganaron allí sus mejores partidas: Hermann Prey, Trudeliene Schmidt, Theo Adam, Bernd Weikl... y la milagrosa Julia Varady, que con este dato, parece desmentir su inoportuna retirada de los escenarios. Y Julia está anunciada en tres de las cinco grandes heroínas verdianas (faltan la Valery y Leonora de *La forza*) que destinó a su teatro: *Aida*, Leonora de *Trovatore*, Abigail.

Los cinco estrenos de este curso son: *Elektra* de Peter Schneider y Herbert Wernicke, ópera que no se veía por allá desde 1988 en la vieja producción de Günter Rennert y que ahora va a cantar un equipo sin problemas: Gabriele Schnaut, Nadine Secunde, Marjana Lipovsek, Monte Pederson y William Cochran. Simone Young dirige *El murciélago*, producción de Leander Haussmann, con la Rosalinde de Cheryl Studer (todos esperamos que vuelva a remontar vuelos), el bregado Eisenstein de Thomas Allen y un Orlofsky contratador, Christopher Robson. *The Midsummer Marriage*, obra emblemática de Tippett que después de los 40 años de su estreno está como gozando de una nueva juventud, pues Tim Albery la ha puesto en Nueva York, el director de cine Baz Luhrmann en Sydney, en Turín el argentino Alfredo Arias y en París Robert Carsen. Richard Jones la concibe para Munich y tiene un reparto, como se supone, mayoritariamente anglosajón y con Mark Elder en el foso. Zubin Mehta del que recordamos su lectura de 1988 en Los

Angeles escenificada por Jonathan Miller, dirige *Tristan und Isolde* con voces asociables a sus cometidos. Miren: Waltraud Meier, Siegfried Jerusalem, Kurt Moll, Marjana Lipovsek, Bernd Weikl. Manfred Trojahn, compositor alemán nacido en 1949 estrena la que debe de ser su primera ópera *Was ihr wollt* (Como gustéis) que debe de estar basada en Shakespeare por los personajes que reúne, aunque el programa nada dice del de Stratford-on-Avon. Concibe la escena Peter Mussbach que tiene ya su experiencia con el XX (Janáček, Berg, Stravinski) y en estrenos (de Zender, Laporte o Rihm) y cantan Jeanne Piland, Reiner Trost, Iride Martínez, Julie Kaufmann y Dale Duesing, bajo la batuta de Michael Boder. Boder también tiene sus contactos con la contemporaneidad con partituras de Penderecki, Müller-Siemens o Reimann en atril. Todo está en su sitio, pues.

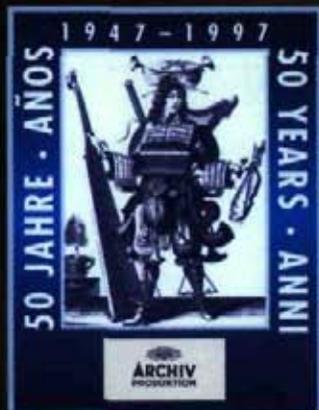


Edita Gruberova en la producción de Jonathan Miller de *Anna Bolena* de Donizetti

De lo que se repone, ahí va una serie de datos capaces de hacernos acudir a Lufthansa a adquirir el billete de visita si los precios y los sueldos nos lo permitieran. En primer lugar, hay que acudir a cualquier cosa

de las que cante (si canta) la Varady. Luego, por cierto orden de apetencias, llama la atención la vieja pero bella *Flauta* de August Everding con una Pamina ideal (Soile Isokoski), un Tamino que canta bien y es buen mozo (Deon van der Walt), un Sarastro formidable (Kurt Moll) y una Reina valorada ya por muchos teatros (Helen Kwon). Otro Mozart, el de *Don Giovanni* junta por turnos a dos de los mejores intérpretes de la actualidad (William Shimell y Thomas Allen) al frente de un varío equipo donde encontramos las garantías de Luba Orgonosova (única Doña Ana), Pamela Coburn y Nancy Gustafson (Doñas Elviras), Paul Groves, John Mark Ainsley y van der Walt de nuevo (terceto de Octavios), Lucio Gallo como el mejor Leporello de los tres que se programan y la deliciosa Zerlina de Alison Hagley, sin olvidar a los dos opulentotes Comendadores, Matti Salminen y Jan-Hendrik Rootering. *Ariadne auf Naxos* no es un mal plato si nos tocan el protagonismo de Deborah Polaski, el Compositor de Ann Murray o Dagmar Pecková, el Baco de Chris Merritt, la Zerbinetta de Christine Schäfer o el Maestro de Música de Hermann Prey. Para los del belcanto, *Anna Bolena* tiene sus imanes: Gruberova, Kassarova, Sabbatini y Scanduzzi (la producción es la de Montecarlo de Miller). Gruberova puede atraer también a los rossinianos pues canta la Rosina del *Barbero* con el digno Almaviva de Roberto Saccà. Eliane Coelho, Bryn Terfel y Graham Clark nos tientan con su *Salomé* que es la que ideó Everding en 1987. Más individualmente, despiertan curiosidad el Ernesto donizettiano de Kurt Streit, el Walther de Francisco Araiza, el Peter Grimes de Neil Shicoff, el Cavaradossi de Richard Margison y entre sopranos, la Poppea monteverdiana de Anna Caterina Antonacci, la Mimì de Leontina Vadurova o la Fiordiligi de Amanda Rocco.

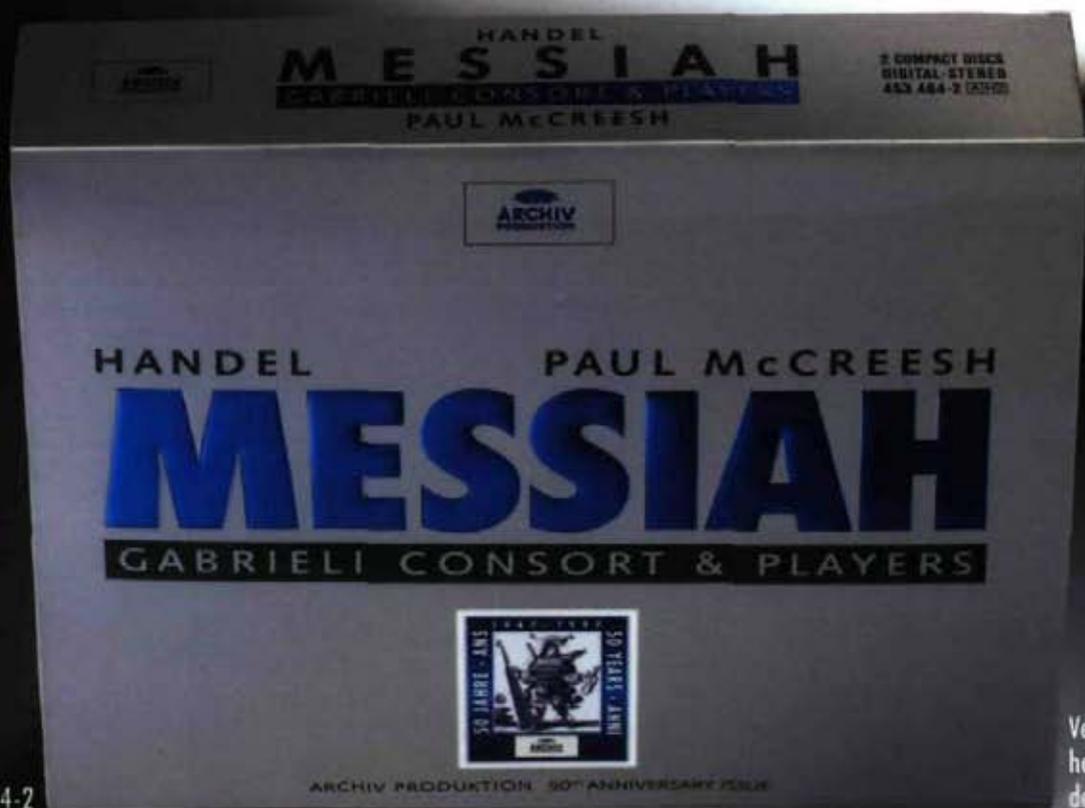
BAYERISCHE STAATSOPER. Mas-similianstrasse, 11. Teléfono: (89)-21 85 19 20. Fax: (89)-21 851023.



GRAN LANZAMIENTO CONMEMORATIVO DEL
50 ANIVERSARIO DE ARCHIV PRODUCTION

UN "MESIAS" PARA EL MILENIO

GABRIELI CONSORT & PLAYERS · PAUL McCREESH



2CD 453 464-2

Version del
hospital Foundling
de 1754

Dorothea Röschmann · Susan Gritton · Bernarda Fink
Charles Daniels · Neal Davies · Gabrieli Consort & Players · Paul McCreesh

*"Yo quería que este Mesías fuera completamente moderno:
yo quería expresar no solo el gran genio de Haendel, sino
también acercarme al simbolismo que cada nueva generación ha aportado a esta obra."*

PAUL McCREESH

EL HECHIZO DE MANHATTAN

NUEVA YORK

Aquí están todos: Kiri, Ramey, Pavarotti, Domingo, Terfel, Heppner, la Bartoli, la Fleming, la Marton, Pons, Alagna, la von Otter... Parece una temporada que organizan las multinacionales del disco, pues abundan las estrellas, como de costumbre. En la actual temporada del Met neoyorkino se pueden destacar cuatro capítulos: el ruso, el frívolo, el de las novedades y el de la contemporaneidad.

El ruso corresponde a la visita del Teatro Kirov de San Petersburgo que tendrá lugar entre el 23 de abril y el 9 de mayo de 1998. Con Valeri Gergiev, por supuesto, y con alguna de las estrellas de la casa (Gorchakova, Borodina, Tarassova, Grigorián, Putilin, Marusin, Ognovenko, Kit, etc.) ofrecerán cuatro títulos: *Bodas en un monasterio*, *Mazepa*, *El príncipe Igor* y *Ruslan y Ludmila*.

El capítulo contemporáneo está formado por cinco obras capitales dentro de la historia de la ópera del siglo XX. Son producciones algunas vistas, pero la oficina de prensa destaca el grupo para demostrar que en el teatro no son tan retrógrados como los envidiosos acusan. *Ariadne auf Naxos* de Strauss cuenta con la escenificación de Moshinsky de 1993 (que sustituyó la de Bodo Igesz que está en video) y con Deborah Voight (en lugar de Jessye Norman) en la Prima Donna y Nathalie Dessay en Zerbinetta con dos sólidos elementos presentes en aquel estreno: el compositor de la hermosota Susanne Mentzer y el Baco de Thomas Moser. *Peter Grimes* es la producción de Guthrie que cantó en 1983 Jon Vickers que pasa el relevo ahora a Philip Langridge sin que se sepa en este momento a quién se lo pasará la Ellen Oxford de antaño, la fascinante Elisabeth Söderström. El *Vec Makropulos* que le costó la vida a Richard Versaille regresa con la Emilia Marty que corresponde, una gran cantante actriz como la Malfitano con Mackerras en el foso. Dos partituras de este capítulo entran también en el siguiente al tratarse además de novedades en el escenario del Met. Hacen el número de cinco producciones nuevas las que se prevén para este año. El *Capriccio* de Strauss, que es también estreno en su escenario, está

visto por John Cox (que lo puso en Madrid pero en producción para la Opera escocesa) y les llega remotamente desde Glyndebourne vía Londres, con la Condesa bellísima de Kiri te Kanawa que tiene peleando por ella a los mismos contendientes que tuvo en San Francisco, Simon Keenlyside y David Kuebler (consúltese video Decca). *The Rake's Progress* reúne de nuevo a Levine con Jonathan Miller después del *Pelléas* y con un equipo breagadísimo en los personajes que asumen, probándolo el disco: Dawn Upshaw, Jerry Hadley, Felicity Palmer (Baba en Madrid) y, sobre todo, Samuel Ramey, cuyo Nick Shadow no tiene competencia ni pasada (quizás Marc Harrell en el estreno, precisamente, del Met) y puede que ni futura. *La Cenerentola* rossiniana es, inexplicablemente, estreno en el teatro neoyorkino. Y compensando tan tardío acontecimiento se ha reunido un reparto de ensueño: Cecilia Bartoli, Ramón Vargas, Alessandro Corbelli, Simone Alaimo y Michele Pertusi. La dirección musical no podía asumirla otro que Levine. Entre candilejas, Cesare Lievi que ya dirigió la ópera con gran revuelo en Zurich pero con otros colaboradores. Aquí tendrá decorados y vestuario de su actual cooperante Maurizio Balò. La relación de Moshinsky con la ópera de Saint-Saëns *Samson et Dalila* es muy fructífera en cuanto a realizaciones se refiere. No extraña que se le encargue

detenor pero de momento tirando a lírico, Ben Heppner canta *Lobengrin* con las dos Deborah, Voight y Polaski, Elsa y Ortrud, con el omnipresente Levine y en la producción de Robert Wilson, en debut, después de que sus concepciones, nada convencionales, estén dando la vuelta a Europa (Bastille, Scala, la Moneda, etc.).

Por fin, el capítulo frívolo. *Carmen* es la ópera elegida para el doble (escenapatio de butacas) espectáculo de la inauguración. Es una producción conocida, la de Franco Zeffirelli, y con un no menos repetido Don José que es el anunciado hace unas líneas Plácido Domingo. La gitana es más morena que de costumbre, la volcánica Denise Graves, Norah Amsellem, Micaela (ha dado un buen salto después de la Sacerdotisa de *Aida* del pasado año) y el atractivo Gino Quilico, un idem Escamillo. La llegada del nuevo año se celebra con una reedición de *El barbero de Sevilla* rossiniano. Se trata del muy conocido trabajo de John Cox (existe en video, para más datos) por el que han desfilado insignes nombres, atención a ellos: Horne, von Stade, Nucci, Quilico (padre e hijo), Burchuladze, Dara, Furlanetto, Ramey, Blake, Hampson... ¿Quién falta? Pues los que lo cantarán este año: Sonia Ganassi (última Rosina de Pésaro), Bruce Ford, Paul Plishka, Vladimir Chernov, retomándose el increíble Basilio de Ramey. Paul Plishka después del *Falstaff* parece

haberle tomado gusto a los personajes cómicos, pues aparte de este Bartolo va a cantar un protagonista gemelo de ópera bufa italiana, Dulcamara. Lo será en el también muy repetido *Elisir d'amore* que cierra el capítulo llamado frívolo, porque después de escuchar la *Furtiva lagrima* de Luciano Pavarotti habrá el baile de la Ópera, como si estuviéramos en Viena, el día 7 de febrero de 1998. Al lado del big Luciano, la monilla (pero cada vez más redonda) Ruth Ann Swenson y el Belcore de Earle



Deborah Voight en *Ariadne auf Naxos*

BETH BERGMAN

esta del Met con Richard Hudson, decorador y figurinista caro a Graham Vick, que, por lo que se ve, en este debut neoyorkino lo ha traicionado. El terceto vocal: Borodina, independizada del Kirov, Domingo (ya apareció... reaparecerá) y Sergei Leiferkus. El tenor wagneriano de moda, por fin un Hel-

Patriarco (que acaba de cantar, con no mucho éxito por cierto, Valentín en París en la famosa producción de Jorge Lavelli).

THE METROPOLITAN OPERA. Lincoln Center. Teléfono: 212/799-3100. Fax: 212/870-7606.

DECCA

ahora la grabación histórica de
sir georg solti
"el anillo del nibelungo"
de **wagner**, con un sonido
aun más espectacular.

the
Opera
company



wagner:
el anillo de nibelungo
Flagstad/Nilsson/Hotter/Crespin
London/Windgassen/Frick/
Fischer-Dieskau
Orquesta Filarmónica de Viena
Sir Georg Solti
14CD 455 555-2



wagner: **el oro del rin**
Flagstad/London
Orquesta Filarmónica de Viena
Sir Georg Solti
2CD 455 556-2



wagner: **la walkiria**
Nilsson/Hotter/Crespin
Orquesta Filarmónica de Viena
Sir Georg Solti
4CD 455 559-2



wagner: **sigfrido**
Nilsson/Windgassen/Hotter
Orquesta Filarmónica de Viena
Sir Georg Solti
4CD 455 564-2



wagner: **el ocaso de los dioses**
Nilsson/Windgassen/Frick/
Fischer-Dieskau
Orquesta Filarmónica de Viena
Sir Georg Solti
4CD 455 569-2

a PolyGram company

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.....

CUATRO, QUE SON CINCO, PUNTOS CARDINALES

PARÍS El Teatro Nacional de la Ópera que desde el pasado año reúne la tradición del Palais Garnier con la modernidad de Bastille reparte sus diecinueve espectáculos entre esas dos salas, sin que esa distribución mantenga otro criterio que no sea el de la funcionalidad. Porque si los tres de los cuatro títulos destinados a Garnier poseen ciertas características comunes (óperas íntimas, con pocos personajes, recitado despliegue teatral), y la cuarta es una opereta, *El murciélago*, entre las que programa la Bastille se encuentra, iniciando la andadura, nada menos que *Las bodas de Figaro* que participa de aquellas cualidades. Su producción originaria perteneció al Garnier hasta el punto de que al retomarla Bastille en 1990, su creador Giorgio Strehler se negó a que apareciera su nombre en programa. Entre las reposiciones, destacan, además de esta genial realización mozartiana del triestino que es ya un clásico, el *Pelléas* de Robert Wilson, que mantiene los mismos nombres de su estreno (Braun, van Dam, von Halem, Conlon en el foso), pero pasando la protagonista de mezzo (Susanne Mentzer) a soprano (la gentil Dawn Upshaw). Algunos cambios más se consideran en el *Mabagonny* de Graham Vick, que llegó de Florencia, mientras que del *Nabucco* de Carsen sólo quedan director, Pinchas Steinberg, y Abigail, Julia Varady (pero ¿no decían que se retiraba?). Por la *Tosca* de Schroeter ya han pasado varios intérpretes actuales (incluido, cómo no, Plácido Domingo) y, en esta ocasión, al trío en litigio (Guleghina-Amiliato-Lafont) se les une el Sacristán de Paolo Montarsolo que, madurísimo, vuelve a sus orígenes. Se ofrece el *Così fan tutte* de Ezio Toffolutti, que fue el primer espectáculo de bellísima plasmación teatral del nuevo Garnier (el *Don Giovanni* que lo reabrió fue en concierto), con el Don Alfonso de William Shimell como único superviviente del equipo que la estrenó. La *Carmen* de Alfredo Arias, a los nombres habituales (Galvez Vallejo o Shicoff, Burles, Amsellem, Chaignaud, Uria-Monzon) añade el inesperado protagonismo de la haendeliana, por decir algo, Lorraine Hunt. Rodney Gilfry volverá a ser el britteniano Billy Budd en versión de Francesca Zambello y Thomas Hampson el chaikovskiano Oneguín que concibió Willy

Decker. Jane Eaglen toma en la *Norma* de Yannis Kokkos el relevo de Carol Vaness y Ruth Ann Swenson cantá la Manon massenetiana que ideó Gilbert Deflo, cerrando así lo más interesante del capítulo reposiciones.

Las novedades comienzan con *Turandot* en doble reparto, uno muy bregado (Alessandra Marc, Frederic Kalt, Cristina Gallardo-Domas), otro no tanto pero igualmente jugoso (Sharon Sweet, Sergei Larin, Barbara Frittoli). La producción es, de nuevo, de la Zambello y están el foso, turnándose, Prêtre y Luisi. Renée Fleming pasa de sus encantadoras Marguerite y Manon a una muy joven Marschallin (¿qué bien cantó el terceto en el homenaje a James Levine!) en la provocadora producción llena de espejos (como para que se rompa alguno, con lo supersticiosos que son los comicastro) de Herbert Wernicke de Salzburgo, que hicieron la Studer y Maazel. Fleming tendrá a su lado al cantador Octavian de Susan Graham y a la Sophie de Barbara Bonney, papel que dio a conocer a la soprano en el viejo continente promovida por Solti (¿la recuerdan en Covent Garden con la Te Kanawa en el video de Schlesinger?). Ja-

de esta historia local (ocurre en París y alrededores como se sabe): la rumana Gheorghiu y la chilena Gallardo-Domas (que van por los teatros del mundo repartiéndose el papel y compitiendo a la gresca), Patricia Racette, Victoria Loukianetz, Ramón Vargas, Vladimir Grihsko (que una vez canta Alfredo y otra Gastone), Leo Nucci, Alexandru Agache. Conlon se pasa luego a Wagner dirigiendo el *Tristán* de Bruselas de Stein Winge con Sabine Hass y Wolfgang Schmidt. Un número fuerte del programa es *L'italiana in Algeri* de un Andrei Serban que no frecuenta mucho el mundo rossiniano, al contrario del director musical Bruno Campanella y el magnífico, inmejorable, reparto: Samuel Ramey (retorno a principios, si pensamos en su inigualable grabación discográfica con la Horne), Jennifer Larmore, Bruce Ford, Alessandro Corbelli, Jeannette Fischer. En 1979, el cuarteto Cerha-Boulez-Chereau-Stratas ofrecieron la versión completa de *Lulu* de Berg con su acto III. Ahora vuelve a París con especialistas del XX en el foso (Russell Davies) y en escena (Decker) y con una protagonista avalada por anteriores actuaciones en Basilea y Karlsruhe: Anna Katharina Behnke. Los elogios de la prensa no han podido resultarle mejor: «seducción actoral y vocal, belleza física», «sin problemas de tesitura», «ideal presencia y medios cálidos», etc. A su lado, nombres habitualmente asociados a sus respectivos personajes: David Kuebler (conocidísimo Alwa), Günter von Kannen, Felicity Palmer, Eirian James, Wolfgang Schöne... En enero de 1992, el compositor francés Philippe Fénelon (1952) estrenó en el Châtelet *Le chevalier imaginaire*, un tema facilitado por Cervantes. Ahora se acerca a un clásico francés, Gustave Flaubert, y presenta en Bastille *Salammbo* (la ópera la acabó en 1993), con Gary Bertini y Francesca Zambello en las direcciones respectivas y un equipo vocal que reúne a Kathryn Harries, Daniel Galvez-Vallejo, Gérard Garino y John Patrick Raftery entre otros. Finalizando el relato de novedades en la Ópera de París, Jorge Lavelli presenta una *Viuda alegre* que no sólo su presencia atrae intereses sino el equilibrado reparto, con Karita Mattila y el atractivo Bo Skovhus en cabeza y la veteranía de Waldemar Kmentt como Baron Zeta.



Julia Varady cantará Abigail en Nabucco

SABINE TOEFFER

mes Conlon, director permanente y el consejero musical del ente, dirige *La traviata* de Jonathan Miller. Miller acaba de hacerla en su teatro de origen, el de la ENO londinense, pero para París cuenta con la misma figurinista (Clare Mitchell) pero distinto decorador (Ian MacNeil en lugar de Bernard Culshaw). Varios repartos se ocuparán

de esta historia local (ocurre en París y alrededores como se sabe): la rumana Gheorghiu y la chilena Gallardo-Domas (que van por los teatros del mundo repartiéndose el papel y compitiendo a la gresca), Patricia Racette, Victoria Loukianetz, Ramón Vargas, Vladimir Grihsko (que una vez canta Alfredo y otra Gastone), Leo Nucci, Alexandru Agache. Conlon se pasa luego a Wagner dirigiendo el *Tristán* de Bruselas de Stein Winge con Sabine Hass y Wolfgang Schmidt. Un número fuerte del programa es *L'italiana in Algeri* de un Andrei Serban que no frecuenta mucho el mundo rossiniano, al contrario del director musical Bruno Campanella y el magnífico, inmejorable, reparto: Samuel Ramey (retorno a principios, si pensamos en su inigualable grabación discográfica con la Horne), Jennifer Larmore, Bruce Ford, Alessandro Corbelli, Jeannette Fischer. En 1979, el cuarteto Cerha-Boulez-Chereau-Stratas ofrecieron la versión completa de *Lulu* de Berg con su acto III. Ahora vuelve a París con especialistas del XX en el foso (Russell Davies) y en escena (Decker) y con una protagonista avalada por anteriores actuaciones en Basilea y Karlsruhe: Anna Katharina Behnke. Los elogios de la prensa no han podido resultarle mejor: «seducción actoral y vocal, belleza física», «sin problemas de tesitura», «ideal presencia y medios cálidos», etc. A su lado, nombres habitualmente asociados a sus respectivos personajes: David Kuebler (conocidísimo Alwa), Günter von Kannen, Felicity Palmer, Eirian James, Wolfgang Schöne... En enero de 1992, el compositor francés Philippe Fénelon (1952) estrenó en el Châtelet *Le chevalier imaginaire*, un tema facilitado por Cervantes. Ahora se acerca a un clásico francés, Gustave Flaubert, y presenta en Bastille *Salammbo* (la ópera la acabó en 1993), con Gary Bertini y Francesca Zambello en las direcciones respectivas y un equipo vocal que reúne a Kathryn Harries, Daniel Galvez-Vallejo, Gérard Garino y John Patrick Raftery entre otros. Finalizando el relato de novedades en la Ópera de París, Jorge Lavelli presenta una *Viuda alegre* que no sólo su presencia atrae intereses sino el equilibrado reparto, con Karita Mattila y el atractivo Bo Skovhus en cabeza y la veteranía de Waldemar Kmentt como Baron Zeta.

El teatro de Lissner

En el Teatro del Châtelet cumple el añorado Stéphane Lissner una década de trabajo y con esta celebración de partida se estructura la programación 1997-98, donde hay ballet, espectáculos de kabuki y flamenco, conciertos, programas especiales para juventud, exposiciones. Lo que aquí interesa, el capítulo operístico, está representado por lo que sigue. El *Parsifal* originario de Amsterdam de Klaus Michael Grüber que les llega pasando por Bruselas y Florencia y con la Kundry merecedora de figurar en el *Guinness* (¿cuántas veces lo habrá cantado?) Waltraud Meier, Poul Elming, que le debe la fama en tal a Barenboim, será Parsifal y el resto no desmerece de los anteriores: Matti Salminen (Gurnemanz), Monte Pederson (Amfortas), Günter von Kannen (Klingsor) y el incansable Theo Adam (Titirel). La Orquesta de París y su director en el foso, Semion Bichkov. Famosillos de la actualidad escénica se han interesado por el cuento de Humperdinck *Hänsel und Gretel*. Véanse: Johannes Schaaf, Robert Carsen, Robert Fortune. Pero Lissner le ha encargado una nueva lectura al griego Yannis Kokkos que dirigirá Dohnányi, quien vuelve al teatro después del *Edipo rey* de Stravinski de este mismo año. La parejita de niños no puede estar mejor elegida con las absolutamente deliciosas Randi Stene y Ruth Ziesak, que se codean con los padres muy en materia de Franz-Josef Kapellmann y Gwyneth Jones, que por esta vez si chillan va a estar de acuerdo con la psicología de la gruñona Gertrud. El personaje de la bruja, como se ha hecho en contadas ocasiones, lo asume un tenor, lo que permitirá al genial actor que es Graham Clark una inolvidable creación. Siete meses después de aparecer por Salzburgo, la nueva versión en inglés de *Le grand Macabre* de Ligeti se cantará en Châtelet en la producción de Sellars y en la lectura de Salonen y con el mismo equipo de intérpretes: Sibylle Ehlert, Laura Claycomb, Derek Lee Ragin, etc. La Opera Alemana de Berlín vuelve (estuvo en 1992 con el mismo título) con el *Wozzeck* de Barenboim-Chereau, donde el único cambio de importancia es Falk Struckmann que sustituye a Franz Grundheber como protagonista. Si alguien no puede ir a ver esta ópera al

teatro, puede consolarse viendo el video editado por Teldec. William Christie y sus *florecientes* chicos después del exitosísimo *Atys* de Lully se mide con Rameau, el de *Zoroastre*. El norteamericano mantiene muy buena relación con París en general y con el Châtelet en particular, donde ya ha dirigido memorables sesiones de



Le grand macabre de Ligeti visto por Peter Sellars

Purcell, M. A. Charpentier y Rossi. Será una versión en concierto, igual que el acto III que propone Jeffrey Tate de *El ocaso de los dioses* con la Orquesta Nacional de Francia, que recordará la *Tetralogía* completa que ofreció en 1994, ya que cuenta con el mismo terceto protagonista de entonces para Siegfried, Brünnhilde y Hagen, o sea y respectivamente, Heinz Kruse, Gabriele Schnaut y Kurt Rydl.

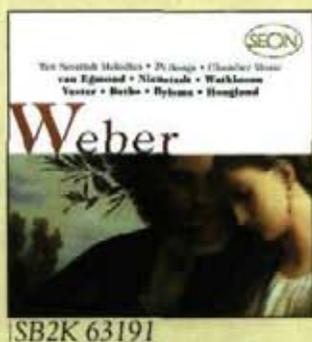
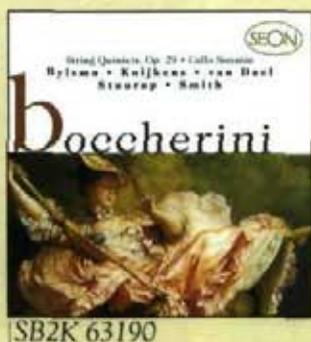
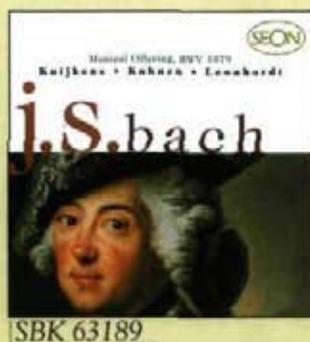
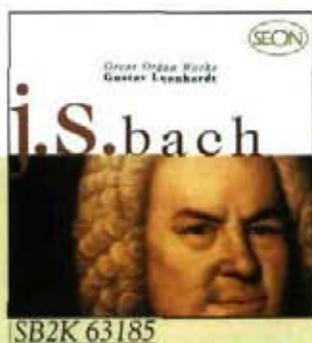
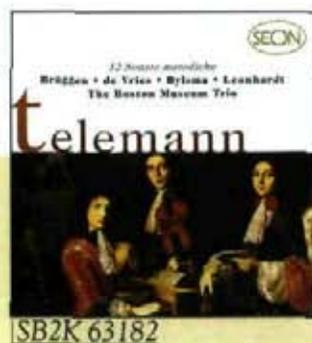
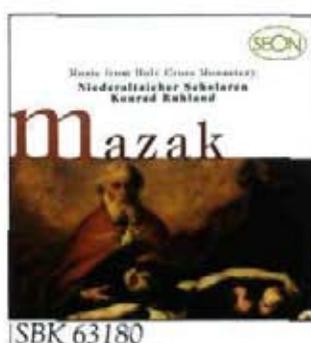
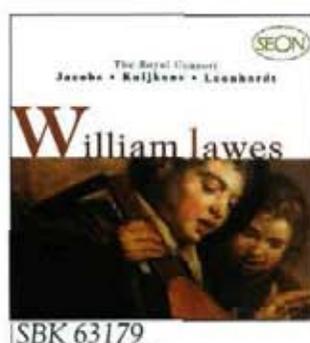
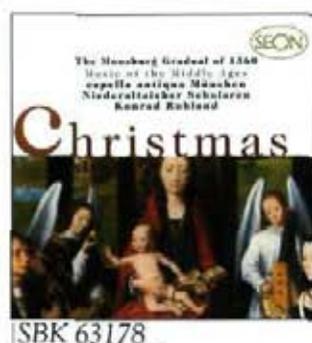
Entre Montaigne y Favart

Al Teatro de los Campos Eliseos vuelve la obligada cita rusa que protagoniza Valeri Gergiev con su Teatro Mariinski. Después, salvo error, de ofrecer seis títulos desde el inicio de la colaboración en 1995, esta vez traen el más frecuentado *Boris Godunov* frente a la bastante menos habitual *Esponsales en el monasterio* de Prokofiev. Muy interesante, además, la alternativa alemana a la rusa. Louis Langrée dirige, con repartos distintos, las dos versiones de la única

aportación de Beethoven al escenario operístico: el definitivo *Fidelio* de 1814 junto a la primeriza *Leonora* de 1805. Por su parte, la Opéra-Comique ofrece varios espectáculos de sumo interés. *La Didone* de Cavalli, compositor que está mereciendo últimamente mucha atención por parte de algunos santones del Barroco como René Jacobs (además de otros directores no tan impuestos, pero a considerar: Moretti y Hengelbrock). Zedda prepara para Fano varios títulos también de Cavalli. Christophe Rousset será quien lo traduzca a la Salle Favart que lo programa en colaboración con el Festival de Ambronay. *Kaiser von Atlantis* de Ullmann cantado en francés comparte cartel con un estreno *La muerte de Sócrates*, segunda ópera del compositor francés (pese al nombre es de Casablanca, marruecos galo, donde nació en 1945) Graciano Finzi. El repertorio de casa está luego asegurado por una nueva producción de *Pelléas et Mélisande* con Prêtre y escenificación de Pierre Médecin y el de fuera por *La sonnambula* belliniana con la Amina monísima de la oriental Young Ok Sin, quien ya ha grabado del siciliano la Bianca de *Bianca e Fernando*, además del estreno tardío (72 años después) de *I quattro rustegbi* de Wolf-Ferrari en francés y una nueva *Bobème* con jóvenes que suben, entre los que se encuentra un Rodolfo valenciano, ya citado en otro lugar de estas líneas, Vicente Ombuena. *La finta semplice* mozartiana se codea con el Grupo La Peniche, que dirige el emprendedor contratador Dominique Visse, ofrece un espectáculo de música antigua llamado *Comédies madrigalesques*. Como siempre, hay otras ofertas musicales en este inquieto teatro, del que es preciso recordar también las dos operetas que tendrá en cartelera: *Dédé* de Christiné (más recordado por su *Pb1-Pb1*) y *Una noche en Venecia* de Johann Strauss.

OPERA NACIONAL DE PARIS. 120, rue de Lyon. Teléfono: 33 (1) 43 43 96 96. Fax: 33 01 44 73 13 74. THEATRE DU CHATELET. 2, rue Edouard Colonne. Teléfono: 33 (1) 40 28 28 28 40. OPERA COMIQUE. 5, rue Favart. Teléfono: 33 (1) 42 44 45 50. Fax: 33 (1) 42 60 31 15. THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES. 15, avenue Montaigne. Teléfono: 33 (1) 49 52 50 70. Fax: 33 (1) 49520741.

EL REGRESO DEFINITIVO
de una COLECCIÓN HISTÓRICA
con unos INTÉRPRETES LEGENDARIOS



Frans BRÜGGEN • Gustav LEONHARDT • Anner BYLSMA • Sigiswald KUIJKEN • Wieland KUIJKEN
Barthold KUIJKEN • Bob VAN ASPEREN • Lucy VAN DAEL • Jaap SCHRÖDER
Marjanne KWEKSILBER • Paul DOMBRECHT • Bruce HAYNES • Ab KOSTER • Konrad RUHLAND
Wouter MÖLLER • René JACOBS • Robert KOHNEN • Michael SCHÄFFER

ÓPERAS CON CINEASTAS

SEVILLA El Teatro de la Maestranza sigue atrayendo las miradas del aficionado operístico nacional, después de sus inciertos comienzos. Desde finales de octubre al último día de mayo la primera edición de su actual responsable, Giuseppe Cuccia, que viene avalado por una notable gestión al frente del Bellini de Catania, reúne a Wagner con tres colegas del sur: Rossini, Puccini y Verdi.

La filosofía de la gestión de Guccia se resume en tres puntos: reunir las mejores voces, programar repertorio convencional y realizar montajes escénicos dentro de la más seria tradición. La práctica corrobora la teoría, con un denominador común en el tercer objetivo, el escénico: la multiplicada presencia de prestigiosos nombres de cine o de televisión.

En efecto, *Tannhäuser*, primer título de la temporada, cuenta como director de escena con el alemán Werner Herzog. El transvase de un medio a otro no suele ser garantía de aciertos y, en el caso del realizador de *Fitzcarraldo*, se recuerdan sus modestos logros de *La donna del lago* en la Scala o la *Norma* de la Arena de Verona que sólo se animaba con el volcán final que engulle a la sacerdotisa druida y al arrepentido Pollione. Sin embargo, según cuentan, los Wagner de Herzog suelen gustar más que cuando se mete en berenjenales meridionales, como ha demostrado con sus *Lobengrin* y *Buque fantasma*. La producción sevillana se realiza en colaboración con los teatros de Lieja, Baltimore y Génova y el director cinematográfico cuenta con sus colaboradores habituales: Maurizio Balo (escenografía) y Franz Blumacher (figurines). El equipo vocal es selecto. Eikki Siukola, con un vozarrón de titán, bien manejado todo hay que decirlo, vuelve a la Maestranza encabezando reparto, tras triunfar la pasada edición como un tonante Sansón. Elisabeth cuenta con la experiencia de Eva Johansson, especialista en Wagner (su Elsa es de manual), a quien se pudo escuchar en Madrid como Agathe de *Der Freischütz* en aquel horror escénico que firmó Pilar Miró. Venus es Eva Marie Bundschuh, a quien lo normal es escuchar como Isolde, y el Landgrave recae en Reinhard Hagen (de quien mucho se aprecia su Sarrastro mozartiano), mientras que la canción de la estrella será dicha con el gusto que caracteriza a Eike Wilm Schulte, el último Wolfram de los festivales de Bayreuth. En foso, Klaus Weise, afecto a la Opera de Niza, donde

ha realizado una gran labor como director wagneriano. (Se dice que esta producción llegará el año que viene al Real de Madrid).

Otro nombre del cine, Giuliano Montaldo, se encarga del *Nabucco* sevillano en el mes de diciembre, dirigido por el experimentado Maurizio Arena, que ofreció esta obra desde Orange a San Francisco, pasando por Verona. Precisamente la producción es colaboración con la ciudad de los terremotos y que viene, vía Guccia, del Bellini de Catania. Abaigaille es Sylvie Valayre, soprano camaleónica donde las haya, que canta hoy a Raffaello de Banfield, Landowski o Hersant y mañana Turandot, Tosca o puede que las mozartianas Fiordiligi o la Condesa. Acaba de triunfar con la amazónica heroína verdiana en Londres. El barítono de voz oscura y voluminosa Frederick Burchinal es experimentado cantante verdiano: Rigoletto (Nueva York), Macbeth (Montpellier), Boccanegra (Colonia). Ferruccio Furlanetto es de sobra conocido para augurar un sonoro Zaccharia y Susanna Anselmi es una elección generosa para el corto papel de Fenena. Ismaele es Carlo Ventre. Los decorados y el vestuario son de esa pareja excelente de profesionales que jamás decepcionan, siempre deslumbran: Ezio Frigerio y Franca Squarcia-

lle puesto al día por Jutta Olevé. La deliciosa Patrizia Pace tiene voz y físico muy de acuerdo para la frágil y emotiva Liù y Nicola Martinucci la voz y los agudos, a falta de mayor sensibilidad, para Calaf. Simon Estes choca un poco en Timur, metido como estaba últimamente más en tareas de barítono que en las de bajo. De la norteamericana Audrey Stottler, cuando cantó la princesa titular en Copenhague, se dijo que tenía una voz de un brillo asombroso y que, además, sabía plegarla a matices y situaciones.

El cuarto cineasta sería el lloradísimo Jean-Pierre Ponnelle, porque su *Italiana in Algeri* de la Scala, puesta al día por la devota Sonja Frisell, para en Sevilla entre febrero y marzo del 98. Buena Isabella la de Hélène Perraguin, aunque un poco insegura, siempre con complejo de encontrarse enferma. Al lado de la francesa, un reparto italiano de lo más apropiado, Simone Alaimo en Mustafá haciéndose capicúa con Bruno de Simone en Taddeo, mientras que el delicado Lindoro es el joven valor Juan José Lopera. Otra juvenil presencia es la de María José Moreno, Marie donizettiana en la última temporada de la Zarzuela madrileña.

Se retoma el exitoso *Barbero de Sevilla* de la edición pasada, pero si permanece el equipo teatral (Laffón, Cas-



El barbero de Sevilla de la edición pasada será retomado con nuevo equipo musical

pino. ¡Cuántas veces con su trabajo han salvado producciones en manos de registas inexpertos!

El tercer cineasta iba a ser el chino Zang Yimou con el *Turandot* que tanto éxito obtuvo en el último mayo florentino, pero a última hora se cambió el montaje por uno que llega de la Fenice de Venecia, el antiguo de Ponne-

tro, etc.) el equipo musical cambia, desde el director (Donato Renzetti) a los cantantes (Ganassi, Macías, D'Arcangelo, Ulivieri, con un Figaro aún por designar).

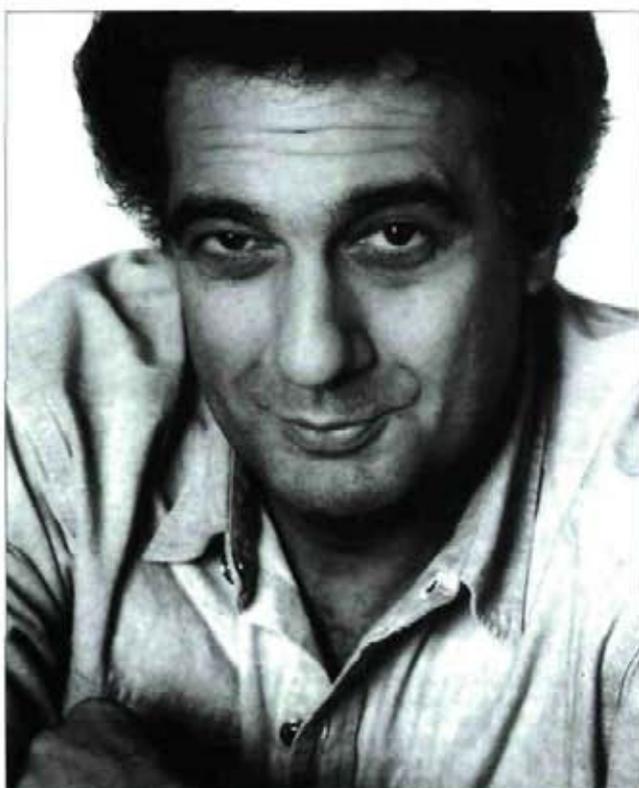
TEATRO DE LA MAESTRANZA. Paseo de Cristóbal Colón, 22. Teléfono: (95) 422 33 44.

EN LA CAPITAL DE LA MÚSICA

VIENA La Ópera Estatal de Viena tiene un obligado motivo para recordar la figura de Gaetano Donizetti en bicentenario.

El bergamasco fue compositor de su corte desde 1842 hasta que la sífilis le produjo la parálisis cerebral que le impediría volver a componer una nota. En Viena estrenó *Linda de Chamounix* y la ciudad austriaca aprovecha 155 años después para homenajearlo programando justamente esta obra. Canta la Linda hoy por antonomasia; Edita Gruberova, famosa en esta plaza (aunque muchos prefieran a Mariella Devia). Es una coproducción con la *Scala de August Everding*, que se estrena con el compositor, algo que no ocurre con su director musical Bruno Campanella, como ya se insinuó en párrafo anterior. Acompañan a la diva. Bruno Praticò, Paul Groves, Tomas Hampson, Alastair Miles y Ruxandra Donose. Cinco meses después del estreno vienés de *Linda*, un poco más arriba, en Dresde, estrenaba Wagner su *Rienzi* que recupera este año la Ópera de Viena en montaje de David Pountney y dirección de Zubin Mehta, cada vez más metido de cabeza en las partituras del de Bayreuth. Canta un terceto plausible: Siegfried Jerusalem, Nancy Gustafson y Ann Murray (que se turna con Violeta Urmana).

Un Verdi estilo *Grand-Opéra* se empareja con uno de los títulos más representativos del género, *El profeta* de Meyerbeer. *I vespri siciliani* verá reunidos a Antonio Pappano y a Herbert Wernicke en una empresa bastante distinta a su última colaboración en Bruselas, *Pelléas et Mélisande*. Pero nada es imposible para ninguno de estos todoterrenos que manejarán, desde sus respectivos empleos, a Renato Bruson (Monforte poco prodigado), Johan Botha (sudafricano Arrigo en probable debut), Ferruccio Furlanetto (el Procida de Muti en la Scala) y Carol Vaness (ya Elena en San Francisco) o Eliane Coelho (en una nueva cita vienesa después de Giulietta, Elettra, la Dama de *Cardillac*, la Salomé massenetiana y la Hélène de *Jerusalem*). *El profeta* de Meyerbeer le va a permitir a Plácido Domingo incorporar



Plácido Domingo destina a la ópera de Viena un exigente debut, como Jean de Leyde en *El profeta* de Meyerbeer

un nuevo papel, el bastante exigido de Jean de Leyde que cantaron gloriosos nombres (Jean de Reszké, Mario, Leon Escalais, Albert Alvarez, Martine-lli y más cercanamente Gedda y McCracken). Fidès, la madre, uno de los papeles para contralto más grandiosos que se hayan escrito está encomendado a la resucitada Agnes Baltsa, mientras que la dulce Berthe estará a cargo de la ucraniana Viktoria Loukianetz, cuyo prestigio está subiendo rápidamente. Un espectáculo original es el formado por dos títulos debidos al Emperador Leopoldo I, la representación sacra de *El hijo pródigo* (1663) y el intermezzo *Orpheus und Euridike* (1667) basado en una comedia de Calderón de la Barca, *Fineza contra fineza*. Curioso, ¿no?

51 títulos más comprende el siempre compacto y variado programa de la Ópera vienesa, por cuyo escenario circularán de septiembre a junio del 98 muchos de los nombres más significativos del ¿quién es quién? operístico actual. Citamos a los más simpáticos: Samuel Ramey, Natalie Dessay, Julia Varady (¿no decían, etc...?), Roberto Scanduzzi, Barbara Frittoli, Cheryl Studer, Giuseppe Sabbatini, Kurt Moll, Bryn Terfel, Bo Skovhus y un interminable etcétera con, encabezados por José Carreras, una gran can-

tividad de voces patrias: Juan Pons, Manuel Lanza, José Bros, Carlos Alvarez, José Sempere y Miguel Angel Zapater.

La propuesta popular

La alternativa Volksoper va siempre por títulos más de cámara, atención primordial a ese género tan de la ciudad, la opereta, aunque siempre con excepciones, como es preceptivo. Los espectáculos y repartos pese a no firmar los primeros algunos relumbrones del medio y careciendo los segundos de vistosos divos, suelen tener un resultado global de sobresaliente nivel.

La opereta de Leo Fall *Der Fidele Bauer* (*El campesino fiel*) se codea con un arreglo alemán del *Boris Godunov* de Musorgski a cargo de Eberhard Schmidt, escenificado por el alemán Harry Kupfer y dirigido por el francés Bertrand de Billy. *El barón gitano* de Johann

Strauss comparte cartel con *Norma* de Bellini, a cargo de la bellísima soprano Hasmik Papian y con el Pollione de Johann Botha que cambia de escenario pero no de ciudad. Las dos partituras tendrán en el foso a Asher Fisch. *Die Bernauerin* (intraducible), la ópera de Carl Orff que en junio cumplió 50 años de vida, precede en dos meses a otra partitura contemporánea, *El sueño de una noche de verano* de Britten que cumple algunos años menos (37). Una mujer (que no viene mal a una música que tiene mucho de la delicadeza y sensibilidad femeninas) en el foso, Julia Jones, y en las tablas el contratenor Jochen Kowalski encargándose de Oberon, uno de los pocos papeles de la literatura operística escrito expresamente para un contratenor (y no heredado-si se puede emplear la palabra en estos casos- de los castrados) y que el cantante berlinés acaba de interpretar en el Metropolitan de Nueva York. En repertorio, presenta variada oferta: la aconsejable *Flauta mágica*, pero también modernidades como *El rey Kandales* de Zemlinsky y comedias musicales importadas de Broadway.

WIENER STAATSOOPER. VOLKSOOPER WIEN. Opernring, 2. Teléfono 514 44/2960. Fax: 5144/2625.

ENTRE NORTE Y SUR

ZURICH Hay un dicho entre los zúriches que habla del amor que sienten por la esplendorosa ciudad: «A quien ama, Dios regala una casa en Zürich». Se podría añadir: «Y también un palco en la Opera».

Porque no se puede ignorar la cada vez más interesante programación de este teatro, encrucijada entre los gustos germanos y las influencias meridionales, que sabe combinar la labor de un equipo fijo y disciplinado con las invitaciones a divos y relumbros. Una docena de *Premieren* relacionan la opereta, con el oratorio escénico, el verismo con el bel canto, la rabiosa italianidad con el germanismo más militante. Milagros de una ciudad esponja, cosmopolita, crisol de arte y culturas. Aunque nos saca del tema, merece la pena la cita: el recuerdo al centenario brahmsiano, un músico que no ha escrito óperas, lo resuelve Zürich con un ballet de Heinz Spoerli!

Franz Welser-Möst, siempre con su *look* (merecido o no) de niño mimado es el encargado de dirigir a Mirella Freni en un nuevo contacto con el verismo que la madura soprano viene frecuentando actualmente: *Madame Sans-Gene*, otro Sardou que esta vez llevó al pentagrama Umberto Giordano y que permite de nuevo un lucimiento para cantantes actrices. Con la de Módena canta Kaludi Kaludov y Paolo Coni hará de Napoleón Bonaparte. Otro primer contacto con un nuevo personaje lo va a tener Cecilia Bartoli con una heroína a su medida: la Nina de Paisiello, cuyo *Il mio ben quando verrà* le viene como anillo al dedo a la deliciosa mezzo romana. La ayudarán al éxito Carlos Chausson (muy presente en el teatro, como ya es hábito), Roberto Saccà, Laszlo Polgar y la recuperada Sona Ghazarian. Nikolaus Harnoncourt celebra a Schubert a través de *Alfonso* y *Estrella* que ya ofreció en Viena, con alguno de los cantantes con los que allí contó, Orgonasova y Muff, pero con Reynaldo Macías, Alfonso en lugar de Endrich Wottrich. Verdi y Puccini con Wagner y Weber, representativo cuarteto de estéticas, reaparecen por la Opernhaus. El romántico italiano con dos títulos primerizos, *Nabucco* y *Er-*

nani, vehículos para que se luzcan Giorgio Zancanaro en *Nabucco* y luego Don Carlos, Roberto Scanduzzi en *Zaccaria*, Neil Shicoff (según le dé) en *Ernani*, mientras que Miriam Gauci, astuta, se las apañará con Elvira y Ruggero Raimondi con Silva. El verista italiano está representado por su magnífica *Fanciulla del West* con el resonante Kristjan Johannsson, Bruson en un esperado debut en *Rance* y el protagonismo de Stephanie Friede, que acaba de cantar *Minnie* en Anvers con gran éxito. No se pueden ignorar los responsables directoriales: Chailly y el pintor David Pountney. Los alemanes: el *Oberon* del Weber cuenta con Gardiner y Schaaf y con las voces de la Margiono y la Nichteau y con Gösta Winbergh en el difícilísimo papel de Hūon, completando equipo Roberto Saccà y Anton Scharinger. El *Tristan* wagneriano suma a la batuta de Welser-Möst las voces de Sabine Hass y

Ferrari cuyo *Sly* (estupenda obra, desgraciadamente poco considerada por las programaciones teatrales) servirá para que José Carreras incorpore un nuevo papel a su repertorio, bastante dramático por cierto. Con el catalán cantan, un reparto muy cuidado, Daniela Dessì, Stefania Kaluza, Pons y Chausson. Dirige Frühbeck esta función redondeando tanta hispanidad. Una novedad interesante es el oratorio dramático *Le vin herbé* del compositor ginebrino Frank Martin, que trata el tema de Tristán e Isolda, y que contrasta con *La Pêriche* Offenbachiana del tándem Harnoncourt-Flimm, que tan bien conocen en la ciudad suiza, con un reparto que se va haciendo equipo ya en el teatro: Kasarova, Deon van der Walt, Oliver Widmer.

Las reposiciones convocadas suman 24 títulos. De ellos, es preciso destacar el atento cuidado que han puesto en recordar que estamos vi-

viendo el bicentenario de uno de los compositores más populares y frecuentes en las programaciones operísticas: Gaetano Donizetti. La Opera de Zürich programa cinco títulos del bergamasco, que reflejan muy bien la importancia del músico. Al lado de sus más populares obras figuran otras de nivel pero menos consideradas por público y programas. Edita Gruberova (tan querida) canta otra vez *Linda*, que seduce el Carlo de Reynaldo Macías, y Elisabetta del *Devereux* al lado del Nottingham de Carlos Alvarez y del Roberto de Vincenzo la Scola, que pasa luego a convertirse en Nemorino con Isabel Rey brindando su encantadora Adina, Ruggero Raimondi repetirá su flamante Don Pasquale en turnos con Carlos Chausson y Marcello Giordani demostrará que es uno de los mejores Edgardo de hoy frente a la Lucia de Elena Mosuc, que en ese escenario es capaz de pasar, con desentrevuelta versatilidad, de Haendel a Ligeti, de Offenbach a Rossini, papel que después asumirá por vez primera Isabel Rey, al lado de Shicoff y Kraus.

OPERNHAUS ZÜRICH. Falkenstrasse, 1. Teléfono: 01/ 268 86 66. Fax: 01/ 268 64 01.



Isabel Rey cantará Lucia por primera vez

ULISES JAEN

Robert Schunk. Welser-Möst, omnipresente, se pasa de Wagner a traducir a Janáček con una *Jenufa* de manual, si juzgamos a las dos féminas en conflicto, Gabriela Benackova y Anja Silja. Entre Italia y Alemania, por apellido y estética, se encuentra Ermanno Wolf-



TEMPORADA DE CONCIERTOS 1997 - 1998

NOVIEMBRE	DICIEMBRE	ENERO
<p>Sábado, 8.</p> <p>ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL DE UCRANIA (FILARMÓNICA DE KIEV) ALEXANDER IANOS. BRUNO LEONARDO GELBER.</p> <p>Programa: <i>Glinka</i> (Kamarinskaya). Fantasía sobre dos canciones rusas). <i>Rachmaninov</i> (Concierto para piano nº3). <i>Shostakovich</i> (Suite nº5 del ballet "El cerrojo").</p>	<p>Sábado, 20.</p> <p>THE KING'S CONSORT.</p> <p>Programa: <i>Bach</i> (Oratorio de Navidad).</p>	<p>Sábado, 10.</p> <p>ORQUESTA JOVEN DE ANDALUCÍA. JUAN DE UDAETA. PEPE ROMERO.</p> <p>Programa: <i>Rodrigo</i> (Concierto de Aranjuez). <i>Shostakovich</i> (2ª Sinfonía). <i>Brahms</i>.</p>
ENERO	FEBRERO	FEBRERO
<p>Miércoles, 21.</p> <p>MARIA JOAO PIRES. Piano.</p> <p>Programa: Por determinar.</p>	<p>Sábado, 7.</p> <p>ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA. ANTONI ROS MARBÀ.</p> <p>Programa: <i>Bela Bartok</i>. (Música para cuerda, percusión y celesta). <i>Mozart</i> (Gran Partita).</p>	<p>Jueves, 12.</p> <p>I FIAMMINGHI RUDOLF WERTHEN ZANDRA MCMASTER.</p> <p>Programa: <i>Haendel</i> (Concierto Grosso Op.6, nº5). <i>Bocherini</i> (La Musica Nottuma di Madrid). <i>Bach</i> (Concierto en Re menor para dos violines). <i>Pergolesi</i> (Stabat Mater).</p>
MARZO	MARZO	MARZO
<p>Domingo, 8.</p> <p>AMADEUS CHAMBER ORCHESTRA AGNIESZKA DUCZMAL · MISCHA MAISKY.</p> <p>Programa: <i>Szymanowski</i> (Estudio en si bemol menor). <i>Mozart</i> (Diverimento Kv. 136). <i>Haydn</i> (Concierto en Do). <i>Britten</i> (Variaciones Frank Bridge).</p>	<p>Domingo, 1.</p> <p>WASEDA SYMPHONY ORCHESTRA CHIKARA IWAMURA · TAIKO DRUMMERS.</p> <p>Programa: <i>Smetana</i> (El Moldava). <i>Haydn</i> (Sinfonía TOM, "londres"). <i>Stravinski</i> (La Consagración de la Primavera). <i>Toyama</i> (Rapsodia für grosses Orchester).</p>	<p>Jueves, 12.</p> <p>CUARTETO MELOS.</p> <p>Programa: <i>Bartok</i> (Cuarteto nº3). <i>Mozart</i> (Cuarteto en Do Mayor Kv. 465 "Dissonante"). <i>Beethoven</i> (Cuarteto nº1).</p>
MARZO	ABRIL	MAYO
<p>Martes, 24.</p> <p>VLADIMIR ASHKENATZY. Piano.</p> <p>Programa: Por confirmar.</p>	<p>Martes, 14.</p> <p>ENGLISH CONCERT · TREVOR PINNOCK.</p> <p>Programa: <i>Bach</i> (Suite nº2). <i>Marais</i> (Sonata para violín, viola de gamba y bajo continuo). <i>Haendel</i> (Sonata a 4). <i>Telemann</i> (Cuarteto París a 4). <i>Bach</i> (Concierto de Brandeburgo nº5).</p>	<p>Martes, 26.</p> <p>ORQUESTA FILARMÓNICA CHECA. LIBOR PESEK.</p> <p>Programa: <i>Dvorak</i> (2ª Sinfonía "Del Nuevo Mundo"). <i>Gershwin</i> (Un americano en París). <i>Berstein</i> (West Side Story, Danzas sinfónicas).</p>

..Renovación de abonos: del 27 de septiembre al 26 de octubre de 1997.

..Nuevos abonos: del 27 de octubre al 1 de noviembre de 1997.



Para más información.
FUNDACIÓN TEATRO VILLAMARTA

Plaza Romero Martínez s/n. Jerez.
Tlf: (956) 32 95 07 Fax: (956) 32 95 10

IANO TAMAR, LA CÁLIDA VOZ QUE VINO DEL FRÍO

Por su densidad, su oscuro color y su peso específico, la voz de Iano Tamar resulta para el oído occidental claramente eslava. Pero, a la vez, su preparación musical y técnica le permite ser flexible y dúctil, como la más latina de las voces latinas. Su arte se apoya en el fuerte temperamento, que le sirve de estímulo y también de encanto. No obstante, sus dos grandes mentores, el crítico musical Sergio Segalini y el director de orquesta y musicólogo Alberto Zedda, la han alentado para cultivar dicho temperamento como, asimismo, para defenderse de él. La brevedad de su carrera no permite todavía precisar acabadamente un repertorio. En Madrid le hemos escuchado dos de los papeles fuertes de Mozart: Elettra de *Idomeneo* y Doña Ana de *Don Giovanni* que va a cantar este mes también en Bilbao. Su revelación en el Festival de Pésaro de 1992 tuvo lugar con la rossiniana Semiramide. Ha cantado algunos papeles verdianos (Alice en *Falstaff* y Lina en *Stiffelio*), de ópera rusa (Antonida de *Una vida por el zar*) y veristas (*Iris* de Mascagni) pero su carrera parece orientarse hacia lo que se podría llamar belcantismo dramático y sus aledaños o antecedentes, en la línea de Maria Callas y Leyla Gencer: Ottavia de *L'ultimo giorno di Pompei*, *Medea* de Cherubini o *Rezia* de *El encuentro imprevisto* de Haydn.

S.—¿Quiere usted recordarnos su formación como cantante y sus inicios profesionales?

IANO TAMAR.—Mis inicios fueron muy afortunados. Mi debut en occidente fue en 1992 con la *Semiramide* de Pésaro. Luego, pasé por la Scala y otros grandes teatros. Poco antes, en 1990, había comenzado mis estudios en Italia, en la Academia de Osimo, gracias a una beca obtenida en el Concurso Francisco Viñas. Fue precisamente este concurso el que me decidió a instalarme en Italia, algo que no tenía previsto en mi país de origen, Georgia. Allí, anteriormente, había cantado en la ópera local el papel de Amelia en *Un ballo in maschera* de Verdi. En cuanto a mis maestros, debo decir que sólo he tenido uno en materia de técnica vocal, Mario Melani, al que hay que añadir los maestros de repertorio y acompañantes de la mencionada Academia.

S.—¿Es preferible tener un maestro, varios o ninguno?

I.T.—Categoricamente digo que lo mejor es tener un solo maestro y es una gran suerte para el cantante hallarlo al comienzo de sus estudios. Quiero decir: un maestro adaptado a la voz de cada uno. Luego, los cursos de formación artística mejoran nuestra cultura musical y estética, pero el maestro debe seguir siendo el mismo, tanto en los años de aprendizaje como en los de carrera, para tener un control vocal y evitar las deformaciones y los vicios y superar los inconvenientes técnicos que plantean los nuevos papeles. No creo que existan cantantes sin maestro. A veces, este papel lo han desempeñado la madre, el hermano o el marido, pero siempre ha sido alguien el que ha enseñado los principios del canto.

S.—¿Cómo elige y prepara su repertorio?

I.T.—Primero viene el trabajo en ne-

gro: el solfeo y el aprendizaje de memoria. Luego viene la elaboración del personaje, que surge de leer la partitura con atención, considerando el acompañamiento orquestal, que sirve para entender el perfil vocal del personaje. Igualmente, la fantasía nos permite llegar a la psicología del papel, que se va madurando lenta y gradualmente. Yo trabajo con diversos maestros de repertorio y creo que esta diversidad de docentes es necesaria, al contrario que con el maestro de técnica.

S.—¿Cómo ha llegado a definir su voz?

I.T.—Por medio de un largo trabajo. En Rusia se elabora la voz mucho más que en Italia. Antes de entrar en el Conservatorio hay que hacer trabajo vocal durante por lo menos cuatro años. Los cursos del Conservatorio duran otros cinco años, de modo que la voz se desarrolla durante esos nueve años de técnica. Al principio fui definida como soprano central o *spinto*. Cantaba con la voz fija, conforme la antigua escuela italiana, con el objetivo de lograr el máximo de timbre y conseguir así la identidad de la voz, porque la vibración puede engañar al oído y hacer percibir una tesitura que no es real.

S.—¿Qué cantantes admiraba más al empezar sus estudios?

I.T.—Primero Renata Tebaldi, por la calidad de su voz, el mordiente y el color de una voz que te llegaba hasta la médula. Eran los tiempos en que la afición se dividía entre tebaldianos y calasianos; yo pertenecía a los primeros. Hoy diría otra cosa, porque valoro más el buen cantar y conseguir que el personaje *exista* escénicamente. Callas merece la aprobación general, aunque su voz no sea tan cálida como la de Tebaldi. En la actualidad, prefiero admirar parcialmente a unos cuantos cantantes, sin preferir uno u otro. Me interesa lo que cada uno puede darme.

S.—¿Qué diferencias encuentra entre el canto ruso y el italiano?

I.T.—De todo tipo: estéticas, técnicas, musicales. Parten de naturalezas vocales muy distintas. Pero hay que tener en cuenta que las voces georgianas son más parecidas a las mediterráneas que a las rusas. Por ello, su escuela de canto está muy próxima a la italiana. Así es como mi paso de Georgia a Italia resultó relativamente fácil.

S.—¿Cómo ha- ce compatible su voz *spinto* con partes que exigen cierto canto de coloratura?

I.T.—En rigor, yo no me considero una soprano *spinto*, sino lírica. Por medio del mordiente y del color de mi voz puedo hacer dramático un papel y tal vez, con el tiempo, me convierta en una auténtica soprano dramática. En tanto, el lirismo de mi voz me permite abordar los pasajes de coloratura. De tal forma, mi repertorio resulta bastante amplio, pues va desde la ópera del Setecientos hasta algunos papeles líricos del verismo, como *Iris* que no es precisamente un verismo tan duro como el de Santuzza en *Cavalleria rusticana*.

S.—¿Podría retratarlos los principales personajes de su repertorio?

I.T.—La *Semiramide* rossiniana no



RAFA MARTÍN

pertenece al Rossini más consabido, que es el cómico, sino que entra ya en el mundo romántico de *La donna del lago* y *Guillermo Tell*. El personaje me fascina mucho, sobre todo por su fuerza dramática. Su aria *Bel raggio lusinghiero* es el canto barroco llevado a su máxima expresión, donde la soprano puede obtener del virtuosismo la mayor intensidad escénica. El resto de la obra es una verdadera guerra. Debo confesar que por ello me divierto mucho.

S.—¿Y sobre el repertorio francés?

I.T.—Canté la Matilde de *Guillaume Tell*, en forma de concierto, bajo la dirección del maestro Alberto Zedda, y preparé *La vestale* de Spontini con Riccardo Muti para la Scala. Finalmente fue cantada por Karen Huffstod y por María Dragoni, una cantante que me interesa bastante. En Martina Franca hice la primera representación moderna de *Medée* de Cherubini, con la dificultad añadida de las partes

habladas. Era un desafío porque todos identifican a Medea con Callas. Quedé muy contenta con mi trabajo, pero tengo la esperanza de mejorar el personaje en futuras representaciones. Debo decir que el director Patrick Fournillier se desempeñó de manera muy segura y me ayudó a configurar el personaje.

S.—¿Y en cuanto a las otras mujeres de su galería personal?

I.T.—Me gustan las mujeres pérfidas, como la Elettra de *Idomeneo* de Mozart. Siento que Mozart es más que un hombre: es un genio. En su escritura musical hay de todo: dulzura, sensualidad, rabia. En cuanto a Doña Ana, si no precisamente pérfida, es una mujer vengativa, astuta y mandona, quizás como todas las mujeres.

S.—¿Es distinta la Lina de Stiffelio...?

I.T.—Sí, pobrecita, la zurren de principio a fin, es inocente y no sabe cómo probar su inocencia. Los personajes verdianos siempre me dejan un tanto perpleja. Sus mujeres nunca son claramente inocentes o pecadoras. Pensemos en Amelia de *Un ballo in maschera*, Leonora de *Il trovatore*, Violetta en *La traviata*... Curiosamente, lo que más me gusta de Lina es su lirismo, que domina todo el personaje, salvo en la escena del divorcio con el marido, cuando estalla su cólera.

S.—¿Qué nos puede decir de su debut como *Lady Macbeth* en la ópera de Verdi?

I.T.—Debo aclarar que es la versión primera, la original de 1847, que no es la que habitualmente se canta. Yo no

elegí el papel sino que fue Sergio Segalini, el Director Artístico del Festival de Martina Franca, donde lo cantaré este verano. Me interesa esta incursión en el repertorio dramático y, en este caso particular, porque *Lady Macbeth* tiene más o menos mi edad y no sería lógico esperar a los 50 años para cantarla. Esta versión de 1847 resulta en cierto modo más pesada que la segunda, porque tie-



RAFA MARTÍN

ne dobles cabaletas y la escena del brindis también es doble. En compensación falta el aria *La luce lingua*. Desde luego *Lady Macbeth* es también una mujer muy malvada, peor que Semiramide, porque ésta se contenta con matar a su marido y aquélla quiere matar a todos los rivales que sean un obstáculo a su ambición. Segalini considera que este tipo de señoras me va muy bien y por ello me llama *strega* (bruja).

S.—¿Ha considerado cantar Norma?

I.T.—Sí, porque me la han propuesto para el Teatro Bellini de Catania, pero creo que no he madurado lo suficiente como para cantarla. Segalini dice que es una parte adecuada a mi voz y, si bien sus juicios son muy estimulantes, a veces resultan un tanto embarazosos.

S.—¿Le gustaría grabar óperas en estudio?

I.T.—Nunca lo he hecho. Pienso que en un estudio no se pueden conseguir las alturas de una representación en vivo cuando sale bien. Estoy muy contenta con los tres registros que se han realizado de mis actuaciones que son *Medée*, *Semiramide* y *L'ultimo giorno di Pompei* de Pacini.

S.—¿Qué papeles considera incorporar en el futuro?

I.T.—Los papeles de Mozart con letra italiana: Doña Elvira, la Condesa y Fiordiligi. También la Desdemona, pero la de Verdi que le saca más partido que Rossini para quien resulta un personaje más unilateral, pese a contar con una escena de la muerte muy bella musical-

mente. Verdi traza un retrato de mujer más enérgico, que ha decidido casarse con un negro, lo cual en su tiempo era muy poco convencional. En materia rossiniana prefiero Ermione y Armida. En cuanto me las pidan, las cantaré con entusiasmo.

S.—¿Qué tipo de director de orquesta prefiere?

I.T.—En cierto sentido, Alberto Zedda, y no lo digo por amistad sino porque gracias a él he podido madurar el estilo rossiniano. Riccardo Muti es un brillante maestro y un gran profesor y resulta apasionante ensayar con él. Nunca hace hincapié en los aspectos técnicos, sino en la composición del personaje. Richard Darlington y Davi Boxer también me parecen estupendos. De Fournillier ya he hablado. No me gustan los directores que en vez de trabajar con el cantante le dan clases universitarias. Yo aprecio al director cuando está en el po-

dio con la batuta, no cuando está explicando una partitura. Tampoco me interesa como persona. Puedo adorar como director a alguien que como persona me resulta antipático o insoportable.

S.—¿Y en cuanto a los directores de escena?

I.T.—En general me encuentro incómoda con ellos. Cada vez hay menos directores de ópera. En cambio, aparecen directores de teatro de prosa o de cine o de televisión que se ponen a dirigir óperas. No saben desenvolverse con el cantante ni dónde colocarlo. Hay que hacer alguna excepción, como la de Giorgio Strehler.

S.—¿Con qué cantantes del pasado o del presente habría preferido o prefiere actuar?

I.T.—Me habría gustado vivir la época de los grandes divos y cantar en aquellas películas de ópera en blanco y negro que veía cuando era pequeña. En esa época, los divos eran tan importantes como hoy los jugadores de fútbol. En ese sentido, he nacido tarde y debo aceptar las cosas como son. De los actuales me gusta cantar con Plácido Domingo, pues con él tengo la sensación de estar junto a uno de los grandes. Otro cantante español con el que me gusta cantar es el barítono Juan Pons. En general, me gustan los artistas con cuyo contacto te olvidas de la partitura y vives el personaje. Para eso hay que ser más que un cantante.

UN SIGLO DE CRECIMIENTO

Cien años son muchos años. No hay mal que cien años dure, dice el aserto popular. A *sensu contrario*: un bien puede extenderse hasta ese plazo, y sobrepasarlo. Con mayor razón si en su composición interviene la música. Tenemos entre nosotros, en España, un gran bien de estas características, el Orfeón Donostiarra, oriundo de Euskalerría, pero, afortunadamente, patrimonio de todo aquél que puebla el universo musical, tenga las orejas y la sensibilidad en su sitio y goce de la oportunidad de percibir el mensaje sonoro que irradia permanentemente y desde hace un siglo- que se dice pronto- de las gargantas de aquéllos que hoy constituyen y de los centenares que en tiempos pasados han integrado la coral. Hay otras agrupaciones señeras en el ámbito del Estado, el Orfeo Catalá sin ir más lejos, que ha festejado ya hace tiempo su ciento cincuenta aniversario y que continúa, en una nueva etapa, su existencia al mando de Jordi Casas. Pero hoy nos ocupa aquí, en estas páginas, la formación vasca, que naciera prácticamente en un tren allá por el verano de 1896. Aquel pequeño grupo de esforzados coralistas -entre los que en principio no había ninguna dama, faltaría más-, al mando de Norberto Luzuriaga cosechó tan sorprendentes e inusitados éxitos que una aventura que había surgido como algo pasajero e hijo de un instante -cantar en las fiestas de Mondragón- se convirtió en un proyecto serio que enseguida tomó carta de naturaleza. Justamente el 21 de enero de 1897, fecha que aparece en el Acta Fundacional del que desde entonces se habría de llamar Orfeón Donostiarra. El nombre, la afición, el entusiasmo, la probidad artística y los valores musicales, que no han hecho más que crecer a lo largo de esta primera centuria, se mantienen intactos.

Pequeña historia

Una masa coral como la que estudiamos no nace, crece y se mantiene durante tantos lustros sin que, aparte el nivel y la calidad de sus componentes, exista un rigor, una seriedad de plan-

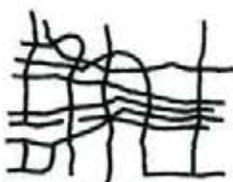
teamientos, un firme propósito de seguir adelante y una normativa que lo permita; es decir, sin que se dé una base intelectual y artística y se produzca desde ella una conducta musical de altos vuelos, que es en definitiva la que ha de marcar la marcha y la suerte del conjunto. Este orden de cosas empezó a regir realmente, luego de esos primeros años de Luzuriaga, con la presencia en el podio de Secundino Esnaola, un hombre serio, trabajador y de notable preparación. Desde que en 1902 se hizo cargo de la coral ésta comenzó un imparable ascenso -

que aún no se ha detenido.

Ya no era aquel grupo de veinte voces que en 1896 habían entonado a pleno pulmón el *Gernika-Arbola* ante la estatua del bardo Iparraguirre; era una crecida formación de casi cien orfeonistas triunfadora en el Concurso de Royan. Con excelente criterio, Esnaola dio entrada en 1909 a las primeras mujeres: en adelante el coro sería mixto. La reciedumbre de los instrumentos, la conjunción y aun la afinación -algo que siempre ha sido problemático en los coros nortños, subyugados por la propia belleza de las voces- fueron señas de identidad de la coral y ejemplo para otras muchas. La colaboraciones con músicos de talla -una cuestión básica en el desarrollo del Orfeón- fueron acrecentándose y fue de singular relevancia la primera presencia en el podio, junto a su Orquesta Sinfónica, del maestro Arbós. Cuando Esnaola desapareció en 1929, las bases estaban puestas para que alguien continuara su labor. Pablo Sorozábal lo hizo durante un período de transición, hasta que él mismo -muy ocupado en Alemania- nombró al nuevo director, el antiguo archivero, Juan Gorostidi, un profundo conocedor del

folklore vasco con el que el coro, en una extensa etapa de 37 años, de 1931 a 1968, alcanza su definitiva consagración y sale de continuo al extranjero. Sin modificar presupuestos de actuación y alimentándose a sí mismo, el Orfeón sigue creciendo sobre los pies constituidos por la excelente organización interna, el sacrificio de los coralistas -no nos olvidemos del *amateurismo*, que es una de las características de este tipo de formaciones- y el general sentido común de los sucesivos presidentes de la entidad.

El que ya era subdirector -y también tenor- del coro, Antxon Ayestarán, tomó las riendas a la muerte de Gorostidi. Se multiplicaron las salidas al extranjero y se fomentó en mayor medida la política de grabaciones y de colaboración con grandes orquestas y afamadas batutas. Son raros los festivales o temporadas españolas que no quieren contar con la formación vasca, que se hace un nom-



Secundino Esnaola



Pablo Sorozábal



Juan Gorostidi



Antxon Ayestarán



José Antonio Sáinz

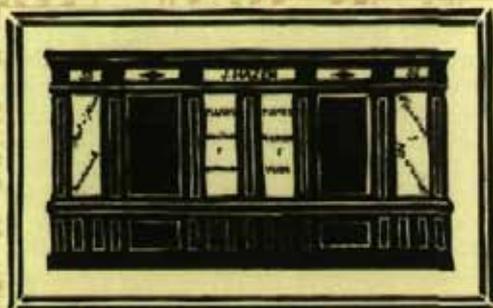


HAZEN

Su obra para Piano

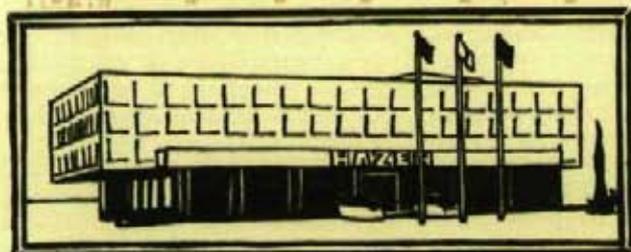
Obertura

Calle Fuencarral, 1919



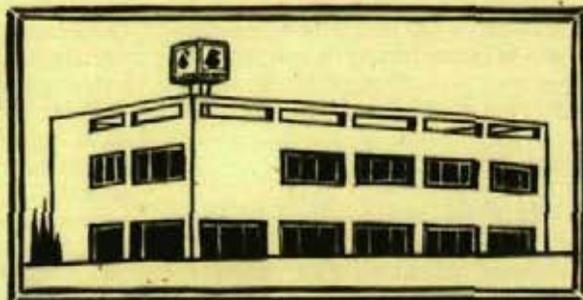
Andante Sostenuto

Las Rozas, 1975



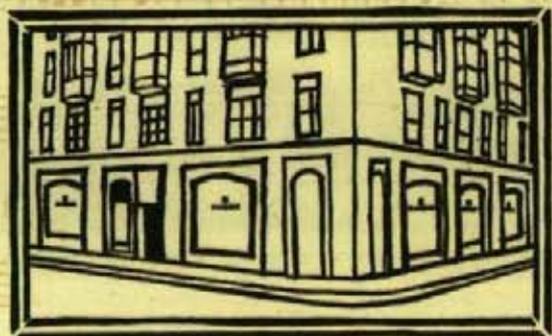
Molto Vivace

Colección Hazen del Piano. Las Rozas, 1995



Allegro Presto

Arrieta, 8. Madrid, 1997



Hazen, Perpetuum mobile

Ctra. de La Coruña, Km. 17,200. Las Rozas

Plaza de Andrés Segovia, s/n. Madrid

Próximamente: Arrieta, 8. Madrid

Tel: 639 55 48

Tel: 561 59 52

Fax: 639 54 95

bre en el extranjero y viaja a Estados Unidos (una vieja aspiración de Esnaola) en 1980. De manera inopinada y absurda, Ayestarán muere en un accidente de tráfico en 1986. Es entonces la hora de su colaborador y ayudante José Antonio Sáinz, forjado en la Coral San Ignacio, que, tras un período de incertidumbre y de luchas internas, es elegido -tal era y es la costumbre- por la propia masa coral como nuevo director. La proyección internacional, especialmente hacia Inglaterra y Francia, la incorporación de nuevas partituras al repertorio y el fomento de la discografía continúan entre las principales prioridades; de tal forma que, a no ser en los personales métodos de trabajo, no puede establecerse una ruptura entre una y otra época. Esa labor permanente, ese trabajo continuo, esa defensa de unos propósitos fundamentales, a los que en definitiva se pliega el todo que conforma el Orfeón, con sus elementos artísticos, administrativos y gerenciales, no ha dejado de hacerse en los cien años últimos; de ahí la subsistencia pese las dificultades económicas, a la inexistencia, escasez o impuntualidad de las subvenciones, a los retos, en ocasiones insensatos -como la demencial programación de este año del centenario-, a los problemas derivados de la no profesionalidad de los coralistas, a las limitaciones temporales, a la imposibilidad de mantener, según los casos, el equilibrio de las voces. Pero el Orfeón está ahí, sigue ahí.

Evolución

Ya se ha utilizado esta palabra; sin ella no hay crecimiento, ni desarrollo, ni cambio. Está claro que el Donostiarra ha evolucionado, como ser vivo que es; un ente de muchas cabezas -hasta ciento setenta figuran en *nómina*- al que a veces es difícil controlar. Las cosas no parece que se hayan hecho muy mal hasta ahora, desde aquel lejano verano protohistórico de 1896, porque la formación subsiste y está en plena ebullición, con todas las exigencias -medios, traslados, demandas- que plantea una actividad similar en puertas del siglo XXI. Lo bueno de esta historia, esquemáticamente trazada más arriba, es el espíritu que ha animado a los centenares de coralistas, a la calidad de sus voces, y a la firmeza de los que, por circunstancias diversas, han ocupado sus distintas rectorías. Se puede apreciar sin duda, por los discos, por

los testimonios orales y escritos del pasado, la comentada evolución desde aquella solidez berroqueña de las voces de hace cien años hasta los múltiples valores y matices que es posible extraer de las actuales. El trabajo de unos y otros ha hecho posible esta lógica transformación. Basta escuchar cualquier grabación de los años veinte o treinta y compararla con la que se quiera de las de los últimos tres o cuatro lustros: con independencia de las diferencias en cuanto a la calidad sonora de las tomas -es posible hacer abstracción de ello-, se aprecia la mayor fuerza de expresión, al menos externa, la mayor solemnidad y aire campanudo y, en particular, la más rotunda racialidad de los registros del lejano pretérito: ahí estaban presentes, ahí anidaban los rasgos folklóricos, ofrecidos a veces de forma casi brutal, violenta, directa, como emanada de la propia tierra; un tipo de sonoridad que era reconocible, y resultaba plenamente atractiva igualmente, en la interpretación de partituras corales o sinfónico-corales de otros tipos de repertorio. Voces graves de impresión, rotundas, cavernosas -aquellos Maiza o Añorga-, tenores valientes, arrojados -como ejemplos, no del todo históricos, el propio Ayestarán en sus tiempos o su hermano Evaristo, felizmente en activo-, contraltos robustas, de densa pasta, o sopranos aguerridas, punzantes, estremecidas. Instrumentos todos que constituían un formidable conjunto en el que primaban la fortaleza, el impacto tímbrico, la corporeidad, la solidez antes que la delicadeza, la suavidad o, en ocasiones, la propia afinación o el empaste exquisito.

do, viniendo, marchándose, quedándose, muchos de ellos miembros de la misma familia que se han ido sucediendo: ahí tenemos, por ejemplo, estirpes como la de los Muñoz-Baroja (Joaquín Muñoz-Baroja fue uno de los creadores de la formación). Las voces han modificado su textura, su proyección, su emisión, su color. Es un fenómeno universal que podemos apreciar en todos los ámbitos en los que el mecanismo de fonación y el canto son protagonistas. Hoy ya no se utiliza la voz como antes -y ese antes hay que situarlo no en los tiempos del belcanto, siglos XVII, XVIII y principios del XIX, sino en los finales de éste o inicios del XX-, hay nuevos procedimientos y reglas interpretativas. El elegir unos u otros será determinante del rumbo a seguir. Afortunadamente, el Orfeón parece haber escogido, como consecuencia lógica de su propia trayectoria artística, el de la musicalidad por encima de cualquier circunstancia o contingencia.

Y ahí radica la personalidad actual de la agrupación, que, partiendo de las extraordinarias bases forjadas por Esnaola o Gorostidi, comenzara a modelar en cierto modo Ayestarán y está perfilando, tras una relativa crisis, Sáinz. El actual responsable musical ha sabido reconducir al conjunto hasta que éste ha encontrado por sí solo, de una manera natural, el camino más aconsejable para las voces con que se cuenta, para la diversidad de estilos que se pide y para los desafíos que impone la búsqueda de y la adecuación a nuevos repertorios. Hoy, tal y como lo escuchamos -y no faltarán



El grupo precursor del Orfeón Donostiarra visita Arrasate en julio de 1896. Pocos meses después nace el Orfeón Donostiarra como sociedad coral

No cabe duda de que hoy el Orfeón suena de otra manera, sin que se pueda decir desde qué momento. No hay un antes y un después: se ha dicho que la evolución ha sido continua, se ha producido con un *legato* perfecto; no ha habido rupturas. Los testigos se han ido cediendo de forma muy natural; los orfeonistas han ido cambian-

nostálgicos de viejos modos-, el Orfeón de nuestras virtudes se nos ofrece como una formación de menor impacto sonoro, de menor robustez que el de antaño, no posee la misma agresividad casi física, la rotundidad y densidad de su *forte* ni la plenitud de su vibración. Pero tiene, en compensación, una mayor ductilidad y flexibili-

Orquesta Ciudad de Granada

PRESIDENCIA DE HONOR SU MAJESTAD LA REINA DE ESPAÑA

Director Titular: JOSEP PONS

SEPTIEMBRE

FIESTA DE LA ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA

Concierto al aire libre: Plaza del Palacio de Congresos

Fuegos artificiales: espectáculo pirotécnico musical

Viernes 26, 23:00 horas

G.F. Haendel, *Música para los reales fuegos artificiales*J.S. Bach, *Suite n.º 3 en Re, BWV 1066*W.A. Mozart, *Oberatura de Las bodas de Fígaro*L.v. Beethoven, *Sinfonía n.º 3 (1.ª mov.)*J. Brahms, *Sinfonía n.º 3 (3.ª mov.)*G. Rossini, *Oberatura de El Barbero de Sevilla*A. Dvořák, *Sinfonía n.º 8 (Scherzo)*M. de Falla, *Danza del fuego**La vida breve (Interludio)**El Sombrero de Tres Picos (Jota)*G. Mahler, *Sinfonía n.º 5 (Adagio)*

Director: JOSEP PONS

OCTUBRE

JÓVENES SOLISTAS

Auditorio Manuel de Falla. Domingo 5, 12:00 horas

E. Elgar, *Concierto para violonchelo en Mi menor, op. 85*

Otras obras a determinar

Sólistas: Armau Tomás, violonchelo

Ganadores Audiciones O.C.G. Jóvenes Solistas

Director: GUY VAN WAAS

REFERENCIAS BARROCAS I

Monasterio de San Jerónimo de Granada. Viernes 10, 20:00 horas

A. Corelli, *Concierto Grosso n.º 2 en Fa, op. 6*J.S. Bach, *Tocata con Segue Signo, Fuga en Si, BWV 579*M. Tippett, *Fantasia concertante (v. del tema de Corelli)*J. Taverner, *Eternal Memory, concierto para violonchelo*J. Adams, *Shaker Loops*

Sólistas: Jean Haldrup, violonchelo

Director: GUY VAN WAAS

Concierto de Abono, 1

Auditorio Manuel de Falla. Viernes 17, 21:00 horas

G. Puccini, *Crisantemi*S. Barber, *Concierto para violín, op. 14*L.v. Beethoven, *Prometeo*

Sólistas: Freya Kirby, violín

Director: JOSEP PONS

Concierto de Abono, 2

Auditorio Manuel de Falla. Viernes 24, 21:00 horas

J. Haydn, *Sinfonía n.º 82 "El oso"*P. Hindemith, *Música de cámara n.º 3*W.A. Mozart, *Sinfonía n.º 39 "Lira"*

Sólistas: Mark Friedhoff, violonchelo

Director: JOSEP PONS

REFERENCIAS BARROCAS II

Monasterio de San Jerónimo. Viernes 31, 21:00 horas

A. Pärt, *Festina Lente*C. Focier, *Concierto para trompa n.º 1*G.F. Haendel, *Concierto grosso, op. 6, n.º 5 / Música arcaica*

Sólistas: Oscar Sala, trompa

Director: JEAN CLAUDE MALGOIRE

NOVIEMBRE

MÚSICA EN LOS BARRIOS, I

Jueves 6, Iglesia de Santa Micaela

Viernes 7, Hospital Real

Sábado 8, Iglesia de San Francisco

EL BARROCO

A. Vivaldi, *Concierto en Do para dos oboes, dos clarinetes y cuerda*J.P. Rameau, *Contradanza de la ópera Les Indes Galantes*H. Purcell, *Fantasia a 4 "Chacona"**Fantasia a 5 "Sobre una nota"*G. Ph. Telemann, *Arlequinada de Música Acústica**Concierto para flauta de pico, traversera y cuerda*J.S. Bach, *Rondó de la Suite II*M.A. Charpentier, *Préludio y Rondó del Te Deum*

Coordinador: Carlos Riera

Director: JOSÉ LUIS NOVO

En colaboración con la Fundación de Artes y Ciencias de Granada

Concierto de Abono, 3

Auditorio Manuel de Falla. Viernes 21, 21:00 horas

En el marco del FESTIVAL DE JAZZ DE GRANADA

B. Bartók, *Suite op. 14*L.I. Vidal, *Nueva York en un poema (*)*L.v. Beethoven, *Sinfonía n.º 2, op. 36*

Sólistas: Lluís Vidal Trio

Director: JOSEP PONS

(*) Este concierto forma parte del programa de la O.C.G.

En colaboración con la Diputación Provincial de Granada

III ENCUENTROS MANUEL DE FALLA

Auditorio Manuel de Falla. Viernes 28 y sábado 29, 21:00 horas

M. de Falla, *La vida breve*

Sólistas: Inmaculada Egidio (Sahel) / Antonio Ordoñez (Paco)

Mabel Pentósten (Abucla) / Enrique Bagozazo (Tío Sarvino)

Victor Torres (Manuel) / Virginia Parramón (Carmela)

Detonar Arbolito (Vive en la tragua) / Estrujos Morente (Cantante)

Miguel Ochoaño, guitarra

Coro de Valencia

Director: JOSEP PONS

En colaboración con el Auditorio Manuel de Falla

DICIEMBRE

CONCIERTO FAMILIAR I

Auditorio Manuel de Falla. Domingo 14, 12:00 horas

Música y Danza

G.H. Haendel, *Suite n.º 2 de Música Acústica*L.v. Beethoven, *Sinfonía n.º 1 (Minuetto)*P. Tchaikovski, *Serenata para cuerda en Do, op. 48 (Vida)*B. Bartók, *Danzas populares rumanas*

Alumnado del Conservatorio Profesional de Danza de Granada

Presentador: Víctor Neuman

Director: ANDRÉS ZARZO

CONCIERTO EXTRAORDINARIO DE NAVIDAD

Auditorio Manuel de Falla. Viernes 19 y sábado 20, 21:00 horas

G. F. Haendel, *El Mesías*

Sólistas a determinar

British Choral Academy

Director: LASZLO HELTAY

En colaboración con la Fundación Caja de Granada

ENERO

1998

CONCIERTO EXTRAORDINARIO DE REYES

Auditorio Manuel de Falla de Granada. Viernes 9, 21:00 horas

*Arias de Ópera (Rossini, Donizetti, Verdi, Bizet, Massenet, Puccini,**Offenbach y Gounod)*

Sólistas: Ana María González, soprano

Director: ENRIQUE RICCI

INAUGURACIÓN DEL AÑO LORCA

Auditorio Manuel de Falla

(Con la presencia de S.S. MM. los Reyes de España)

Viernes 16, 21:00 horas

Música y Poesía: MIRADA A LORCA. Sábado 17, 21:00 horas

ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE FEDERICO G. LORCA

Música de la Generación del 27/Guifol y Tizet

Dirección escénica: Lluís Pascual

Director: JOSEP PONS

CONCIERTO FAMILIAR II - Escenificado

Auditorio Manuel de Falla. Domingo 25, 12:00 horas

F. Mendelssohn, *Fragmento de Sueño de una noche de verano*

Curo Ciudad de la Alhambra (Dora, Elena Peinado)

Sólistas: Mariola Cazaeros, soprano. Presentador: Víctor Neuman

Director: JAMES ROSS

Música y Poesía: MIRADA A SHAKESPEARE

Auditorio Manuel de Falla. Jueves 29, 21:00 horas

La O.C.G. en la provincia. Viernes 30

F. Mendelssohn, *Oberatura de Sueño de una noche de verano*A. Araci, *Prólogo: escena (fragmentos)*B. Casablancas, *Siete escenas de Hamlet*

Sólistas: María Villa, soprano / Carlos Mena, (citaratener)

A. de la Cruz, (citaratener) / Luis Vilamajó, tenor

Director: ANTONI ROS MARBA

FEBRERO

Concierto de Abono, 4

Auditorio Manuel de Falla de Granada. Viernes 6, 21:00 horas

B. Bartók, *Música para cuerda, percusión y viento*W.A. Mozart, *Gran Partita*

Director: ANTONI ROS MARBA

Música y Poesía: MIRADA A ORIENTE

Hospital Real. Jueves 12, 20:30 horas

La O.C.G. en la provincia. Viernes 13

T. Takemitsu, *Tree line*G. Mahler/A. Schönberg, *La canción de la tierra*

Sólistas: Atsuko Kudo, mezzosoprano / Juan Cabero, tenor

Director: PETER RUNDEL

MARZO

Auditorio Manuel de Falla. Domingo 1, 21:00 horas

W.A. Mozart, *Las bodas de Fígaro (versión concertada)*

Sólistas: A determinar

Director: JAN CAEYERS

ABRIL

CICLO DE PIANO-BEETHOVEN

Auditorio Manuel de Falla. Jueves 2, viernes 3 y sábado 4, 21:00 horas

L.v. Beethoven, *Cinco conciertos para piano y orquesta, ops. 15, 19, 37, 58 y 73*

Sólistas: Elisabeth Leonskaja, piano

Director: SALVADOR MAS

CONCIERTO FAMILIAR III - Escenificado

Auditorio Manuel de Falla. Domingo 12, 12:00 horas

G.B. Pergolesi, *La Serva Padrona*

Sólistas: Mariola Cazaeros, soprano. Presentador: Víctor Neuman

Director: VICENT MONTEUIL

MÚSICA EN LOS BARRIOS, II

Jueves 16, Iglesia de Santa Micaela

Viernes 17, Hospital Real

Sábado 18, Iglesia de San Francisco

EL CLASICISMO

W.A. Mozart, *Oberatura de Las bodas de Fígaro**Oberatura de El rapto en el Serrallo*J. Haydn, *Sinfonía Militar (Alegretto)**Sinfonía 93 (Largo cantabile)**Sinfonía 44 "Trágica" (Minuetto)**Sinfonía 97 (Minuetto y Adagio-Vivace)*Martín i Soler/W.A. Mozart, *Frags. de "Una casa rara" sobre "Don Giovanni"*

Coordinador: Carlos Riera

Director: JAMES ROSS

En colaboración con la Fundación de Artes y Ciencias de Granada

IX JORNADAS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Fundación Caja de Granada

Auditorio Manuel de Falla. Sábado 25, 21:00 horas

G. Ligeti, *Melodien*H.K. Gruber, *Concierto para violonchelo*J.A. García, *Espéculo II / Trópico*

Sólistas: Peter Ilavský, violonchelo

Director: HEINZ-KARL GRÜBER

MAYO

Concierto de Abono, 5

Auditorio Manuel de Falla. Viernes 1 y sábado 2, 21:00 horas

K. Weill, *Suite de Mahagonny / Canciones**La ópera de tres peniques, suite para pequeña orquesta*

Sólistas: Miguel Ríos

Director: JOSEP PONS

Concierto de Abono, 6

Auditorio Manuel de Falla. Viernes 8, 21:00 horas

A. Piazzolla, *Tangos*A. Ginastera, *Concierto para arpa / Estancia*H. Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras n.º 6*

Sólistas: Magdalena Barrera, arpa

Director: ALEXANDER RAHBARI

MÚSICA Y CINE, I

Auditorio Manuel de Falla. Viernes 29 y sábado 30, 21:00 horas

Proyección de la película *El maquinista de La General*

de B. KEATON (Música de Carl Davis)

Director: CARL DAVIS

JUNIO

MÚSICA Y CINE, II

Auditorio Manuel de Falla. Viernes 5 y sábado 6, 21:00 horas

Bandas sinoras de Hermann, Rosa, Strin, Rota y American

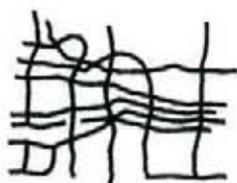
Director: ALAIN PARIS

dad para acoplarse milimétricamente a los pliegues dinámicos de cualquier pentagrama, para seguir los meandros de toda línea melódica y para establecer limpiamente contrapuntos e imitaciones. Las voces graves no están dotadas de aquella potencia abisal de otros tiempos, pero están en posesión de mecanismos canoros más aventajados, lo que les permite intervenir con claridad en algo más que en notas pedal o en reforzar la armonía principal. Tampoco los tenores tienen aquel campaneó, aquella nervadura, a veces nudosa. Son ahora más templados, guardan, aunque con menor poderío, es cierto, de una manera más diestra

las reservas propias del caso, un estilo más musical. En tal sentido, la agrupación es hoy más europea, se ha aproximado en mayor medida a otros coros del exterior, singularmente ingleses. Aquellos suaves y delicados *pianissimi*, aquellos matices reguladores que nos asombraban hace años en un coro como el Philharmonia de Londres -es verdad que sin el poder y la intensidad del Orfeón de la época-, que, con una masa de casi doscientos integrantes, era capaz de emitir sonidos unitarios como si de uno solo se tratara; son ya patrimonio de la coral vasca; y sin perder, eso es lo importante, sus pristinas características, las

moderna, que buscan la sensibilización y educación de niños de 4 a 9 años.

Ejercicios auditivos y rítmicos, de iniciación en los códigos musicales constituyen los puntos esenciales de esta formación. Un trabajo que tiene continuidad en la Escuela de canto fundada en 1985, que imparte también enseñanzas dirigidas a niños de 7 a 10 años. El método Kodály es la fuente que conduce a la preparación de estos futuros orfeonistas. Una tercera y progresiva



sección es el llamado Orfeoi Txiki, creado en 1988, cuyo fin es asegurar la continuidad del Orfeón y proseguir con las labores iniciadas en aquellos dos talleres infantiles. Niños de 9 a 12 años realizan prácticas corales e intervienen, para ir forjándose, en varios acontecimientos festivos de San Sebastián.

Si, el Orfeón Donostiarra sigue creciendo, como se suele decir, en edad, saber y gobierno. Se han abierto puertas, se ha trabajado mucho, parece que con frutos,

en este difícil año del centenario, se ha cambiado de sede -con los problemas económicos que ello ha comportado y comportará- y se han acometido algunas reformas importantes de funcionamiento interno decididas por el actual equipo directivo que preside el infatigable y entusiasta José María Echarri. La entrada en la junta directiva de personalidades como José Antonio Echenique, director de la Quincena Musical Donostiarra, el restaurador Juan Mari Arzak y el periodista Iñaki Gabilondo, todos hombres de la tierra, forma parte de esas iniciativas. De entre ellas habría que destacar, en este año festivo, la exposición montada en el Museo de San Telmo, que seguramente se podrá contemplar en Madrid en próximas semanas. En un lugar más recogido -muy posiblemente el vestíbulo del primer piso del Auditorio- y, tras mejorar algunos de los ingenios mecánicos que la pueblan y reordenar parte de su profusa información, la muestra, magnífica en origen y en planteamientos generales, podrá alcanzar su máxima dimensión.



Fotografía oficial del Orfeón Donostiarra con motivo del centenario

KOTE CABEZUDO

la compostura sin romper el equilibrio. Lo que pierden de espectacularidad y fortaleza lo ganan en redondez y homogeneidad, aunque siempre sea difícil desterrar el consabido engolamiento. Las contraltos, con la base formidable de las veteranas, sin tener la contundencia pretérita, han prosperado en refinamiento y han accedido a un tipo de canto que antes era prerrogativa de las sopranos. Esta cuerda es quizá hoy la que denota una más clara evolución. Aquellos instrumentos firmes, sonoros, voluntariosos, casi percusivos, de brillos rutilantes, han sido paulatinamente sustituidos por voces más ágiles, límpidas, de emisión generalmente más fácil y bonancible, de un espectro más rico y de una finura sonora más reconocible. Los agudos sopranos son ahora más luminosos y redondos y los ataques -en general los de todas las cuerdas- parecen más seguros y unitarios. De tal forma que el Orfeón en los días presentes muestra un empaste, una compostura hasta cierto punto más profesionales, más regulares -a despecho de los continuos cambios producto de las obligaciones de los coralistas-, una dicción más elegante y, si se quiere, con todas

que, desde hace cien años, han determinado su razón de ser. Qué duda cabe de que en ello ha intervenido, entre otras cosas, en parte comentadas, el que una gran mayoría, cada vez más, de los componentes de la coral saben o están en condiciones de saber solfa; y que empieza a adquirir carta de naturaleza la idea de que un conocimiento, por parvo que sea, de los fundamentos del canto, no está de más. Todo lo contrario.

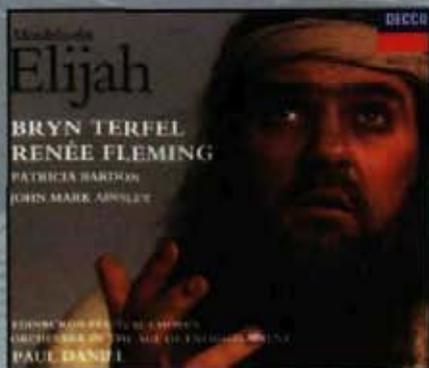
Crecer desde dentro

En esta línea, mirando descaradamente al futuro, se persigue alimentar la llama desde dentro. En realidad, de uno u otro modo, se ha hecho durante años, en el propio seno del Orfeón y en el de grupos colaboradores: Coral San Ignacio, tradicional escuela de alevines, formaciones diversas y dispersas, coristas de por libre de localidades vecinas, como la histórica Mondragón... Se empezó a trabajar en lo educativo de forma más racional desde que en 1984 Ayestarán creara el denominado Taller de Música, fundamentado en las orientaciones metodológicas de la pedagogía musical

DECCA

the *Opera* company

conozca los nuevos lanzamientos del sello DECCA con las mejores voces del momento.



mendelssohn

elias

Terfel/Fleming/Bardon/Ainsley
Coros del Festival de Edimburgo
Orchestra of the Age of Enlightenment
Paul Daniel

2CD 455 698-2



mozart: don giovanni

Terfel/Fleming/Murray/Portusi
Lippers/Scaltriti/Groop/Luperi
London Voices
Orquesta Filarmónica de
Londres
Sir Georg Solti

3CD 455 600-2



donizetti: l'elisir d'amore

Gheorghiu/Alagna/Scartriti/Alaimo/Dan
Orquesta y Coro de la Opera
Nacional de Lyon
Evelino Pidò

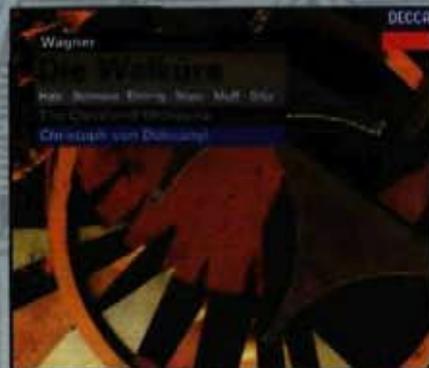
2CD 455 691-2



**varios:
an italian songbook**

Bellini/Donizetti/Rossini
Cecilia Bartoli
James Levine, piano

1CD 455 513-2



wagner

la walkiria

Elming/Marc/Hale/Schnaut
Muff/Silja
Orquesta de Cleveland
Christoph von Dohnányi

4CD 440 371-2



varios: escenas de operas

tchaikovsky/verdi/strauss
Renée Fleming
Orquesta Sinfónica de Londres
Sir Georg Solti

1CD 455 760-2

a PolyGram company

COSAS PENDIENTES

Si mis atentos lectores recuerdan, aún nos quedaban por rematar unos cuantos discos de la serie Arte Nova que no habían cabido en nuestro último repaso al montón de novedades que esa casa había lanzado al mercado antes del verano. Como coincidieron con las de Arts no hubo manera de meterlas todas al mismo tiempo en esta sección que es clásica en gustos pero no en espacio, así que vamos a repasarlas ahora para que a ustedes no les falte de nada y yo me quite el cuidado de una vez por todas.

Naturalmente, hay que empezar por los canarios, que por algo son las estrellas de Arte Nova y van camino de grabarlo todo y todo con aseo. Del ciclo Mahler de la Filarmónica de Gran Canaria con Adrian Leaper, la *Primera* no cambiará la lista de favoritos pero está francamente bien. Lo malo de estas cosas es que por menos de nada aparecen las firmas grandes con versiones de campanillas por veinte o treinta duros más y, claro, compensa hacerse con lo bueno. En todo caso, ya digo, está bien (74321 43314 2). Como lo está su Ravel -*Suite n.º 2 de Dafnis y Cloé*, *Rapsodia española* y *Mi madre la oca*- que tocan con buen estilo, aunque aquí también los rivales se las traen (74321 43317 2). Una sorpresa es el álbum con el *Requiem* de Verdi que dirige un especialista en Bach, Hanns-Martin Schneidt -bueno en Bach y aquí menos bueno, pero sólido y profesional- con la Orquesta de la Radio del Sarre y



un cuarteto de solistas que no hará dudar a los coleccionistas: Sharon Sweet, Jard van Nes, Francisco Araiza y Simon Estes. Estos cuatro lo han hecho mejor otras veces, pero forman un reparto de disco de campanillas y al precio a que se vende éste sale más barato que la entrada para ir a verlos (74321 35799 2). Vuelven Christian Mandeal y la Orquesta Filarmónica George Enescu de Budapest. Mandeal es un buen maestro y las dos obras de Enescu que aquí se marca muy hermosas: la *Segunda Sinfonía* y la *Rapsodia rumana n.º 2*. En muy barato no hay nada con estas músicas, así que la ocasión la pintan calva. No hay dudas que valgan (74321 34035 2). Muy bonito es el disco del Arcus Ensemble con los *Quintetos con piano Op. 5 y Op. 81* de Dvorák. La interpretación es muy vivaz, no está mal especiada y estos jóvenes le echan ánimo

y ganas. Como el de Enesco, este disco tiene la ventaja de que a su precio no hay nada igual, y el Dvorák camerístico no le anda atrás al sinfónico. Pedagógico y placentero (74321 34033 2). No me ha gustado ninguno de los discos de la London Festival Orchestra dirigida por Ross Pople que ha publicado hasta ahora Arte Nova, pero éste está bastante mejor. Incluye las dos serenatas de Dvorák, las dos, o sea que también la en *re menor*, que es el pariente pobre de la *Serenata para cuerdas*. Pople y los suyos dan por fin la talla y se puede escuchar tranquilamente (74321 34034 2).

Me pregunta don Eusebio Lángara, de Madrid, qué disco puede comprarse por cuatro perras para hacerse una idea de cómo dirigía Toscanini, que le han dicho que si tal y que si cuál. Vaya pregunta. Toscanini dirigió casi todo y casi todo lo grabó y hay cosas de él verdaderamente excelsas, a pesar de que era un tipo de cuidado, lo que aquí sólo debe interesarnos relativamente, como comprobará si sigue leyendo y llega hasta nuestra ganga mensual. Buscando en mi discoteca -sección asilvestrada- encuentro un álbum de dos discos de la casa Nota Blu que trae la *Sinfonía n.º 101* de Haydn, la *Segunda* y la *Séptima* de Beethoven y la *Inacabada* de Schubert. Son grabaciones de los años 1946 a 1951 de conciertos públicos con la Orquesta de la NBC y se oyen decentemente.

Nadir Madriles

La ganga del mes

KARAJAN DEL BUENO

Nunca he tenido demasiada simpatía por Karajan. Siempre me pareció una persona cuya relación con la música no acababa de estar clara. Bajito, guapín, como decía mi mujer, todo a su alrededor olía demasiado a montaje comercial como para que la relación de ese señor con la música pareciera verdaderamente sincera. Todo lo tocaba y, como el rey Midas, enseguida se le convertía en oro. El montaje mediático era perfecto. La música a veces también. Pero siempre quedaba un exceso de espectáculo que contaminaba lo demás. Era para los que no iban a los conciertos «el mejor director del mundo». Lo decían sin saber, pero como lo oían por todas partes... Hoy sigue siendo para los que sólo oyen música clásica de vez en cuando el paradigma de la excelencia. A mí me costó trabajo separar la mala imagen que me producía de su indudable mérito como director de orquesta. Ya se sabe, uno tarda en madurar. Ahora le reconozco sus méritos sin ponerme a pensar en su vida ni en las películas aquellas que nos lo mostraban dirigiendo las sinfonías de

Beethoven con los ojos cerrados. Por eso he disfrutado horrores con el disco que les traigo este mes, un batiburrillo de clásicos populares que grabó entre 1958 y 1960 con la Philharmonia y con la Filarmónica de Berlín. Todo en él es de primera categoría, desde la horripilante *Obertura 1812* de Chaikovski hasta esos *Pinos de Roma* que en otras manos me han producido alergia. También está la *Obertura Las Hébridias* de Mendelssohn y la de *Caballería ligera* de Suppé, que le cantábamos a un compañero de colegio con una letra escatológica. En la de *Orfeo en los infiernos* de Offenbach hasta parece que lo pasa bien y la de *El carnaval romano* de Berlioz es fulgurante. Todo eso cuesta 795 pesetas gracias a que EMI le ha licenciado el material a una casa que se llama Disky, experta en estos reciclados. La grabación es muy buena, supongo que entre otras cosas porque el productor de las grabaciones debió de ser Walter Legge, el mismo que tanto protegió al principio a Karajan. Ustedes tendrán estas obras en diecinueve versiones diferentes. Da lo



mismo: no se lo pierdan.

N.M.

HERBERT VON KARAJAN. *Orchestral Favourites 2*. Obras de Chaikovski, Mendelssohn, von Suppé, Offenbach, Berlioz y Respighi. Orquesta Philharmonia. Orquesta Filarmónica de Berlín (Mendelssohn). DISKY DC 700192. 76'39". 795 pesetas.



"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.

Equipas 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/Ecuiladores.

Altavoces. Subwoofers.

LaserDisc. Karaoke.

Retroproyectors.

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

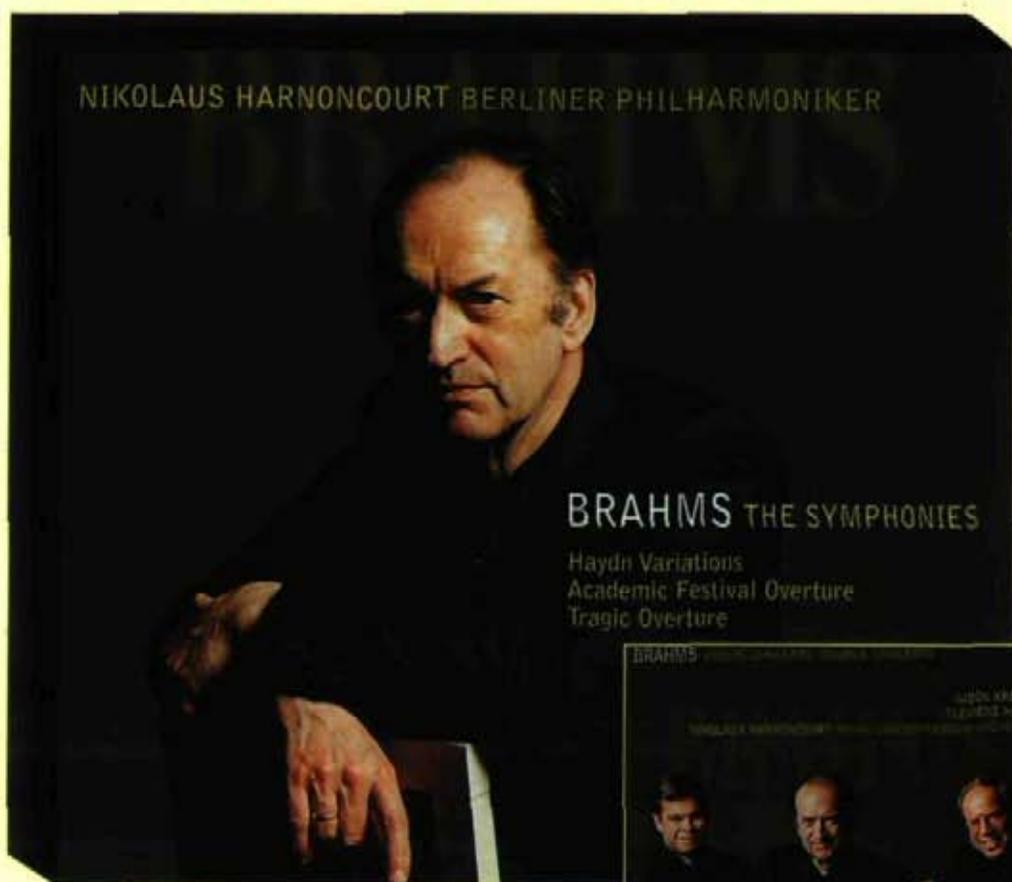
BRAHMS



LAS 4 SINFONÍAS

Variaciones sobre un tema de Haydn
Obertura para un Festival Académico
Obertura Trágica

FILARMÓNICA DE BERLÍN
NIKOLAUS HARNONCOURT



BRAHMS

CONCIERTO PARA VIOLÍN • DOBLE CONCIERTO

Gidon Kremer • Clemens Hagen • Royal Concertgebouw Orchestra

NIKOLAUS HARNONCOURT