

schörzo

REVISTA DE MUSICA

Año XIII - N.º 123 - Abril 1998 - 800 pts.

DOSIER

LEOS JANÁČEK

El esplendor de la naturaleza

INFORME

EL LICEU DEL 2000

ENCUENTROS

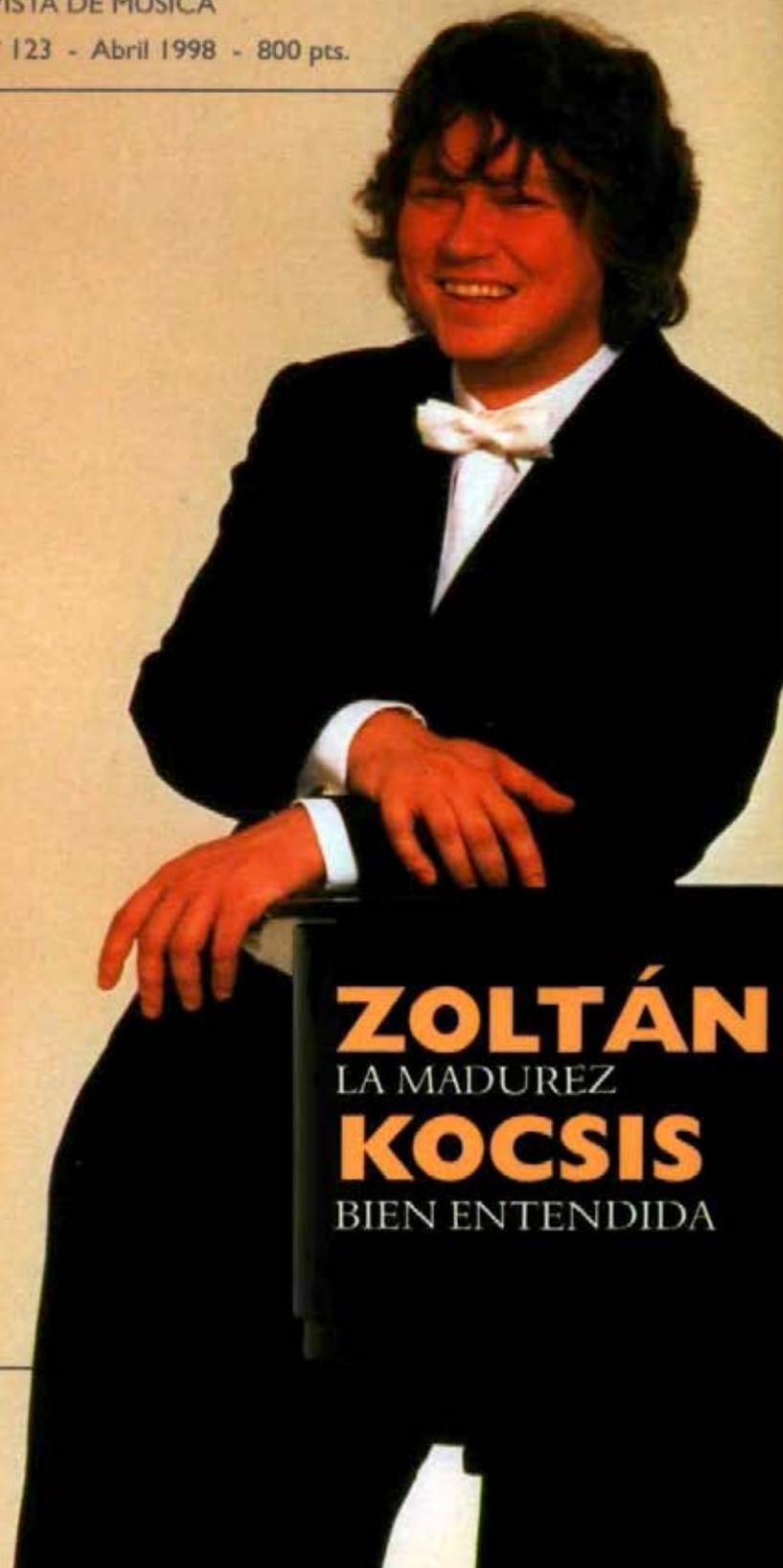
IVÁN FISCHER

ANIVERSARIOS

**ASTRID VARNAY
Y BIRGIT NILSSON**

DISCOS

40 años de Das Alte Werk



ZOLTÁN

LA MADUREZ

KOCSIS

BIEN ENTENDIDA



MADRID, 1998

CICLO DE GRANDES INTERPRETES

3

Organizado por SCHERZO
con el patrocinio
de CANAL PLUS y MUZZIK
y la colaboración
del Ministerio de Educación y Cultura (INAEM)
y la Fundación Hazen Hosseschrueders

scherzo
REVISTA DE MÚSICA

MUZZIK
SATELITE
CANAL DIGITAL

CANAL+

8

 CONCIERTOS

4

ZOLTÁN KOCSIS CONCIERTO
piano Miércoles, 15 de Abril.
19:30 horas.

BEETHOVEN: *Sonata en mi menor, op. 90.*
BRAHMS: *Intermedias, op. 116, nos. 4, 5, 6.*
BARTOK: *Marcha (Mikrokosmos, vol. 6);*
Seis danzas búlgaras (Mikrokosmos, vol. 6)
SCHUBERT: *Sonata en si bemol mayor, D. 960, op. póstumo.*

6

ALFRED BRENDEL CONCIERTO
piano Martes, 26 de Mayo.
19:30 horas.

HAYDN: *Sonata en si menor, Hob. XVI/32;*
Variaciones en fa menor, Hob. XVII/6;
Sonata en mi bemol mayor, Hob. XVI/52.
SCHUMANN: *Escenas de niños, op.15.*
MOZART: *Sonata en do mayor, K. 330.*
Agotadas las localidades.

5

KRYSTIAN ZIMERMAN CONCIERTO
piano Lunes, 25 de Mayo.
19:30 horas.

PROGRAMA POR DETERMINAR
Agotadas las localidades.

Venta de localidades con una semana de antelación en las taquillas del Auditorio Nacional, en la red de teatros del INAEM y en el teléfono de Caja de Madrid 902-48 84 88

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA



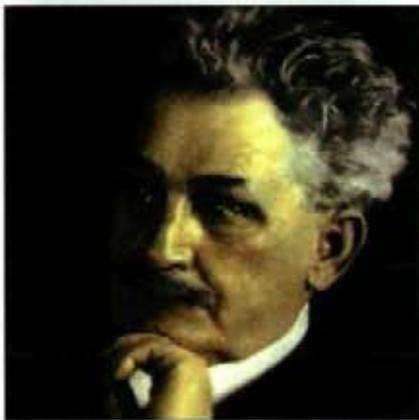
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

COLABORAN:

FUNDACIÓN HAZEN
HOSESCHRUEDERS

schERZO

Año XIII - Nº 123 - Abril 1998 - 800 Pts

4	OPINIÓN		Una orquesta multicolor, <i>Enrique Martínez Miura</i>	128
9	ACTUALIDAD: Homenaje		Realismo y mística de la naturaleza, <i>Arturo Reverter</i>	132
10	Informe: El Liceu del año 2000, <i>Rafael Banús Irusta</i>		ANIVERSARIO: Los 80 años de Varnay y Nilsson, <i>Angel Fernando Mayo</i>	136
16	Agenda		ENCUENTROS: Ivan Fischer, fantasía húngara, <i>Luis Suñén</i>	138
20	Nacional		MÚSICA CONTEMPORÁNEA <i>Leopoldo Hontañón</i>	140
38	Internacional		JAZZ Coleccionistas... ¡a sus marcas!, <i>Federico González</i>	142
47	ENTREVISTA: Zoltán Kocsis: la madurez bien entendida, <i>Luis Suñén</i>		ALTA FIDELIDAD La institución Audio Research, <i>Alfredo Orozco</i>	144
51	SCHERZO DISCOS Sumario		EL BARATILLO <i>Nadir Madriles</i>	146
115	DOSIER: Leos Janáček, el esplendor de la naturaleza			
116	La resistencia a través de la estética, <i>Miguel Angel Vega</i>			
120	El testigo oidor, <i>Luis Gago</i>			
124	Claves del operista, <i>Santiago Martín Bermúdez</i>			

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Daniel Álvarez Vázquez, Alfredo Brotons Muñoz, Rafael Banús Irusta, Esther Burgos Bordonau, Jacobo Cortines, Carmelo Di Gennaro, Manuel I. Ferrand, Fernando Fraga, Luis Gago, José Luis García del Busto, Francisco García-Rosado, Federico González, José Guerrero Martín, Daniel Hisi, Leopoldo Hontañón, Nadir Madriles, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoros, Angel Fernando Mayo, Erna Metdepenninghen, Luis Morales Giacomán, Alfredo Orozco, Rafael Ortega Basagoiti, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Pablo Queipo de Llano Ocaña, Arturo Reverter, Javier Roca, Carlos Sáinz Medina, Bruno Serrou, Luis Suñén, Miguel Angel Vega, José Luis Vidal, Albert Vilardell, Carlos Vilchez Negrín, William Wentworth.

Coordina el Dossier de este número:

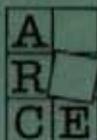
Rafael Banús Irusta

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

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

PRECIO DE SCHERZO

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



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

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

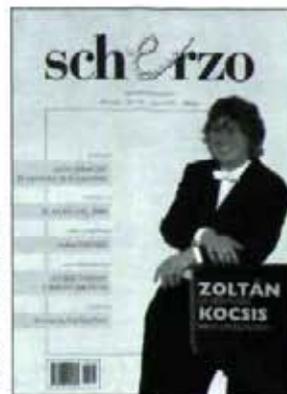
EN LA LUNA

Posiblemente si se hiciera una encuesta acerca de cuál sea la ópera española más popular actualmente la respuesta sería: *Luna* de José María Cano. La verdad es que las óperas españolas brillan por su ausencia en el repertorio de los teatros del mundo. Pero eso no es lo importante ahora: lo es que la de Cano se haya convertido casi en tan popular entre nosotros, digamos, como la *Carmen* de Bizet. Ha sido un gran trabajo publicitario y de promoción el realizado en los medios de comunicación por expertos en mercadotecnia. Disc-jockeys que en su vida han oído ni siquiera el *Adagio* de Albinoni hacen ardientes proclamas en la radio y en la televisión presentando *Luna* como víctima de la conspiración de unos *carrozas* que se niegan a reconocer sus inmensos méritos artísticos: conocidos *sboumen* televisivos que llevan a sus programas a ilustres figuras de la lírica para que canten –nunca mejor dicho– las loas de la obra de Cano; entrevistas en las que éste habla del inmenso sacrificio que ha realizado por el bien de la cultura musical española al vender su preciosa pinacoteca particular para financiarse la composición de esa ópera que sin duda es una obra maestra digna de codearse nada menos que con *Porgy and Bess*; respetados y respetables compositores –de los de verdad– que para su escándalo son dulcemente invitados en una reunión pública por atractivas azafatas, que pretenden convencerles de que firmen un manifiesto dirigido al Ministerio de Cultura para exigir el estreno de la tan citada ópera en el Teatro Real; etc, etc.

En general en España los políticos suelen tener ideas sólo aproximadas acerca del mundo de la cultura. Por desgracia ningún partido político español se la ha tomado casi nunca en serio y cuando, por razones del momento, sus dirigentes tropiezan con ella, suelen meter estruendosamente la pata. En el fondo eso es lo que ha ocurrido en el caso de *Luna* y de José María Cano. Todo empezó al parecer con el señor Secretario de Estado para la Cultura que, a la búsqueda del fructífero voto joven, decidió que el recién inaugurado Real debía servir de plataforma de lanzamiento de una ópera cuyo autor es popular en el mundo juvenil como componente del grupo Mecano y de la que nadie prácticamente conoce nada salvo unas cuantas arias –si es que se pueden llamar así– grabadas por Plácido Domingo, Ainhoa Arteta y otros famosos. Eso, y que alguien debió de ventear que podía dar dinero, mucho dinero. Lo cual disparó el asunto y lo convirtió casi en una cuestión de Estado.

Vista la oposición por parte de la dirección del Real a que se estrenara *Luna* en ese teatro, sus promotores cambiaron de táctica. ¡A Valencia!, se dijeron y sin mayor empacho proclamaron que vista la miopía de los del Real, sería la prestigiosa Orquesta de Valencia y su prestigioso titular, Gómez Martínez, los que estrenarían la ópera en el *Palau de esa ciudad*. Sólo que en este caso les falló el cálculo: Gómez Martínez –que se enteró del proyecto por los periódicos cuando almorzaba con el secretario técnico de la orquesta, Justo Romero– se ha negado a interpretarla y sus músicos también. Y las autoridades políticas de la ciudad del Turia –que es como antaño solían llamar los gacetilleros a Valencia–, que se habían mostrado entusiastas de la idea, tomaron represalias al ver fallado el llamado factor sorpresa: ya que es muy fuerte echar a Gómez Martínez, lo están intentando con el secretario técnico.

¿Cuándo será el día en que los políticos se convenzan de que en cuestiones culturales están mejor callados? ¿Cuándo será el día en que reconozcan la autonomía de los gestores y creadores de cultura al margen de sus manipulaciones y cabildos? Posiblemente nunca, a juzgar por la terca insistencia que muestran en seguir en su empeño, ya sean de derechas o de izquierdas. Lo bueno sería, tanto para la cultura como para la política, es que a aquella se la dejara volar por su cuenta, pero la tentación de instrumentalizarla es demasiado fuerte, al parecer. El asunto *Luna* es una prueba de ello. A estas alturas cualquier persona sensata se pregunta por qué al señor Cano no se le ocurrió hacer una comedia musical en vez de una ópera y tratar de estrenarla, como cualquier otro músico del género, en un teatro *ad hoc*. ¡Pues mira que no hay *Evitas*, *Cats* y demás dignísimas comedias musicales por el mundo cuyos promotores no incordian a los gestores culturales con pretensiones de que se la estrene en la Scala, el Metropolitan, el Covent Garden o cualquier otro de los más apreciados teatros de la ópera! Cano y sus amigos piensan que no, que lo bueno y rentable es lo otro: la pompa y circunstancia de los teatros líricos. De esta manera han servido los platos para que en nuestro país, donde la música casi nunca es noticia, un asunto relacionado con ella se convierta en un escándalo de los que producen eso que suele llamarse vergüenza ajena. Lo cual, bien mirado, tal vez fuera su propósito desde el principio. Por lo pronto ya verán ustedes cómo aunque la tal ópera no se estrene se venderá el disco. Que es en el fondo de lo que se trata.



Diseño de portada
Salvador Alarcó
y Belén González

Foto de portada:
Richard Holt

Edita: SCHERZO EDITORIAL S.A.

C/Marqués de Mondéjar, 11. 2º D
28028 MADRID

Teléfonos: (91) 356 76 22 / 725 59 09

FAX: (91) 726 18 64

E mail: scherzo@sinix.net

Presidente de honor
Gerardo Queipo de Llano

Presidente
José María Queipo de Llano

scherzo

REVISTA DE MÚSICA

Director

Antonio Moral

Director Adjunto

Javier Alfaya

Redactor jefe

Enrique Martínez Miura

Coordinador de redacción

Rafael Banús Irusta

Edición y publicidad

Arantza Quintanilla

Redactor gráfico

Rafa Martín

Secciones:

Actualidad discográfica:

José Luis Pérez de Arteaga,

Ala 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.

Fotocomposición

EXTRA

Impresión

GRÁFICAS AGA S.A.

Encuadernación

CAYETANO S.L.

Depósito Legal

M-41822-1985

ISSN

0213-4802

Rataplán

LA CROQUETA DE PLOMO

Hacía más de un año que no nos veíamos y tuvo que ser el azar quien dispuso que coincidiéramos en un vagón del Metro. S.P. es escritor: cuando cumplía el servicio militar, en una época sin insumisos, ganó un concurso de cuentos convocado por una caja de ahorros, ha publicado varias novelas que fueron tíbicamente elogiadas por la crítica, traduce lo que se tercie del italiano y es también ocasional tertuliano radiofónico y esporádico colaborador de prensa. Su clerofobia no pierde la oportunidad de manifestarse. Con malévolos sonrisas me confió que disponía de un buen tema para un relato: el viaje de Juan Pablo II a Cuba. El pontífice había volado en un avión que llevaba el nombre de Puccini, y esta circunstancia le permitía convertir al ilustre peregrino en el barón Scarpia, y a la isla caribeña y su sistema político en la apasionada Floria Tosca, que esta vez sería ultrajada y apunhalada por el polizonte romano.

Calló, y se me ocurrió preguntarle por qué no lo encontraba nunca en los conciertos. La sordera musical de los escritores españoles, argüí, parece evidente, y ha sido tratada, entre otros, por el padre Sopena. No me lo nombres, contestó, ese cura sólo buscaba pescar ateos con el anzuelo de Mahler. Me dejó continuar y le puse un ejemplo actual: entre el Nobel Cela y el novel Juan Manuel de Prada discurren casi tres generaciones que, en su inmensa mayoría, brillan por su ausencia en las salas de conciertos. Nosotros, me dijo, nos dejamos ver en la ópera, donde siempre hay la posibilidad de que te pidan un libretto, y la música sinfónica y de cámara la escuchamos en casa, mientras trabajamos, porque no podemos permitirnos perder el tiempo en los auditorios. Cuando tú disfrutas de una soberbia interpretación en *titio*, a esa misma hora todos los días hay varios cócteles donde se presentan libros, premios y demás proyectos editoriales, y salvo para media docena de privilegiados, si no vas terminas por no existir, y como no tengas un trabajo al margen de la literatura estás acabado. Es la servidumbre que impone la croqueta de plomo. ¿Qué croqueta?, exclamé. Verás, prosiguió, Manolo Vicent ha dejado escrito que desde la muerte de Franco hay cosas que no han cambiado, y la más recalcitrante es la croqueta de plomo que se sirve en los cócteles.

Javier Roca

En mi menor

EL OLVIDO

Esta revista dedicaba buena parte de su penúltimo número a los músicos de la generación del 27, a lo que hicieron y a lo que pudieron hacer, aunque de esto sabemos mucho menos, pues el silencio vino de la mano del horror y la guerra acabó con cualquier esperanza, pues hizo variar la circunstancia hasta el extremo de obligarles al forzado heroísmo del silencio, a la muerte en suma, a ocupar un lugar en la memoria y no en los atriles, a un destino seguramente peor que cualquier otro. Hablar de memoria en una sociedad como la nuestra es hacerlo inevitablemente también de olvido. De un olvido que nace —como muchas veces también la memoria de los bienintencionados— de la ignorancia, forzada en este caso por el devenir de una historia cruel. Y los recuerdos sólo sirven si se hacen materia consultable, si se hacen sólidos en los libros o en los discos o en las aproximaciones, todo ello como inicio de una recuperación que acabe por hacer nuestro definitivamente lo que nos pertenece. El olvido que padecen los músicos del 27 sólo puede paliarse con la información que, en el caso de la música, está en los conciertos y en las grabaciones. El ejemplo de Gerhard —cuya edición fonográfica hispano-francesa se complementa ahora con otra surgida en su Inglaterra adoptante— debiera cundir y generalizarse a la música española que hoy nos es tan poco conocida, de la que hablamos casi siempre, para mal y para bien, sin saber. En un país como el nuestro, tan dado al despilfarro, ese es un asunto pendiente que franceses e ingleses resuelven desde el chovinismo y el amor a partes iguales. El comprador de discos dispone en España de buena parte de la producción de Moeran, Parry, Ireland o Finzi, de las sinfonías de Tournemire, de las canciones de Reynaldo Hahn, de lo más gra-

nado de la música finlandesa o sueca de nuestro siglo. Sin embargo, le resulta imposible conocer prácticamente nada de los Hallfiter, de Julián Bautista, de Toldrá, de Adolfo Salazar, de Salvador Bacarisse, de Gustavo Pittaluga, de Fernando Remacha. Se han hecho conciertos aquí y allá, pero como sucede con las exposiciones, lo que queda de ellas es el catálogo, de los conciertos quedan los discos. Y esos no existen. Lo mismo cabe hablar de los intérpretes. Mientras estamos al día en las últimas glorias francesas, pongo por ejemplo de inmejorable promoción propia, Rosa Torres-Pardo hace un disco de circulación restringida, Cristina Bruno sigue siendo nuestro sueño y a nadie se le ha ocurrido reeditar los discos de aquel inmenso pianista que se llamó Esteban Sánchez. Vivimos del *Concierto de Aranjuez*, punto de partida y de llegada para cualquier aficionado mundial de lo que es, ha sido y será la música española del siglo XX. Se hace dejación de funciones en la recuperación de un patrimonio que bueno o malo es el nuestro mientras se tira el dinero en proyectos de tan faraónica intención como escasos resultados culturizados. Tibiamente resurgen intentos por resucitar una industria discográfica nacional que siempre fue débil. Apoyarlos a través de procedimientos de coedición que no acaben por acogotar aún más a los valientes que se han arriesgado a ello es cuestión de absoluta urgencia. En un momento en el que tanto nos quejamos de la reiteración de los repertorios, de la falta de imaginación de unas casas de discos ahogadas en las salsas propias que ellas mismas se guisaron un día, quizá ahí, precisamente en lo necesario, esté parte de la salvación.

Luis Suñén

CARTAS

DISCOS BARATOS

Sr. Director:

En primer lugar quería matizar lo siguiente: que en las críticas de discos baratos hay que ser más explícitos, no vale decir que merece la pena por su precio, sino si es bueno o malo el disco.

Luego quería comentar que no se hace más que grabar (o reeditar) las sinfonías de Chaikovski, pero nadie hace mención a que la referencia moderna (a mi modesto entender) está en el sello Canyon por la State Symphony Orchestra Russian Federation, dirigida por Evgeni Svetlanov, registrada en conciertos en directo de gira por Japón. Por si no la conocen, les ruego se hagan con ella porque en comparación con todo lo editado hasta ahora, incluyendo la última versión de la *Cuarta Sinfonía* por Barenboim

El disparate musical

CHUTA BEETHOVEN

Recientemente se publicó en un diario asturiano un suelto sobre un ciclo de conciertos de Pascua en el que iba a actuar el cuarteto Neocantes. Tras apuntar que se trata de una agrupación vocal de cámara dedicada a recrear el ambiente de las capillas renacentistas y barrocas, y enumerar a sus componentes, cita a un crítico norteamericano para situar a este conjunto entre «los mejores cuartetos de cuerda del mundo». Una de tres, o el crítico norteamericano está más despistado que un pulpo en un garaje, o su colega asturiano confunde la gimnasia con la magnesia, o sea las cuerdas vocales con las de los instrumentos de arco, o Neocantes ha experimentado una repentina metamorfosis para convertirse en cuarteto de cuerda, quién sabe si por pertinaz afonía de sus componentes. Como los desli-

ces nunca vienen solos, con ocasión del famoso partido Barcelona-Real Madrid, uno de esos partidos del siglo de los que, por cierto, hay varios cada año, me cuentan que en un diario madrileño se publican varias joyas del ilustre presidente del club catalán, conocido por lo brillante, fluido, rico y atinado de su verbo. Una de ellas, motiva su aparición en esta sección. Durante un viaje a la caza de jugadores, junto a uno de sus directivos, éste, cuyas inquietudes van evidentemente más allá del balón y los penaltis, se puso a escuchar música de Beethoven. Y en un momento dado, dijo a su presidente: «El que es un fenómeno es Beethoven». La respuesta del mandatario culé, recordando aquel concursante televisivo que atribuyó sin pudor alguno a Don Manuel de Falla la invención de la principal fiesta valenciana,

no se hizo esperar: «Y ése, ¿de qué juega?». No cuenta el diario si al directivo se le cayeron los auriculares al suelo, le tuvieron que dar oxígeno en el avión o si, con fría diplomacia, optó por contestarle que de centrocampista atacante en el Borussia Dortmund, conocido equipo de la Bundesliga, para correr un tupido velo cuanto antes, teniendo en cuenta que la cosa no parece tener mucho remedio. Previamente, Núñez se había dirigido a Juan Pablo II como «Santo Papa» para pasmo de la curia. Y menos mal que no le llamó «Santo Popea». Después de todo, recordemos que la emperatriz y el pontífice han sido objeto de reciente confusión. Y de quien confunde a Beethoven con un centrocampista, uno se puede esperar cualquier cosa.

Rafael Ortega Basagoiti

CARTAS

y la Orquesta Sinfónica de Chicago, no hay color. Qué diferencia tan abismal hay en esta música de Chaikovski interpretada por Svetlanov; vamos, es puro fuego: escuchen y ya me contarán.

Al Editor: ¿qué ocurre? ¿Será por el sino de los años que os estáis «acomodando»? Si esto sigue así, no hará falta ni leerlos, sólo con echar un vistazo ya valdrá como otras.

Atentamente

José A. Montes
Portugalete. Bizkaia.

LOS GRANDES INTÉRPRETES NO ESTÁN AL ALCANCE DE TODOS

Sr. Director:

En el número 119 correspondiente al mes de noviembre de 1997, aparece un espléndido editorial dedicado a la crisis de la industria discográfica, en lo que se refiere al mundo de la clásica, y en el que, con acierto, se expone sus causas y la derivación que las mismas conllevan; es decir, una masiva edición de CD, un público envejecido, repertorio agotado y hartado utilizado

por gran cantidad de maestros, y demasiadas selecciones de fragmentos popularizados en exceso.

Sin duda, estoy de acuerdo con el planteamiento expuesto. Con todo, falta una causa: un precio de venta al público sólo apto para personas sin problemas económicos, independientemente de su oído musical, gusto por la calidad y conocimiento del intérprete/s.

Naturalmente, soy perfectamente consciente de que algunas discográficas se dedican a lanzar ediciones asequibles, bien sea por la vía editorial (colaborando en la publicación de colecciones de fascículos + CD), descuentos especiales, según el número de unidades que se adquieran, o lanzando ofertas «del mes». Y, por supuesto, existen las firmas como Naxos, Arte Nova, Musique d'Abord, etc., que ponen a disposición del melómano, un amplio abanico de posibilidades, muchas de ellas desconocidas, permitiendo al buen aficionado, encontrar auténticos tesoros, a precios verdaderamente apetecibles y con una calidad media-alta, nada despreciable.

Pero todos, en un momento u otro, nos hemos dejado seducir por los grandes intérpretes, y la edición de sus grabaciones contempla un sinfín de placeres: el visual, por las magníficas reproducciones de obras de arte o fotografías, y la presentación de las mismas. El táctil y el olfativo, en lo referente al papel empleado, y por supuesto, el sentido del oído, a través del cual, disfrutamos de los maravillo-

sos sonos surgidos del alma humana. No obstante, el precio es el gran obstáculo, condición esta derivada de cachets desmesurados, para talentos algunas veces sobrevalorados, pues una vez conseguido el éxito, «...caen en un sonambulismo, una especie de rutina, en la que todo suena igual, desprovista de vida...» como muy bien dice Norman Lebrecht en su libro *El mito del maestro*.

Creo con toda sinceridad, que pagar entre 2.500 y 3.500 ptas. aproximadamente por un solo CD, es excesivo y los grandes sellos discográficos, deberían plantearse la unificación de criterios para disminuir los emolumentos de sus intérpretes. Aunque una medida gubernamental para reducir el IVA, sobre los discos, también beneficiaría a la divulgación de la música clásica, y por consiguiente, a la adquisición de material fonográfico.

Marta Teixidó i Clavero
Mataró

RÉPLICA

Sr. Director:

En el número 120 de diciembre de 1997 de su revista (sección discos, pág. 99) apareció la crítica de nuestra grabación discográfica, Tessarini, *10 Concerti a più strumenti con violino obbligato op. III*, firmada por P.Q.L.O.

Estamos extremadamente sorprendidos por el juicio negativo que ha

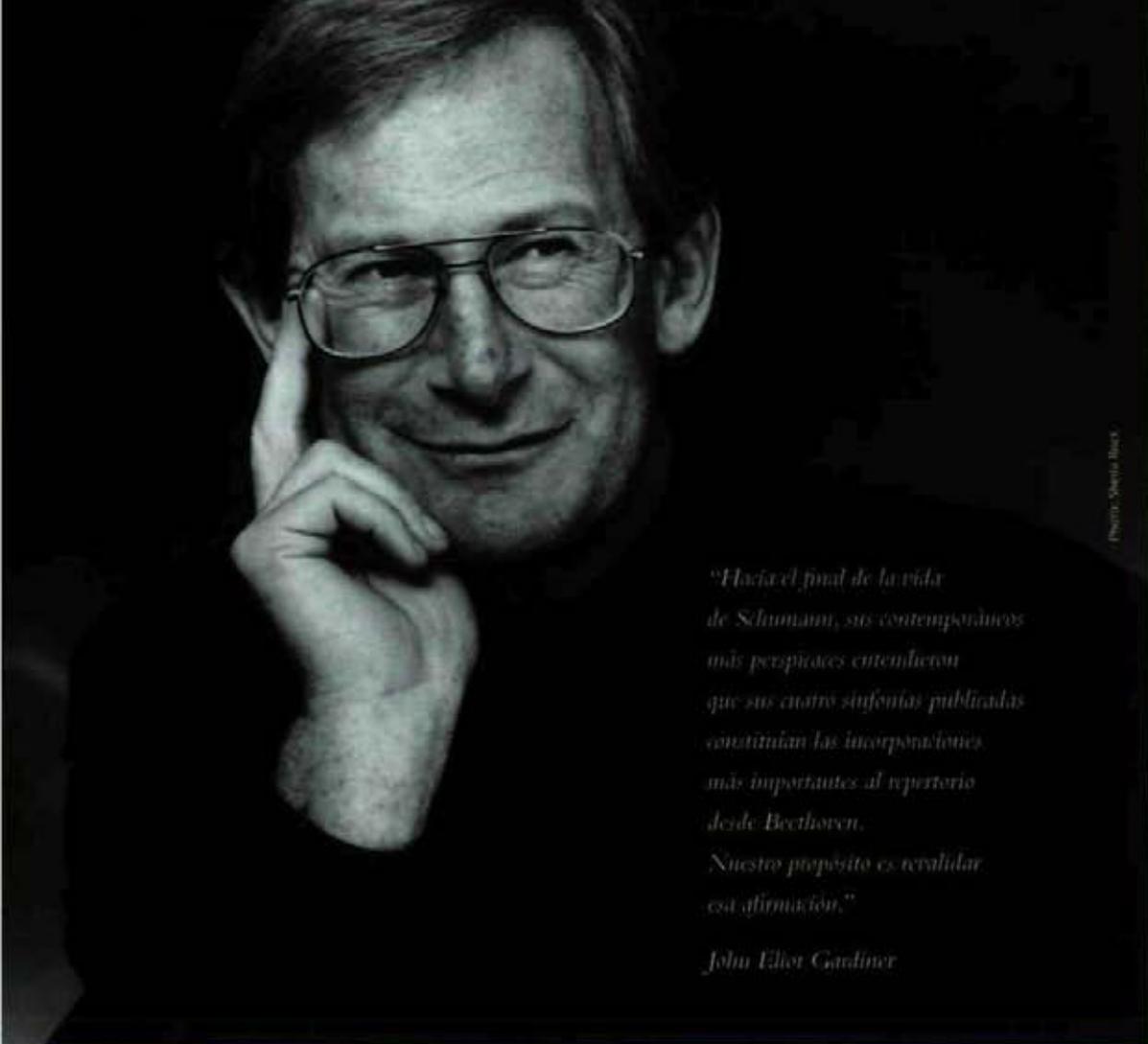


Foto: Sergio Basso

"Hacia el final de la vida de Schumann, sus contemporáneos más perspicaces entendieron que sus cuatro sinfonías publicadas constituían las incorporaciones más importantes al repertorio desde Beethoven. Nuestro propósito es revalidar esa afirmación."

John Eliot Gardiner

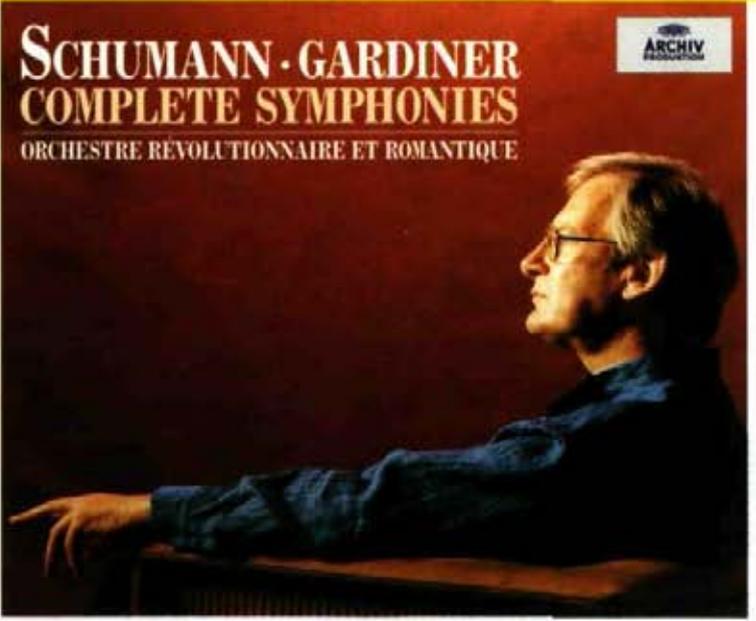


Schumann revelado John Eliot Gardiner

a PolyGram company

La elección por parte de John Eliot Gardiner del tamaño de la orquesta (alrededor de 50 músicos), los instrumentos, los modos de pasar el arco, el fraseo, la articulación, así como la ubicación espacial de los músicos (con los violines y las violas de pie, como era la costumbre en Leipzig), todo ello contribuye a la creación de un acercamiento idiomático al mundo orquestal de Schumann que reproduce de un modo único y preciso el entorno de la interpretación original, permitiendo así que estas obras extraordinarias puedan disfrutarse en todo su esplendor.

Robert Schumann
Sinfonías y Obras
sinfónicas completas
4 Sinfonías
(Núm. 4 en dos versiones
diferentes, fechadas
en 1841 y 1851)
La primera
Sinfonía, incompleta,
en Sol menor, op. 7
Konzertstück op. 86
para cuatro trompas
Obertura,
Scherzo y Finale op. 52
Orquesta Revolucionaria
y Romántica
John Eliot Gardiner
3CD 457 591-2



SCHUMANN · GARDINER
COMPLETE SYMPHONIES
ORCHESTRE RÉVOLUTIONNAIRE ET ROMANTIQUE



dado: «La interpretación de l'Orfeo Ensemble, con instrumentos modernos, sonoridad vibrante e inadecuación estilística, prácticamente lo único que consigue es dañar la teórica luminosidad de las obras, con un planteamiento romantizante y de estética deformada».

Seguramente, de hecho, el crítico P.Q.L.O. no ha escuchado atentamente la grabación y se ha dejado engañar por el uso de los instrumentos modernos, tocados sin embargo en este disco con técnicas barrocas de ejecución. No se comprende dónde ha percibido el crítico la «sonoridad vibrante» o el «planteamiento romantizante», en vista de la casi total ausencia en el uso del vibrato, la utilización casi exclusiva de golpes de arco separados, la elección diferenciada de los tempi, la sonoridad con dinámica de «terrazas»...

Nuestra sorpresa, además, crece todavía más cuando su crítico es prácticamente el único que no ha apreciado nuestra grabación. En toda Europa, de hecho, el disco ha tenido las más felices críticas por parte de eminentes músicos y musicólogos, como Huguette Dreyfus, Lorenzo Bianconi, Nino Albarosa, Albert Dunning. Este último ha escrito al respecto: «Tessarini no habría podido desear una ejecución mejor de su 'Opera prima en el disco'. El

tono del Orfeo Ensemble está muy cuidado incluso en los detalles y afortunadamente falta esa brutalidad de ataque que a veces se encuentra hoy entre los barrocos. Musicalmente, esta grabación es un triunfo». (16 de abril de 1997).

La crítica italiana se expresa en términos entusiastas: «La ejecución, confiada al Orfeo Ensemble, con Fabrizio Ammetto en el papel de concertador y violín solista, está en las manos de un grupo que ha hecho de la interpretación atenta a la praxis ejecutiva uno de sus puntales... Aproximación estilística del todo apropiada... Un trabajo de primerísimo orden para una primera grabación absoluta... Interpretación: óptima» (CD *Classica*, nº 104, julio-agosto 1997, La elección del director, pág. 81).

¡Habríamos agradecido, por lo tanto, de su parte una escucha más atenta de nuestra grabación y la formulación de un juicio crítico honesto y profesional! Gracias. Les agradeceríamos que nuestra carta se publicara íntegramente en su revista y también deseáramos leer una nueva crítica en un próximo número de SCHERZO.

Cordialmente

Fabrizio Ammetto
Orfeo Ensemble

MATAR AL MENSAJERO

Sr. Director:

Acuso recibo de la carta insertada en el número 121 de esta revista, cuyo autor es hijo del famoso compositor Federico Moreno Torroba, y en la que me acusa de haber ofendido gravemente la memoria de su padre en mi Rataplán del pasado mes de noviembre, titulado «De bien nacidos...». En dicha columna hice una versión libre y muy suavizada de lo relatado por el también famoso compositor Pablo Sorozábal en su libro *Mi vida y mi obra*, editado por la Fundación Banco Exterior y publicado el año 1986. Omití, por ejemplo, cómo resume sus relaciones con Moreno Torroba en la página 130: «Tal vez salvé la vida a ese canalla. Luego él hizo todo lo posible para que a mí me fusilaran los fascistas». Y prosigue despachándose contra el autor de *Luisa Fernanda* en las páginas 148, 207, 240 y 297. Por tanto, yo no he inventado esta lamentable historia, y en mi artículo hacía mención expresa a la fuente en que basaba los comentarios, las memorias del músico vascongado. ¿Cuál es pues, mi responsabilidad? Tal vez la del mensajero y portador de malas nuevas al que, siguiendo una bárbara costumbre, hay que decapitar.

Javier Roca
Madrid

III CICLO DE MUSICA ESPAÑOLA

Los Siglos de Oro

En Comemoración del
IV CENTENARIO DE LA MUERTE DE FELIPE II
BAJO LA PRESIDENCIA DE HONOR DE SS. MM. LOS REYES



Colaboran:
PALACIO DE ARANJUEZ
PALACIO DEL PARDO
SOCIEDAD ESPAÑOLA PARA LA COMMEMORACION DE LOS
CENTENARIOS DE FELIPE II Y CARLOS V

PRIMAVERA

ARANJUEZ Y EL PARDO

EL SIGLO DE ORO DE LA VIHUELA

5 25 de abril, sábado

Rolf Lislevand, *violinista*
EL SIGLO DE ORO DE LA
VIHUELA, I
Obras de Narváez, Milán, Fuxillana
CAPILLA DEL PALACIO REAL DE ARANJUEZ

6 15 de mayo, viernes

José Miguel Moreno,
violinista
EL SIGLO DE ORO DE LA
VIHUELA, II
Obras de Pinedo, Daza, Modares
CAPILLA DEL PALACIO REAL DE ARANJUEZ

7 30 de mayo, sábado

Hopkinson Smith,
violinista
EL SIGLO DE ORO DE LA
VIHUELA, III
Obras de López Milán, Narváez
CAPILLA DEL PALACIO REAL DE ARANJUEZ

8 23 de mayo, sábado

Nuria Llopis, *arpa de dos órdenes*
Juan Carlos de Mulder,
violinista
Carlos Bernal, *organo*
MUSICA PARA ARPA, TECLA Y
VIHUELA
Obras de Vintgas de Homenrosa
CAPILLA DEL PALACIO REAL DEL PARDO

9 20 de junio, sábado

Maria Villa, *soprano*
Jesus Sánchez, *violinista*
LA CASA DEL PRÍNCIPE ROMANCES
Y CANCIONES
Obras de Madrota, Vidorriano
CAPILLA DEL PALACIO REAL DEL PARDO

PRECIO DE LOS ABONOS Y DE LAS LOCALIDADES
Precio único: 1.000 Ptas. cada concierto
Club de Primavera (5 conciertos): 4.000 Ptas.

CICLO DE PRIMAVERA

Se podrá adquirir anticipadamente desde el día 13 de abril a las 8:00 horas,
hasta el 14 de abril a las 18:00 horas.

Las localidades que hayan quedado sin vender por el sistema de abono se podrán adquirir:

Venta de localidades anticipadas: el día 13 de abril en horario de 8:00 a 24:00 horas.

Venta para cada concierto: 3 días hábiles antes de cada concierto en horario de 8:00 a 18:00 horas.

Todos los conciertos tendrán lugar a las 20:00 horas.

Nota importante:

Todos los programas, fechas e intérpretes de la tercera edición del ciclo Los Siglos de Oro son susceptibles de modificación. Se pondrán a la venta 150 abonos para los ciclos de invierno, primavera y verano y 200 para el de otoño.

Venta libre de localidades:

Consultar las gamellas musicales de la prensa diaria.

VENTA TELEFÓNICA CAJA MADRID

902 488 488

EL TRÁNSITO DE LA EMPERATRIZ

Mi gran miedo no es como cantante, sino como persona, enfermar, tener largos sufrimientos, quedarme inconsciente, no ser ya el *ser* que yo era. En presencia de problemas de esta naturaleza me siento cobarde. Son palabras dichas por Leonie Rysanek a Angel Mayo en una larga, intensa y reveladora entrevista publicada en el nº 72 de SCHERZO, marzo de 1993. Ahora estas sensaciones se hacen trágicamente actuales y toman su fatal sentido al conocer la muerte de la soprano vienesa a los 71 años víctima de un cáncer.

Nada había arredrado a esta mujer, nacida en 1926 en el seno de una familia humilde. Tenía de natura una espléndida voz de lírica ancha, extensa, sonora, cálida, poco afectada por una espontánea guturalidad. El timbre prometía ya lo que luego sería una realidad: ese metal que requieren los instrumentos de fuste dramático. El debut, en Innsbruck, en 1949, fue sin embargo sirviendo un papel netamente lírico, como el de Agathe de *Der Freischütz*. La proyección del sonido, libre y natural, colocaba la voz muy arriba, con amplia resonancia en los senos frontales y nasales y una casi violenta repercusión en la bóveda craneana, lo que la facultaba para cantar sin problemas y con un timbre más claro, más aéreo, personajes que, como el de Weber, demandaban ese lirismo y ese candor casi angelicales. Y lo curioso es que poco antes, en Graz, la habían rechazado porque no tenía ni talento ni voz. Algo inexplicable, porque si algo tuvo en la vida Rysanek fue precisamente voz; un don que no perdió ni siquiera durante una crisis surgida a principios de los sesenta y que la cantante solventó con fortuna —conoció de nuevo el amor por entonces— reiniciando una segunda juventud cuando enfilaba los 40.

Un instrumento pleno

Esa voz había estallado en plenitud en el verano de 1951, en la reapertura de Bayreuth. Su Sieglinde fue un aldonazo y reveló de repente a una soprano de consistencia lírico-spinto que fraseaba con juvenil propiedad, que regulaba, que atacaba sin pestañear la zona aguda y que se entregaba emotivamente. Ahí empezaba la consagración, aunque todavía tendría que luchar para ser reconocida en su Viena natal: Karajan la marginaba porque no tenía un nombre adquirido en una gran carrera. Y parecía con ello rechazar aquella voz

sana, segurísima en la franja más alta y en los *pianissimi* más etéreos, dotada de un caudal que ella sabía domeñar con rara habilidad. Sin duda su instinto, su proceso autodidacta habían estado en la base de esas cualidades junto a las enseñanzas que en su más tierna juventud le había impartido una antigua discípula de Salvatore Marchesi y que más tarde le habían comunicado Alfred Jerger —particularmente en el terreno dramático, actoral— y su primer marido, Rudolph Grossmann, un barítono que *vivió a la sombra de los éxitos de su mujer*. Sin esos fundamentos —No hay distintas técnicas: las diferencias están en el estilo— y por supuesto sin su talento musical Rysanek no habría podido hacer en aquel período vienes, con la Opera Imperial recién reabierto, con tanta facilidad y descaro, la temible parte de la Emperatriz de *La mujer sin sombra* y ascender sin pestañear al do y al do sostenido sobreagudos. Ni hubiera conseguido triunfar —y este fue su espaldarazo definitivo— en un papel tan diferente como el de Desdemona de *Otello*.

Despedirse en belleza

La voz, algo débil en graves y con un centro de relativo poder, circulaba no obstante con tan insolente fluidez por todos los ámbitos de su recorrido y se encaramaba al agudo y sobreagudo con tanta soltura y brillo que la soprano, virada ya definitivamente al repertorio spinto o dramático sin dejar de hacer las líricas de Wagner, se hizo dueña y señora de los más importantes teatros y empezó a cogerle gusto a los papeles básicos de la literatura italiana para su cuerda: además de Desdemona, Tosca, Amelia, Leonora (*Forza*), Elisabetta, Aida... No se arrugó frente a los cometidos verdaderamente *di forza*, que habrían exigido un instrumento aún de

mayor consistencia, como Turandot, Abigaille o Lady Macbeth. En estos dos últimos, particularmente, y pese al éxito obtenido en el Met en 1959 sustituyendo a Callas, el segundo, encontraba alguna dificultad estilística y de reproducción nítida, perfecta y resuelta de agilidades; bien que Rysanek las resolviera con discreción. Lo que se notó más a partir de los sesenta: tras la crisis, el instrumento, todavía fácil, rotundo y *squillante*, había ganado en anchura, se había equilibrado en graves y centro —hasta permitirle acometer una *Kundry*— al tiempo que perdía esmalte, brillo y firmeza y empezaban a aparecer ciertas desigualdades y zonas tremolantes. Pero, con todo, ¡qué últimos 20 años de carrera! Se diluían algunas de aquellas cualidades juveniles, pero no dejaba de cantar Mariscalas, Emperatrices, Salomés y Sieglindes. Para el recuerdo su primera actuación madrileña, en 1989, precisamente en esta parte: un concierto inolvidable, de quedarse con la boca abierta ante una



Leonie Rysanek

demostración tal de poder vocal y expresión lírico-dramática a los 63 años cumplidos. Nuestra protagonista fue adentrándose en partes más pesadas, de calado más denso y dramático: la citada *Kundry*, *Elektra* y más tarde, en esta misma ópera, *Clitemnestra* (probablemente la primera cantante de la historia en haber servido los tres caracteres femeninos protagonistas de la obra de Strauss), *Herodiade* y unas fabulosas *Marfa* y sobre todo *Kostelnicka* de Janáček: tampoco es para olvidar su intervención madrileña en este sobrecogedor personaje de la sacristana de *Jenufa* en el mes de febrero de 1993. El arte, el instinto teatral, el sentido del melos y, desde luego, la voz, intacta en ciertas franjas de la tesitura, estaban ahí para asombrarnos.

EL LICEU DEL AÑO 2000

El Gran Teatre del Liceu, el más emblemático de nuestros coliseos líricos, se dispone a renacer de sus cenizas para convertirse en uno de los teatros dotados de una tecnología más moderna que le permitirá dar el salto hacia el próximo milenio. A menos de un año de la fecha de su reapertura oficial, febrero de 1999 —si bien es posible que esa fecha se retrase, debido al necesario rodaje del teatro una vez que se haya hecho entrega de la obra terminada—, hemos querido elaborar el siguiente reportaje sobre este Liceu que se dispone a ser uno de los primeros teatros del año 2000, a fin de conocer cuál ha sido el devenir de las principales fases de su reconstrucción y hacer algunas reflexiones sobre la programación.

Fechas de una reconstrucción

El Liceu arde el 31 de enero de 1994. Inmediatamente, en una reunión extraordinaria del Patronato se acuerda por unanimidad la reconstrucción del

miento en 1992, y que permitirá ganar un apreciable espacio, pasando de tener 12.000 a 35.000 m². El 5 de septiembre la Sociedad del Gran Teatre cede la titularidad del mismo a las administraciones públicas, constituyéndose la Fundación del Gran Teatre del Liceu, y el 7 de noviembre se firma el convenio para la financiación de la reconstrucción. El 30 del mismo mes se inician los derribos.

Ya en 1995, el 1 de febrero se constituye el Consejo de Mecenazgo de la Fundación del Gran Teatre del Liceu y se aprueba el proyecto de reconstrucción y ampliación, cuya primera fase consiste en las obras de cimentación y estructura. El 15 de septiembre se coloca la primera piedra y el 29 de diciembre concluye la fase de derribos.

El 8 de enero de 1996 es necesario poner en funcionamiento un plan para la circulación general de vehículos y peatones en la Rambla, y el día 16 se abre en el Hotel Oriente una oficina de atención al vecino para informar del estado de las obras. El 5 de febrero se construyen los muros-pantalla y el 21 de junio se adjudican las instalaciones técnicas del escenario a Thyssen Boetticher y Waagner Biro (las mismas firmas implicadas en la reforma del Teatro Real de Madrid). El 16 de septiembre se inician los trabajos de excavación en la zona de escena y el 21 de octubre el hormigonado del techo de la platea del interior de la sala. El 23 de diciembre terminan las obras de la cávea de la zona del público (que habían comenzado el 5 de agosto) y el 28 se colocan las vigas de la Sala Mestres Cabanes, la mayor de las salas de ensayo.



Fotomontaje del futuro Gran Teatre del Liceu

BOFILL

Teatro en el mismo lugar, cuyo proyecto se encarga al arquitecto Ignasi de Solà-Morales. El 1 de febrero se inician los trabajos de saneamiento y limpieza de los escombros (que finalizan el 30 de abril) y el 3 de marzo comienza el proceso expropiatorio de las fincas de las calles Sant Pau y Unió, según el plan especial aprobado por el Ayunta-

El año 1997 se inicia con la estructura metálica de la zona del público en las calles Sant Pau-Jardi. El 8 de abril se aprueban los proyectos de suministro y colocación de butacas y sillas, iluminación artística de la sala y telón y el 16 de abril empiezan a fabricarse los yesos de la sala en talleres externos, dentro del proyecto de obra civil. El 30 de



La voz del intérprete



Joan Cabanilles (1644-1712)
Batalles, Tientos & Passacalles
Hespèrion XX, Jordi Savall
Ref.: AV 9801



José Marín (1613-1699) *Tientos Humanos*
Montserrat Figueras, Rolf Lislevand,
Ariadna Savall, Pedro Estevan,
Adela González-Campa
Ref.: AV 9802

Hespèrion XX La Capella Reial de Catalunya Le Concert des Nations Montserrat Figueras Jordi Savall



Marquise (Banda sonora original de la película).
Obras de Marais, Rossi, Dumanoir, Lully y Savall
Le Concert des Nations, Jordi Savall
Ref.: 097 01

Distribución exclusiva para España

c/Eloy Gonzalo, 27 - 28010 Madrid - Tel.: (91) 447 77 24 - Fax: (91) 447 85 79



abril finaliza la estructura metálica de la Sala Mestres Cabanes y la zona de público queda cubierta de aguas. El 21 de mayo se inicia el montaje de la estructura metálica de la sala.

La tradición puesta al día

La destrucción de la práctica totalidad del edificio (a excepción de la escalera principal y el Círculo del Liceu) planteó la voluntad de recuperar el espacio más valioso, la sala, cuya decoración interior se ha reconstruido con absoluta fidelidad extrayendo los modelos a partir de fotografías, y sobre los cuales se han fabricado unos moldes para trabajar el yeso siguiendo un proceso absolutamente artesanal. El anillo ornamental del techo reproduce la forma antigua, y en su parte central alberga los puentes de iluminación, las cámaras de televisión y la instalación de aire acondicionado. Las butacas de platea, aun reproduciendo las originales, tienen una nueva disposición que aumentará notablemente el aforo de algunos pisos, mejorando también sustancialmente las condiciones de visibilidad y acústica. Se conservan los ocho palcos de proscenio, si bien se suprime un gran número de antepalcos y los llamados palcos «de bañera» situados en el interior del espacio escénico,

que tenían que ver con el antiguo carácter privado del teatro. El actual aforo será de 2.318 localidades, de las cuales 792 corresponden a la zona de platea y 422 a anfiteatro, mientras el resto se distribuye entre los otros cuatro pisos. Al mismo tiempo, el escenario y los espacios adyacentes han experimentado

una importante ampliación, pasando de tener 16.000 m² a 31.930 m² y una modernísima dotación en cuanto a comodidad, capacidad escenográfica y medidas de seguridad. En este sentido, una de las áreas más beneficiadas serán los foyers y vestíbulos. El Liceu tendrá ahora un doble acceso al público, habiéndose excavado un gran espacio bajo la sala con acceso directo a las Ramblas, mientras se ha mejorado la antigua entrada por Sant Pau, con una amplia escalera y tres ascensores

que conectarán con el nuevo vestíbulo. El foyer general, situado debajo de la platea, además de utilizarse como sala de descansos podrá emplearse para actividades públicas o recitales de cámara. Debajo del vestíbulo principal se ha construido una gran área comercial relacionada con la música, donde se ubicarán la venta de localidades y la oficina de información. En cuanto al escenario propiamente dicho, permitirá alternar dos obras al mismo tiempo y almacenar y montar una tercera, y contará con cinco espacios para el montaje de escenografías, todos ellos conectados con plataformas elevadoras para el traslado de los decorados, pudiéndose cambiar la escena completa en pocos minutos a través de un ordenador central.

Las dependencias generales incluyen tres nuevas salas de ensayos, la mayor de las cuales, la citada Sala Mestres Cabanes (denominada según el gran escenógrafo catalán) tiene una superficie igual a la de la platea, con una

la instalación de un estudio de televisión propio que permita grabar y comercializar las producciones del teatro, con lo que —según su director general, Josep Caminal— se espera contribuir sustancialmente a la financiación del teatro.

Gestión y financiación

El presupuesto global es algo inferior a los diez mil millones de pesetas, costeados en un cincuenta por ciento por fondos públicos y en el restante por aportaciones privadas. Como es sabido, y siguiendo un esquema bastante insólito, el Liceu está gestionado por una Fundación mixta pública y privada que agrupa el Consorcio formado por la Generalitat de Catalunya, el Ayuntamiento y la Diputación de Barcelona y el Ministerio de Educación y Cultura, así como a los antiguos propietarios y a numerosas empresas vinculadas al proyecto a través del recién creado Consejo de Mecenazgo.



Maqueta del nuevo acceso desde las Ramblas



Maqueta de la fachada principal

La cuestión artística

Como señala su director artístico, Joan Matabosch: «A partir del nuevo teatro, se mantendrán los turnos de abono. Sin embargo, además de ampliar la oferta tenemos pensado diversificar los abonos. Por ejemplo, habrá gente que se podrá abonar a dos o tres títulos más acordes a su sensibilidad.

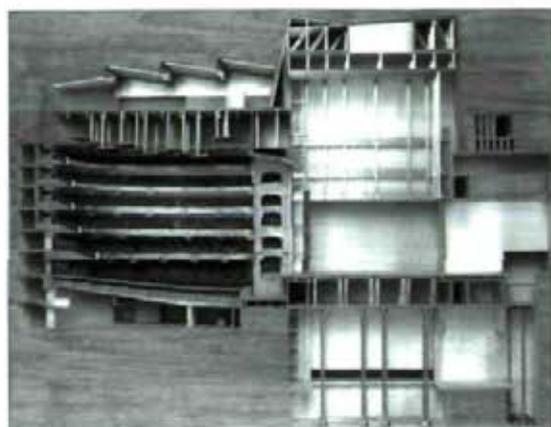
capacidad para reunir a todos los integrantes del espectáculo en un espacio único. Los camerinos están totalmente equipados tanto para el coro y la orquesta como para figuras y compañías invitadas. Además de los servicios habituales en un teatro, el Liceu dispondrá asimismo de diversos talleres en el primer subterráneo para la carpintería y pintura, electricidad, etc. Las oficinas de dirección y administración estarán reunidas alrededor de las dependencias de escena. Otro importante aspecto es

Por ejemplo, un público universitario más interesado en el aspecto propiamente dramático que en el de los mitos vocales. O, por el contrario, habrá gente a quien le interesen nombres muy relevantes del canto. O abonos de fin de semana. Esto lo facilita el que el nuevo escenario permita un incremento bastante grande de la oferta. Los antiguos turnos de abono serán renovables, manteniendo el mismo lugar de año en año, porque eso tiene que ver con la propia historia del teatro. Los nuevos

abonos, por el contrario, tendrán un diferente planteamiento. Los abonados de siempre han seguido apoyando al teatro, y ya tenemos problemas para atender todas las demandas, porque cierta gente que se dio de baja durante el incendio quiere volver, y esos abonados han sido cubiertos ya por nuevos abonados. Habrá también segundos repartos, que tendrán su influencia en unas representaciones a precios más asequibles, como ocurre este año con *L'elisir d'amore*. Esto se seguirá haciendo, en los títulos que lo permitan».

En cuanto a la pregunta sobre la mayor importancia de las producciones, que ya venía consolidándose en las últimas temporadas, «La línea va a ser de un compromiso absoluto con lo que hoy en día se entiende por puesta en escena y por dramaturgia en el mundo de la ópera, la ópera como arte total, con unas producciones que no permitan la pasividad del espectador. Pero esto también dependerá de los títulos. No vamos a renunciar de la noche a la mañana a la tradición de la casa, la de los grandes cantantes y las grandes voces. No vamos a renunciar a ello, sino encontrar el equilibrio, porque también cantar bien es un arte y eso no se puede perder».

En cuanto al Liceu como centro de



Sección longitudinal de la sala y el escenario del nuevo Gran Teatre del Liceu

creación, «Queremos que el teatro no se quede encerrado en sí mismo. Pensamos en una colaboración internacional muy decidida, y que el Liceu esté en un centro de coproducciones sistemático. Estamos ya colaborando en espectáculos puntuales, pactados hasta el año 2001-2002. Esto es ya una realidad casi en el cien por cien de los casos. Por otro lado, el Liceu debe abrirse a la propia ciudad y a su oferta cultural. Siempre ha tenido la imagen de ser un núcleo cerrado en sí mismo, incluso sectario, y realmente hace treinta o incluso veinte años era así. Ahora vendemos las entradas hasta en Servicaixa».

Sobre la programación, «Yo dividiría

el repertorio del nuevo teatro en cuatro grandes bloques. El primero sería el que se entiende por tradicional; luego estaría el repertorio infrecuente que hoy en día se considera oportuno recuperar, algo que también ha caracterizado al Liceu, sobre todo en el repertorio italiano, con títulos asociados a grandes cantantes —recordemos a Montserrat Caballé o a Leyla Gencer, en el caso de *Polluto*—, pero también ampliado a la ópera barroca, el patrimonio de nuestro país, etc. El tercero sería el siglo XX, en el que aún quedan grandes lagunas, con obras que o bien no han llegado o no han dejado suficiente huella, como *Katja Kabanova*. El cuarto serían los estrenos absolutos, que los habrá y de una manera regular, pero para lo que hay que consolidar antes el apartado anterior, ya que para poder disfrutar de Tippett hay que conocer antes a Britten».

La cuestión de los elementos estables está directamente asociada al director musical, para el que ha sido designado recientemente el joven director norteamericano David Robertson, colaborador de Pierre Boulez en el IRCAM de París y con una experiencia operística que le ha llevado a dirigir ya en escenarios como el Metropolitan de Nueva York. Siguiendo con las palabras de

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 2038 1146 95 6000504183 de Caja de Madrid, a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.A.
 Cheque bancario a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.A.
 Giro postal.
 VISA. Nº Tarjeta Fecha caducidad Firma

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

(1) La suscripción se dará de alta a partir del mes siguiente a la recepción de este envío.

(2) El importe de la suscripción será de 7.200 ptas. para España. Para Europa 9.500 ptas. por correo ordinario y 11.500 ptas. por avión. Para América, 11.000 ptas. por vía marítima y 15.500 ptas. por avión. Los envíos CERTIFICADOS tendrán un recargo de 1.000 ptas. anuales.

Nombre

Domicilio

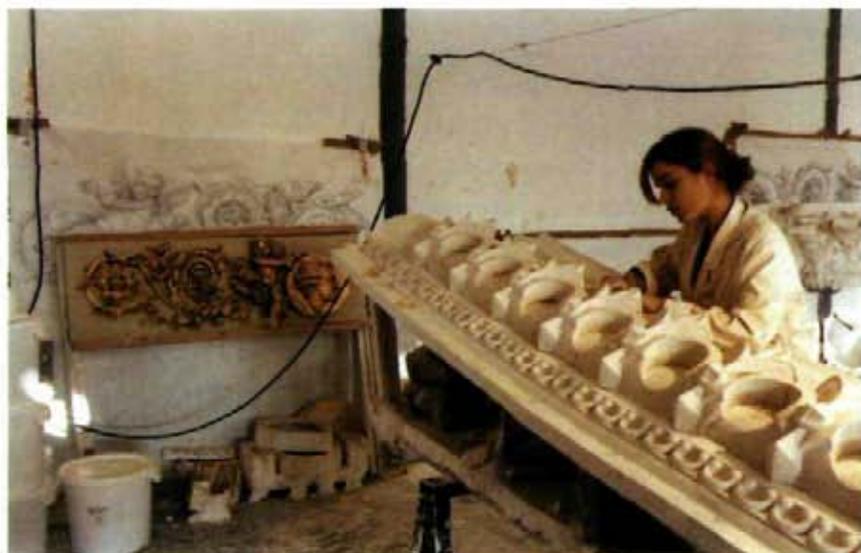
C.P. Población Provincia

Teléfonos: ... / Fax: / Fecha ... / /

Nota: el precio de los números atrasados es de 800 ptas.

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

Joan Matabosch, «Los cuerpos estables son los que más han sufrido tras el incendio. Las dos formaciones han perdido gente por jubilaciones anticipadas. La orquesta ha pasado de 96 a 85 músicos y el coro también ha bajado en número. Hay que establecer un plan de acción para cubrir las vacantes de una manera progresiva y que la empresa pueda asumir. También hay que definir el modelo de coro, la cantidad de voces que lo compondrán y su modo de funcionamiento. En el tema de la danza, el Liceu no tendrá una compañía estable, pero sí compañías que pasen sistemáticamente por su escenario, y probablemente alguna compañía asociada. Pero la experiencia de otros teatros con un cuerpo de baile estable ha demostrado ser negativa, porque esto acaba hipotecando a la compañía, que acaba teniendo que estar pendiente de las óperas, cubriendo huecos en la programación, etc.» Sobre la colaboración con otro gran coliseo que sufrió el mismo destino, La Fenice de Venecia, «Existe un contacto íntimo y directo. En cierto modo, La Fenice ha tomado al Liceu no voy a decir que como mode-



Reconstrucción de la decoración interior del Liceu

MANOLO LAGUILLO

lo, pero sí como guía, como orientación de lo que ha sido el proyecto de reconstrucción, sobre todo en el plano institucional, político y arquitectónico». Por último, refiriéndose a la temporada 1998-99: «Es una temporada complicada, porque se ha tenido que planificar por partida doble, por el posible retraso en la apertura del teatro. Todos los artistas comprometidos saben de antemano, desde que se les hizo la oferta, que existe un doble proyecto, con un posible cambio de espacio, de título, o la necesidad de sustituir una ópera representada por una serie de conciertos, y todos han accedido. Además, muchos de ellos han continuado muy vinculados al teatro en estos años de transición. La primera parte de la

temporada incluirá versiones de concierto de *Salomé*, *La Vierge* de Massenet y *Parsifal* en el Palau de la Música, y a partir de enero se celebrará el Concurso Viñas. En febrero está prevista *Turandot*, pero, si el teatro aún no está en condiciones de funcionamiento, se hará una *Norma* con el mismo reparto en el Teatro Victoria, utilizando la versión original para dos sopranos (que

harán Sharon Sweet y Verónica Villarroel). Habrá luego una *Alcina* de Handel, posiblemente en el Teatre Nacional de Catalunya, un espacio idóneo para este repertorio, en una producción de Herbert Wernicke, para continuar con *Linda di Chamounix* con Edita Gruberova, *Peter Grimes* y, para terminar, *La flauta mágica* en el montaje de Els Comediants (de la que ya desde el primer momento existen dos versiones, una grande y otra más reducida, porque los teatros que la coproducen son pequeños, y que en cualquier caso se repondrá posteriormente, al igual que la *Turandot* de Nuria Espert en septiembre/octubre del 99).

Rafael Banús Irustra

MIRANDO AL FUTURO

El edificio del Gran Teatre del Liceu crece día a día y va adquiriendo la forma de un escenario que dispondrá de los medios necesarios para estar entre los primeros coliseos del mundo. El conseguirlo dependerá del planteamiento que se dé a su funcionamiento, a la financiación de que se le dote y a la voluntad política, que no siempre se tuvo antes del incendio, para hacer un ente que permita llevar por todos los rincones de la lírica el nombre de Barcelona, Catalunya y España. Este planteamiento deberá tener en cuenta el pasado, el presente y el futuro; el Liceu ha sido un teatro amante de las voces, que deben seguir actuando. A la orquesta la han dirigido en el pasado directores famosos, y más recientemente pudo contar con Riccardo Muti; por ello se debe potenciar la veni-

da de maestros, pero también el propio nivel de sus componentes, y esto sólo se consigue con un buen director musical, que trabaje durante bastante tiempo. El coro, que en los inicios del Consorci alcanzó un importante nivel, debe recuperarlo. Pero la ópera también es teatro y, sin caer en el error de considerarlo el primero en la escala de valores, debe cuidarse con producciones de nivel, tanto tradicionales como aplicando, desde la calidad, criterios renovadores. Otro tema importante es el repertorio: debe mantenerse la tradición y también la innovación, pero siempre a partir del ARTE en mayúsculas, sin que intervengan falsos conceptos de la cultura.

El Liceu ha tenido fama de elitista, y si bien ello fue cierto en una época, desde hace bastante tiempo ha sido,

en gran parte, sólo esto: «Fama». A veces se olvida que, gracias al esfuerzo de la sociedad civil, se mantuvo un teatro sin subvenciones de ningún gobierno, y que además los pisos altos, si había voluntad de asistir, tenían precios asequibles, y fue un lugar donde asistía una cierta clase obrera interesada por la música. Esta es una función del nuevo Liceu: recuperar el público que con el incendio dejó de asistir, pero también crear nuevos asistentes; la experiencia de *La Calisto* en el Nacional es esperanzadora.

En resumen: tiene que haber un proyecto muy estructurado, pensando en LA CULTURA, con financiación asegurada y un control de la gestión, para permitir una trayectoria artística que responda a su historia.

Albert Vilardell

40 Aniversario del mejor sello de música antigua

Grabaciones legendarias de los más grandes intérpretes de música barroca y clásica

Harnoncourt-Leonhardt-Brüggen-Bylsma-Il Giardino Armonico

TODO EL CATÁLOGO DAS ALTE WERK EN OFERTA ESPECIAL

EDICIÓN ESPECIAL 40 ANIVERSARIO CON NOVEDADES Y REEDICIONES DE DISCOS INEDITOS EN CD

DAS ALTE WERK



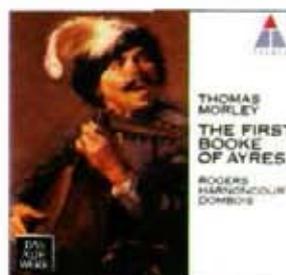
EDICIÓN GUSTAV LEONHARDT
Estuche de 21 CDs
con la discografía de **Leonhardt**
en Das Alte Werk



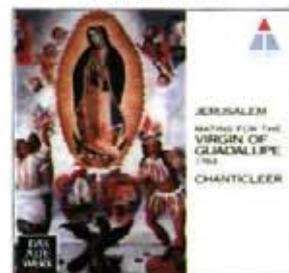
EDICIÓN FRANS BRÜGGEN
EL ARTE DE LA FLAUTA DULCE
Estuche de 12 CDs



**LLIBRE VERMELL
ROBIN ET MARION**
Música profana de hacia 1300
STUDIO DER FRÜHEN



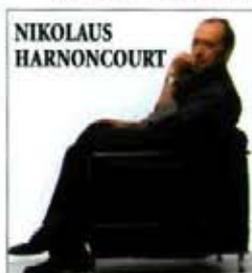
**THOMAS MORLEY
THE FIRST BOOKE OF AYRES**
ROGERS • DOMBOIS
HARNONCOURT • LEONHARDT



**JERUSALEM
MAITINES PARA LA
VIRGEN DE GUADALUPE, 1764**
CHANTICLEER



**BACH
PASIÓN SEGÚN SAN MATEO
CONCENTUS MUSICUS WIEN**
NIKOLAUS HARNONCOURT



NIKOLAUS HARNONCOURT
Más de 100 discos en el catálogo
DAS ALTE WERK,
de Monteverdi a Mozart
y desde 1963 hasta hoy



**VIVALDI
MÚSICA PARA LAÚD Y MANDOLINA
IL GIARDINO ARMONICO**
Con el catálogo completo **DAS ALTE WERK**
a un precio muy especial de oferta

MUCHO MÁS QUE UN REGALO **LAS CANTATAS DE BACH** El más extraordinario proyecto de la música grabada por Gustav Leonhardt y Nikolaus Harnoncourt

Las casi 200 cantatas que se conservan (una tercera parte se ha perdido) forman el corazón de la obra del músico más genial de la historia. La grabación de todas estas obras para el sello Teldec ha reunido a los máximos especialistas en interpretación de música barroca existentes.

Una colección sin competencia, conteniendo la música más bella escrita jamás. Un tesoro inagotable de riqueza y sorpresas sonoras. Una fiesta de más de 70 horas de la mejor música posible.



También pueden conseguirse
por álbumes sueltos:
10 álbumes de 6 CD's cada uno

**Precio extraordinario de oferta,
en su tienda de discos**



CUENCA MARIANA

Bajo el lema *María, Templo del Espíritu* se celebrará en la ciudad de Cuenca la trigésimo séptima edición de sus célebres Semanas de Música Religiosa, que constituyen desde hace varios años una cita obligada en la Semana Santa. Bajo la supervisión del equipo formado por Ignacio Yepes como director artístico e Ismael Barambio como director técnico, del 5 al 12 de abril, el Auditorio, las iglesias de San Pablo y de San Miguel, la iglesia románica de Arcas y la Catedral albergarán una serie de conciertos que, desde la música medieval hasta la creación contemporánea, contemplarán la presencia de la Madre de Cristo como fuente de inspiración a lo largo de los siglos, incluyendo tanto estrenos absolutos como primeras audiciones de obras recuperadas, y con una especial atención a la música española antigua. La Semana incluye como prólogo, el Domingo de Ramos, un espectáculo de poesía y música sobre la bellísima *Vida de María* de Rainer María Rilke, cuyos versos serán recitados por Araceli González Campa sobre la música compuesta para órgano de cristal por Michel Deneuve. Los conciertos de la Semana propiamente dichos se abren el Lunes Santo con *Beata Vergine* de Monteverdi, con conjuntos especializados como la Orchestra & Chorus of the Golden Ages y His Majesty's Sackbutts and Cornets, bajo la dirección de Mark Brown, incluyendo solistas tan prestigiosos como Evelyn Tubb, Jennifer Smith, Timothy Penrose, James Griffett, Ian Patridge, Julian Clarkson y Adrian Peacock. El Martes Santo habrá un programa de música renacentista mariana, con obras de Dufay, Peñasola, Guerrero y Victoria, entre otros, a cargo del magnífico grupo inglés Pro Cantione Antiqua. El Miércoles Santo se ofrecerá la primera audición desde el siglo XVIII del *Stabat Mater* de Eusebio Moya, procedente del archivo de la Catedral de Albarracín e investigado por José M^a Muneta, y cuya interpretación

ha sido encomendada a la Orquesta Barroca de Sevilla y la Capilla Peñaflorida, al mando de Barry Sargent. El Jueves Santo habrá un programa sinfónico-coral con dos platos fuertes de la literatura musical sacra, el *Magnificat* de Bach y los *Letanias de la Bienaventurada Virgen María* (las magníficas e infrecuentes *Litaniae Lauretanae*) de Mozart, por la Orquesta Internacional de Italia y el Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana, a las órdenes de Peter Maag, y los solistas Isabel Monnar, Patricia Llorens, Marina Rodríguez-Cusí, Pablo Santana y Josep Miquel Ramón. La misma orquesta, esta vez bajo al batuta de Claudio Desderi (el célebre baritono bufo italiano, que también se dedica a la dirección), propondrá el Viernes Santo la obra encargo de la Semana, *Soledad (Acompañando a la Virgen de las Angustias)* de la compositora madrileña Zulema de la Cruz, junto a la austera y enigmática *Misa de los pobres* de Erik Satie (que se dedica a la memoria de la Madre Teresa de Calcuta) y el *Stabat Mater* de Pergolesi, en las sonoras voces de la soprano Lucia Mazzaia y la mezzo Patricia Bardon. El Sábado Santo por la mañana, el Grupo de Interpretación Medievaeum traerá ejemplos de las

Cantigas de Alfonso X el Sabio, el Manuscrito de Soissons, el Códice de las Huelgas y el *Llibre Vermell* de Montserrat. Por la tarde, Antonio Baciero al órgano, clave y piano conmemorará el IV centenario de la muerte de Felipe II, con obras de Cabezón, Guerrero, Aguilera de Heredia y Correa de Arauxo, entre otros. Y, para concluir, el Domingo de Resurrección, habrá una misa solemne en la Catedral donde se escuchará la *Misa de la Coronación* de



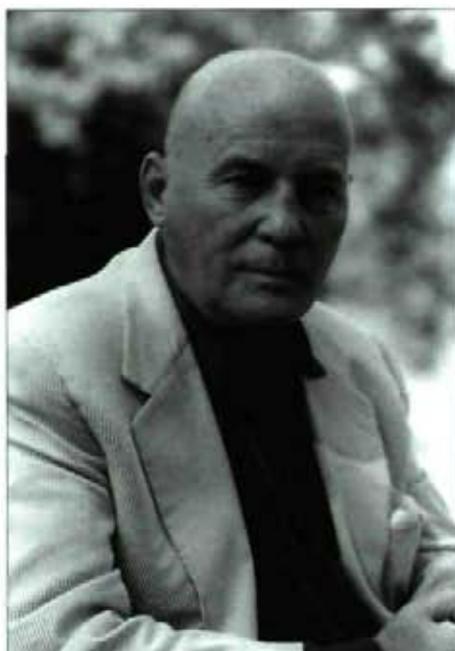
Zulema de la Cruz

Mozart, por la Orquesta Clásica de Madrid (formada por Solistas de la ONE), el Coro de la Fundación Príncipe de Asturias y los solistas Ainhoa Arteta, Lola Casariego, Manuel Cid e Iñaki Fresán, bajo la dirección de Enrique García Asensio.

EL AÑO HENZE

Parece por fin llegado a nuestro país el tiempo en que la obra de uno de los mayores compositores contemporáneos, el alemán Hans Werner Henze, empieza a ser conocida y apreciada. Dos conciertos recientes lo atestiguan, el del Ensemble TrioLog, que realizó una excelente actuación en Madrid con diversas piezas suyas, entre las que destacan la hermosa *Sonata de Cámara para piano, violín y violonchelo*, las *Fünf Nachstücke para violín y piano*, la versión reducida de la pantomima para ballet *L'usignolo dell'imperatore*, y la *Séptima Sinfonía* —que estrenó hace pocos años Simon Rattle, y que aquí presentó la Orquesta Ciutat de Barcelona i Nacional de Catalunya bajo la dirección de su titular, el norteamericano Lawrence Foster. Se anuncia para el próximo mes de mayo un concierto de piezas de Henze para guitarra interpretadas por el dúo formado por Jürgen Ruck y Elena Casoli en el Instituto Goethe de Madrid; para el mes de junio, en el marco del Festival de Granada y en el Teatro de la Zarzuela, del estreno de su cantata *El rey de Harlem*, basada en el poema homónimo de García Lorca, la representación de *Cimarrón* simultáneamente en Madrid y Barcelona durante el próximo otoño, y finalmente su espléndido *Requiem*, a cargo del Ensemble Modern de Frankfurt, dentro del ciclo de Promúsica de Madrid. Y para el año próximo, también en junio, se anuncia la primera ópera de Henze que se dará a conocer en España, *Las basáridas*, con libreto de Chester Kallmann, con una orquesta de excepción en el foso del Real, la Staatskapelle Dresden, dirigida por Arturo Tamayo.

De lejos le viene a Henze la vinculación con lo hispánico, pero no parece que ese interés haya despertado la esperable reciprocidad en nuestro país. Obras como *Respuestas para unas preguntas ensimismadas*, como los *Caprichos*, basados en Goya, como la citada cantata *El rey de Harlem*, como las óperas *Cimarrón* o *La canción de Rachel*, sobre sendas novelas del cubano Miguel Barnet, etc, muestran el interés henziiano por las culturas de expresión española a un lado y otro del Atlántico. Henze viajó a España por primera vez en el otoño de 1977 —se había negado a viajar a nuestro país mientras viviera el general Franco— y en aquel viaje apenas pudo conocer más que un reducido grupo de intelectuales y de políticos. Llegó a acaniciar la idea de montar en



Hans Werner Henze

PETER ANDERSEN

España algunas de sus óperas de cámara y para ello recibió el apoyo del entonces Director General de Música, Jesús Aguirre, con el cual mantuvo una larga entrevista. Sin embargo la iniciativa no prosperó y Henze además tuvo que sufrir un ataque típicamente fascista, publicado —cómo no!— en el felizmente extinguido diario *Arribea*, una abyecta infamia, la reacción ante la cual nadie pudo conocer aquí porque, muy en el más acendrado estilo falangista, la dirección de aquel periódico se negó a publicar la respuesta que envió el compositor.

Con sus recién cumplidos setenta y un años, Henze está viviendo ahora una especie de primavera en lo que al reconocimiento europeo se refiere. Se multiplican las interpretaciones de su obra tanto dentro como fuera de Alemania, antiguas grabaciones

de sus músicas vuelven al mercado discográfico y aparecen otras como la recentísima de su hermosísimo ballet *Undine*, que nuestros lectores pueden encontrar comentada en este mismo número de SCHERZO. Realmente hay que felicitar que ese interés creciente por la obra de Henze llega ahora a nuestro país. Henze fue en su día una especie de rara avis de su generación. Sus primeros grandes triunfos los vivió cuando era extremadamente joven y su asombrosa ductilidad, que le llevó a jugar desde el principio con todos los estilos imaginables, mereció la solemne condena de los apóstoles de la vanguardia más intransigente. En cierto modo Henze, como el árabe del cuento, ha podido sentarse a la puerta de su casa para esperar a que pasara el cadáver de su enemigo. En este caso el cadáver de una vanguardia que devino muy pronto pura escolástica y academicismo mientras que la mayor parte de la música de este compositor excepcional ha permanecido viva y preñada de sentido de futuro.

Javier Alfaya

ORQUESTA SINFÓNICA DE EUSKADI

Dirección musical: **GILBERT VARGA
MARIO VENZAGO**

Director Asociado: **JUAN JOSÉ MENA**

Se convoca CONCURSO para la selección de:

- 1 SOLISTA DE PERCUSIÓN Y TIMBALES**
- 1 VIOLÍN TUTTI**
- 2 VIOLONCELLOS TUTTI**

Fecha límite de inscripción: 25 de mayo de 1998

Audiciones:
5 a 7 de junio en San Sebastián

Candidatos:
PERCUSIÓN SOLISTA, cualquier nacionalidad
VIOLÍN Y VIOLONCELLO TUTTI, Unión Europea

Para mayor información dirigirse a:
ORQUESTA SINFÓNICA DE EUSKADI
Paseo Miramón, 124.
20014 SAN SEBASTIÁN

Tfno.: 943 - 30 83 32
Fax: 943 - 30 83 24
E-mail: medlios@orquestadeeuskadi.es



Abril: El mes de los mejores pianistas del mundo.



Miércoles 1 , a las 20.10 h.	<i>Jacques Février.</i>
Jueves 2 , a las 20.25 h.	<i>Samson François.</i>
Viernes 3 , a las 20.20 h.	<i>Georges Cziffra.</i>
Sábado 4 , a las 20.00 h.	<i>"La época dorada del piano"</i>
Domingo 5 , a las 20.00 h.	<i>Mc Coy Tyner.</i>
Lunes 6 , a las 19.00 h.	<i>Robert Casadesou.</i>
Martes 7 , a las 19.25 h.	<i>Glenn Gould.</i>
Miércoles 8 , a las 19.45 h.	<i>Vladimir Horowitz.</i>
Jueves 9 , a las 19.05 h.	<i>Claudio Arrau.</i>
Viernes 10 , a las 18.45 h.	<i>Cecil Taylor.</i>
Sábado 11 , a las 20.15 h.	<i>Sviatoslav Richter.</i>
Domingo 12 , a las 20.00 h.	<i>Rubinstein.</i>
Lunes 13 , a las 20.05 h.	<i>Jorge Bolet.</i>
Martes 14 , a las 20.15 h.	<i>Jorge Bolet.</i>
Miércoles 15 , a las 19.30 h.	<i>Jorge Bolet.</i>
Jueves 16 , a las 20.05 h.	<i>Jorge Bolet.</i>
Viernes 17 , a las 20.15 h.	<i>Bill Evans.</i>
Sábado 18 , a las 20.15 h.	<i>O. Peterson, M. Legrand, C. Bolling.</i>
Domingo 19 , a las 19.30 h.	<i>Grigori Sokolov.</i>
Lunes 20 , a las 19.25 h.	<i>Alain Jean-Marie.</i>
Martes 21 , a las 20.00 h.	<i>Magda Tagliaferro e³ B.Meyer.</i>
Miércoles 22 , a las 20.00 h.	<i>C. Haaskil, D. Lippatti, C. Brailoiu.</i>
Jueves 23 , a las 20.00 h.	<i>Brailoiu.</i>
Viernes 24 , a las 20.15 h.	<i>Martha Argerich e³ B. Meyer.</i>
Sábado 25 , a las 19.45 h.	<i>Chick Corea e³ Friedrich Gulda.</i>
Domingo 26 , a las 19.45 h.	<i>Diana Krall Trio.</i>
Lunes 27 , a las 20.30 h.	<i>Andrei Gavrilov.</i>
Martes 28 , a las 20.00 h.	<i>Sbura Cberkasski.</i>
Miércoles 29 , a las 20.20 h.	<i>Andrei Gavrilov.</i>
Jueves 30 , a las 20.00 h.	<i>Alfred Brendel.</i>

SI BUSCA RAZONES PARA ABONARSE A CANAL SATÉLITE DIGITAL, AQUÍ TIENE TODO UN REPERTORIO.



El primer canal de televisión dedicado las 24 horas del día a la música clásica y jazz.



10 canales de audio. 240 horas diarias de música clásica y jazz.

LLAME Y ABÓNESE 902 11 00 11

Más de 60 canales de televisión y 40 de música. De momento.

SATÉLITE
CANAL DIGITAL

Tú verás.

FESTIVALES EN SALZBURGO

La vida musical en la ciudad de Mozart, como es bien sabido, no se limita exclusivamente a los meses de verano en los que se desarrolla su prestigioso Festival, sino que al margen de la actividad emprendida durante todo el año por la Fundación Mozarteum (cuyo punto culminante es la Mozartwoche, que se celebra durante la última semana de enero, coincidiendo con el aniversario del nacimiento del autor de *Don Giovanni*) hay otros importantes acontecimientos en momentos señalados. Así, del 4 al 13 de abril tiene lugar el Festival de Pascua, uno de los principales puntos de encuentro de la élite filarmónica desde que lo fundara Herbert von Karajan, y que ahora está bajo el feudo de Claudio Abbado, quien recupera su esplendoroso *Boris Godunov*, en la impresionante producción de Herbert Wernicke que él mismo estrenase y que el verano pasado cediera a Valeri Gergiev (pues el maestro italiano estaba empeñado en el *Wozzeck*). También vuelve su protagonista titular, Anatoli Kotscherga, al frente de un brillante elenco que incluye también, entre otros, a Philip Langridge, Vladimir Galouzine, Marjana Lipovsek, Sergei Leiferkus, Aage Haugland, Marianna Tarasova y Alexander Fedin. Entre las tres representaciones previstas de la ópera de Musorgski habrá diversos conciertos



Boris Godunov en la producción de Herbert Wernicke

sinfónicos de la Filarmónica de Berlín, dirigida respectivamente por Mariss Jansons (*Poema del amor y del mar* de Chausson con Waltraud Meier como solista y *Sinfonía alpina* de Richard Strauss, programa dedicado a la memoria de Herbert von Karajan en el 90 aniversario de su nacimiento), Nikolaus Harnoncourt (*Las criaturas de Prometeo* y la *Heroica* de Beethoven) y el propio Claudio Abbado (*Tercera* de Mahler con Marjana Lipovsek) y de dos excelentes orquestas juveniles, la Gustav Mahler comandada por Kent Nagano (*Petrushka* de Stravinski, *Noches de estío* de Berlioz con la soprano Dawn Upshaw y *Poema del éxtasis* de Scriabin) y la de la Comunidad Europea con Bernard Haitink (*Noche en el Monte Pelado* de Musorgski, *Concierto para piano* de Schumann con Radu Lupu y la suite del *Pájaro de fuego* de Stravinski). Por

otra parte, los antiguos conciertos de Pentecostés que también crease el desaparecido maestro salzburgués se han transformado en un nuevo y lujoso festival centrado en la música barroca, a celebrar del 29 de mayo al 1 de junio, con el que la ciudad bañada por el Salzach quiere recuperar los fastos de su antiguo esplendor como residencia arzobispal. Para ello, y junto a la aclamadísima producción de *La Calisto* de Cavalli que recientemente ha podido verse en Barcelona, debida a René Jacobs y Herbert Wernicke y con una radiante María Bayo en el papel titular, se interpretarán la *Missa Salisburgensis* de Biber por los Amsterdam Baroque Orchestra & Choir dirigidos por Ton Koopman, el *Magnificat* de Vivaldi y la *Missa per Sant' Emidio* de Pergolesi por Riccardo Muti al frente de los Filarmónicos vieneses y el magnífico Coro de la Radio de Leipzig, o el oratorio *Il martirio di San Lorenzo* de Francesco Bartolomeo Conti por el Giardino Armonico dirigido por Giovanni Antonini (y un cuarteto vocal que incluye a Sara Mingardo, Isabel Rey, Hans Peter Blochwitz y Fulvio Bettini). Además habrá actuaciones del Ensemble La Fenice (ilustrando musicalmente un *Banchetto musicale*), el Clemencic Consort (en una fiesta barroca por toda la ciudad), Il Giardino Armonico (música orquestal de Locke, C.P.E. Bach y Vival-

di), el dúo Jordi Savall/Ton Koopman (obras de Marin Marais y Forqueray), el Hilliard Ensemble (en un programa Victoria-Palestrina) y Le Concert des Nations con Jordi Savall (Lully, Marais, J.S. Bach, Muffat y Haendel).

Osterfestspiele Salzburg. Herbert-von-Karajan-Platz. A-5020 Salzburg. Teléfono: 0662/80 45-361. Fax: 0662/84 01 24. Salzburger Festspiele. Pfingsten. Postfach 140.A-5010 Salzburg. Fax: 0662/84 66 82.

FASTOS BERLINESES

Desde su llegada a la Deutsche Staatsoper de Berlín, el intendente Georg Quander ha querido reverdecer los antiguos laureles de esta prestigiosa institución lírica, situada en la emblemática avenida Unter den Linden, que había quedado relegada a un segundo plano frente a otros teatros como la Deutsche Oper capitaneada por Götz Friedrich o la Komische Oper, donde Harry Kupfer mantenía el baluarte de una moderna dramaturgia siguiendo la herencia de Walter Felsenstein. Tras la reunificación de Alemania, sin embargo, ha sido el escenario más privilegiado de los tres, manteniendo y renovando el repertorio con brillantes producciones y cultivando en especial tanto la ópera alemana como la música barroca, y para lo que cuenta con la incalculable figura del director René Jacobs. El momento cumbre de la temporada lo constituyen los *Festtage*, que durante unas semanas presentan algunos de los espectáculos más relevantes del año junto con conciertos sinfónicos y de cámara del más alto nivel. El lema de este año propone una discusión en torno a la propia cultura germánica, partiendo de las palabras de Hans Sachs al final de *Los maestros cantores*: «lo que es alemán y auténtico...». Para ello, lógicamente, se ha preparado una nueva producción de dicha ópera, con la que Harry Kupfer y el director musical del teatro, Daniel Barenboim, prosiguen su controvertido ciclo wagneriano. El zapatero-poeta será el baritono Falk Struckmann, el caballero Stolzing el tenor Francisco Ariza y la dulce Eva la soprano Carola Höhn. Se repone, además, el *Freischütz* de Nikolaus Lehnhoff y Zubin Mehta (ya comentado en estas páginas), con Soile Isokoski, Dorothea Röschmann, Kim Begley y Ekkehard Wlaschiha. Los programas sinfónicos incluyen a la Filarmónica de Berlín, así como a la Staatskapelle (la excelente orquesta titular) dirigida por el propio Barenboim, quien también comparte veladas de cámara con artistas como Yo Yo Ma y se pondrá al frente de la espléndida orquesta invitada, la Sinfónica de Chicago, que actúa en la Sala Philharmonie asimismo a las órdenes de Mehta.

Staatsoper Unter den Linden. Festtage 1998 (5-16 de abril). Postfach 354. D-10109 Berlin. Tel. (49) 30-20 35 44 38. Fax (49) 30-35 44 83.

UNA SINFONÍA [¡TAN!] ALEMANA

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 27-II-98. Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Stephen Hough, piano. Director: Lawrence Foster. Obras de Weber, Mozart y Henze.

Hans Werner Henze (Gütersloh, Westfalia, 1926) es considerado en Alemania como un compositor de gran importancia, solidez y prestigio ya desde hace décadas. Adscrito primero al serialismo más ortodoxo Henze, artista e intelectual comprometido, confiesa haber sentido la necesidad de desbordar esa ortodoxia y de rescatar, en un lenguaje musical que no olvida sin embargo el rigor formal del serialismo postdodecatónico, el legado del discurso musical de la tradición, el clasicismo, el romanticismo, el expresionismo, con objeto de que su obra llegue al gran público. Un exponente destacado de esa voluntad de comunicación es la *Séptima Sinfonía* que la OBC y Foster han estrenado en España. Lo primero que impresiona de

calificado de «sinfonía alemana que habla de cosas alemanas» y la obra es, efectivamente, tan... alemana. Alemana por la expresa evocación que en la *Sinfonía* hay de la figura de Hölderlin y de su poema *En la mitad de la vida*, que inspiran respectivamente los movimientos tercero y cuarto; pero alemana también, y sobre todo, por la coherencia —al estilo de la que Brahms buscaba y consiguió al escribir *Un requiem alemán*— con la que la obra recrea en su estructura profunda elementos constitutivos de la gran tradición musical y cultural alemana: el coral luterano, el *Lied* romántico han dejado su huella en la obra, como la ha dejado, porque la atraviesa de arriba abajo, un sentimiento de angustia, de queja y de lamento que entronca con el Mahler metafísico y angustiado: la *Séptima* de Henze es, me parece, una «klagende Sinfonie» conscientemente sometida a la forma clásica, con sus cuatro movimientos canónicos, donde no falta la forma sonata —en el primero—, ni el *Lied* —en el segundo—, ni el Scherzo de raigambre beethoveniana, con su trío central y su reexposición —en el tercero—. Densidad, rigor y superabundancia de medios instrumentales suponen grandísimas dificultades técnicas, especialmente para la orquesta, y conceptuales, especialmente para el director. Foster dirigió con autoridad y multiplicó su atención a unos músicos que respondieron, a su vez, con un grado de concentración y entrega que llegó hasta la extenuación física; así consiguieron un altísimo logro artístico y una



Lawrence Foster

la obra es la cantidad y densidad sonoras, confiadas a una plantilla instrumental colosal, pero en modo alguno gratuitas ni efectistas, aunque sí efectivas: por medio de ellas Henze consigue una enorme, casi insoportable tensión expresiva y emocional que atraviesa toda la obra. Henze mismo la ha

intensa experiencia de comunicación humana, compartida por la mayor parte del público, consiguieron, en fin, lo que probablemente Henze les habría pedido: hacer asequible su obra compleja y profunda.

José Luis Vidal



Photo: Laifrevoce



THE COLOUR OF CLASSICS
1898 - 1998

a PolyGram company

Herbert von Karajan hubiera celebrado este 5 de abril su 90 cumpleaños y con motivo de esta ocasión, Deutsche Grammophon pone a la venta cuatro óperas inéditas grabadas en vivo, correspondientes a la época en la que Karajan fue director artístico de la Ópera Estatal de Viena: "La mujer sin sombra", "Tannhäuser", "La coronación de Popea" de Monteverdi y "Muerte en la Catedral" de Pizzetti.

La grabación legendaria de la "Tetralogía" de Wagner con la Orquesta Filarmónica de Berlín, da testimonio de la gran colaboración que ha existido siempre entre ésta y Deutsche Grammophon. Para la nueva edición del ciclo en la serie The Originals, todas las grabaciones han sido remasterizadas utilizando la tecnología Original-Image Bit-Processing.

Herbert von Karajan

Edición conmemorativa 90 aniversario

HERBERT VON KARAJAN OPERA ESTATAL DE VIENA

STRAUSS:

La mujer sin sombra
Grabado en vivo, 1964

MONTEVERDI:

La coronación de Popea
Grabado en vivo, 1963

WAGNER:

Tannhäuser
Grabado en vivo, 1963

PIZZETTI:

Muerte en la Catedral
Grabado en vivo, 1960

10 Compact Discs
457 986-2 Mono
También disponibles
por separado



HERBERT VON KARAJAN ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN

WAGNER: **El anillo del Nibelungo**
El oro del Rin · La Walkyria
Sigfrido · El ocaso de los Dioses
14 CD 457 780-2

También disponibles por separado:
El oro del Rin · 2 CD 457 781-2
La Walkyria · 4 CD 457 785-2
Sigfrido · 4 CD 457 790-2

El ocaso de los Dioses · 4 CD 457 795-2

"El anillo" de Karajan remasterizado: Original-Image Bit-Processing

PROTAGONISTA, LA VOZ

Después de su magnífica actuación en *La Calisto*, se esperaba con gran interés el recital de María Bayo, dentro de la temporada del Liceu (12-II-1998). Los resultados confirmaron las expectativas y la cantante navarra volvió a cautivar por la belleza de su voz de soprano lírico-ligera, su musicalidad innata y su sentido del fraseo. Deleitó con Zerlina, confirmó su línea canora con Bellini y se mostró como convincente rossiniana, sobre todo en *El barbiere di Siviglia*. En el repertorio francés estuvo delicada en el aria de *Les pêcheurs de perles*, mientras que en el relato de Micaela de *Carmen* supo expresar toda la humanidad, amor y sencillez del personaje, subrayando su capacidad de comunicación en el vals de *Roméo et Juliette*. Como bises dio el aria de *Gianni Schicchi*, cantada con sutileza, la *Canción del ruiseñor* de *Doña Francisquita*, con una versión cálida, pícaro y convincente, y volvió, otra vez, a evidenciar su calidad en el aria de Rosina. Al contrario que en las funciones operísticas, la orquesta, bajo la dirección de Paolo Carignani, sólo estuvo discreta.



María Bayo

PACO OCAÑA

Hablar de un nuevo ciclo siempre es interesante, y si además está compuesto por cantantes españoles, en su primera época o al inicio de su consolidación aún lo es más. Lírica de Barcelona nos lo propone, y como recital

inicial (15-III-1998) presentó a Ana María Sánchez, que cantó *La fuerza del destino* en la última temporada liceista y que recientemente ha triunfado en Hamburgo. Se trata de una verdadera soprano dramática de las que hay pocas, y la artista alicantina mostró su muy positiva evolución en un programa variado que se inició con el *Poema en forma de canciones* de Turina, al que dio carácter, y al que siguieron tres piezas de zarzuela, destacando sobre todo en *La del manojo de rosas*. Su línea musical fue patente en las dos canciones de Massenet, sus posibilidades en *Adriana Lecoureur*, quedando clara su capacidad de intérprete verdiana, tanto en las canciones como en su planteamiento del *Ritorna vincitor* de *Aida*, para finalizar con la entrada de Elisabeth de *Tannhäuser*, repertorio en el que, si lo dosifica, puede conseguir éxitos. Como bises cantó un denso *Vissi d'arte* de *Tosca* y *Abril* de Toldrà, mostrando su vertiente intimista. Acompañó con profesionalidad Ross Craigile.

Albert Vilardell

BACH EN ESTADO PURO

Barcelona. Temporada de Ibercámara. Palau de la Música Catalana. 2 y 3-III-1998. Natalia Gutman, violonchelo. Bach, *Suites 1 a 6 para violonchelo*.

Vestida de negro, seria, sobria, casi hierática, Natalia Gutman afronta las seis *Suites para violonchelo* de Johann Sebastian Bach (no mucho tiempo antes lo había hecho Iluís Claret en el Teatre Nacional de Catalunya). Sola ante el peligro, pero también como prescindiendo del público en ese momento solemne y cumbre de la interpretación artística. Concentrada, por lo tanto, ensimismada más bien, poniendo su sensibilidad, su técnica y su saber al servicio del descubrimiento cada día y cada instante de los secretos de esa obra monumental y siempre sorprendente que ahora comentamos. El encuentro con el público vendrá al final, pero será un encuentro breve, fugaz, ascético, mínimo. ¡Suficiente! El aplauso, aquí, le sirve a la intérprete más como liberación de tensiones que como satisfacción de vanidades. Un ejemplo a tener en cuenta.

Llama la atención en esta artista rusa —que se reconoce influida sobre todo por su profesor Rostropovich, por su difunto marido Oleg Kagan y por su paternal amigo Sviatoslav Richter— su

extrema naturalidad. Sorprende la fuerza interpretativa surgida de una aparente y pasmosa carencia de esfuerzo. Y produce admiración su actitud ante el hecho artístico. Aborda cada *Suite* en tres fases: exposición, preparación y adecuación del clima; desarrollo de los elementos que le son dados manejar, y explosión final o alborozo.

Está de más hablar de técnica cuando de una artista como Gutman se trata. La técnica, hoy, es cosa al alcance de muchos intérpretes. No ocurre lo mismo, sin embargo, con la capacidad de emocionar, sorprender o seducir al oyente. Ante Natalia Gutman, en este caso, el aficionado asiste a la exploración conjunta de una compleja, rica y difícil obra. Porque el oyente acaba comprendiendo que comparte con ella la tarea de extraer —como si de sacar una escultura de un bloque de piedra se tratase— cuanto pueda extraerse de ese universo bachiano que desde las interpretaciones de Pau Casals no deja de maravillarnos. No sabemos cómo se tocaba esto en la época de Bach, ni cómo quería el genio de Eisenach que se hi-



Natalia Gutman

ciera. Natalia Gutman se propone huir del enmascaramiento romántico que tanto ha perjudicado a la música barroca. ¿Lo consigue? En gran parte, sí. Y es nuestra opinión que en la medida en que el intérprete se acerca al estilo de interpretación de entonces, eso que sale ganando la música barroca en general y la de Bach en particular.

José Guerrero Martín

ECHANDO DE MENOS A SOLTI

Barcelona. Palau de la Música Catalana; 24-II-98. Ibercámara. Obras de Chaikovski, Mahler y Strauss. Concierto en memoria de Sir Georg Solti. Orquesta Tonhalle de Zurich. Felicity Lott, soprano. Director: Neeme Järvi.

La ausencia para siempre de la gigantesca figura de Solti pesó como plomo sobre el concierto. Bien está, porque era el concierto dedicado a su memoria: el maestro había elegido cuidadosamente el programa, un programa «muy Solti» que ya no iba a dirigir. Es comprensible que cediéramos a la tentación de preguntarnos «y cómo habría sacado esto Solti». Sobre todo porque Järvi, un todo terreno de la dirección, que lo ha grabado casi todo con casi todas las orquestas, pareció pechar con este programa como lo habría hecho con cualquier otro y el resultado global fue que el concierto, a despecho del carácter memorial con que piadosamente lo organizó «Ibercámara», no pasó de ser uno más. Esa sensación la tuvimos sobre todo al oír la versión que Järvi propuso de la *Quinta* de Chaikovski, una versión personal, ciertamente, pero extraña, cuando no extravagante: en una sinfonía tan cíclicamente estructurada como ésa un *tempo* francamente lento en el *Andante* inicial puede ser anuncio de algo muy interesante, si se

mantiene una cierta coherencia; no fue así, como quedó de relieve sobre todo en la reexposición del tema en la famosa *coda* final, abordada apoteósicamente, lo que hubiera podido ser acertado (para contrastar con el sombrero comienzo) si Järvi no la hubiera desprovisto de una cierta pesante majestad para lanzarse a un final de fanfarrias en cinemascopio y eastmancolor, que es aproximadamente lo que oímos. Antes el estupendo —y obediente— solista de trompa tocó el archifamoso solo del segundo movimiento siguiendo las precisas indicaciones del director que pidió —y obtuvo— *ritardandi* y casi *rubati* que, fatalmente, hicieron empalagosa la bella melodía (¿qué ganas de darle la razón a Adorno!, en cambio, los violonchelos, magníficos, la retomaron sin pizca de afectación). Las cosas mejoraron después, con un *Adagio* de la *Décima* de Mahler convincente, interpretado con claridad y conocimiento del estilo, pero pasando un poco por encima de sus profundidades insondables: estaban allí, pero no se exploraban. Lo



Neeme Järvi

mejor estuvo en la interpretación que Felicity Lott dio de las *Cuatro últimas canciones* de R. Strauss. La soprano pareció necesitar el primer *Lied* para asegurar la voz (que nunca fue poderosa), pero en *September* dijo y cantó inteligentemente el bello texto y la inflexible música, mostró sabiduría vocal y comunicó poéticamente. En definitiva: un Chaikovski extraño, un Mahler correcto, un Strauss francamente bueno. El saldo podría ser positivo... si uno se olvidara del precio de la butaca, 21.000 pesetas. Ese «nivel» desde luego el concierto no lo dio ni de lejos.

José Luis Vidal



La Academia Internacional Schaliapin presenta el **FESTIVAL DE VERANO EN PUIGCERDA**

del 15 al 31 de julio de 1998

Dmitri Yablonsky
Director Artístico

Bela Savchenko
Director Ejecutivo

Músicos de fama mundial darán clases magistrales, lecciones privadas, así como recitales y conciertos de cámara junto a los estudiantes. Se formará una Orquesta de Cámara del Festival con alumnos seleccionados.

Piano:

Yuri Batuev
Boris Berezovsky
Efrem Briskin
Tatyana Dudochkin
Aida Gavrilova
Misha Manz
Sasha Manz
Robert Markham
Luigi Mostacci
Eun Soo Son
Chai-Hsio Tsai
Oxana Yablonskaya

Clarinete:

Julian Milkis

Director:

Dmitry Yablonsky

Compositor Residente:

Vladimir Ryabov

Violín:

Dana Mazurkevich
Vadim Repin
Jeannie Wells Yablonsky
Eduard Wulfson

Viola:

Roberto Molinelli

Violonchelo:

Antonello Mostacci
Dmitry Yablonsky

Guitarra:

Ricardo Izaola

Para más información:

Director administrativo Mrs. Vera Rijonok
Fax: en Moscú, Rusia, 7095 356 6022. Fax: en USA 1 (206) 729-7584
E-mail: inbelal@glasnet.ru
Visite nuestra página web: <http://www.amy.hi-ho.ne.jp/kumi-ko/>

TURANDOT GERMÁNICA

Bilbao. Teatro Arriaga. 18-II-1998. Puccini, *Turandot*. Francesca Patané (Turandot), Robert Woroniecki (Calaf), Itziar Martínez (Liù), Miguel Angel Zapater (Timur), Axel Herrig (Ping), Randall Reid-Smith (Pang), Andreas Joost (Pong). Coro de la Coral de Bilbao. Orquesta Sinfónica de Aquisgrán. Director musical: Elio Boncompagni. Director de escena: Elmar Otenthal.

Con esta producción de *Turandot* procedente de la Ópera de Aquisgrán, el Teatro Arriaga ha comenzado una colaboración con dicho teatro alemán que parece va a continuar en el futuro. La producción consistía en un escenario giratorio con una estructura metálica que resaltaba el lado macabro de la historia china.

El personaje protagonista, en manos de Francesca Patané, funcionó muy bien. Es una voz con volumen suficiente, aunque con cierta acritud en el registro agudo. De todas formas dio toda la fuerza necesaria al *In questa reggia*. Por otro lado, el tenor polaco Robert Woroniecki no consiguió entusiasmar en ningún momento, con un timbre de voz no especial-



Escena de *Turandot* en el Teatro Arriaga de Bilbao

mente bello y con una línea de canto un poco irregular.

Miguel Angel Zapater como Timur logró transmitir todo el patetismo que emana del personaje con una voz de

auténtico bajo, que irá adquiriendo aún mayor consistencia con el paso del tiempo. La Liù de Itziar Martínez supuso un gran descubrimiento de esta soprano poco prodigada en nuestro país, con una voz muy musical y de no excesivo volumen. Buena actuación de las tres más caras, aunque se les podía haber pedido una mayor presencia vocal.

Elio Boncompagni utilizó la partitura no convencional, con el final alternativo, y dirigió a una orquesta de buen sonido aunque tuvieron el error de sacar la percusión del foso orquestal, lo que hacía que la música se oyese en dos planos muy diferentes. El coro de la Sociedad Coral tuvo algunos problemas de sincronización con el director y fue escaso en número para una ópera como *Turandot*.

Carlos Sáinz Medina

CLAUSURA DE TEMPORADA

Bilbao. Teatro Coliseo Albia. 27-II-1998. Bizet, *Carmen*. Elena Zarembo (Carmen), Fabio Armiliato (Don José), Lucia Mazzaria (Micaela), Dean Peterson (Escamillo). Coro de Ópera de Bilbao y Coro infantil *Ars Viva*. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director musical: Antonello Allemandi. Director de escena: Antoine Selva. 10-III-1998. Donizetti, *Roberto Devereux*. Denia Mazzola (Elisabetta), Gloria Scalchi (Sara), Roberto Aronica (Roberto), Roberto Frontali (Nottingham). Coro de Ópera de Bilbao. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director musical: Antonello Allemandi. Director de escena: Luis López.

La Temporada de Ópera de Bilbao ha finalizado más pronto que en ocasiones anteriores y se ha conocido ya la temporada siguiente, resaltando la inclusión de títulos del repertorio alemán tan paradigmáticos como *Zauberflöte*, *Ariadne auf Naxos* y *Tannhäuser*. Lo que indica una clara renovación de títulos y sitúa a la temporada de la ABAO como una de las más interesantes dentro del panorama lírico nacional.

Carmen estuvo dominada por la personalidad y la voz oscura y envolvente de Elena Zarembo (su forma de cantar recuerda un poco a Elena Obratzova), quien compuso una gitana autoritaria y persuasiva. Por otra parte, Fabio Armiliato como Don José expresó todo el patetismo que desprende su personaje, demostrando ser uno de los tenores más interesantes de la última generación. El Escamillo de Dean Peterson no llegó a entusiasmar; tendió a sobreactuar y su participación

quedó como una simple caricatura. Muy diferente estuvo Lucia Mazzaria, quien expresó toda la dulzura de Micaela y participó en la escena final siendo la persona que ofrece la navaja a Don José para matar a Carmen (visión de la trama un poco particular por parte del director de escena). En cuanto al resto del reparto cabe destacar la Frasquita de Tatiana Davidova, cuya voz sonó brillante y luminosa en el complicado *Quinteto*. Los dos coros ofrecieron lo mejor de sí mismos, con una dirección musical de Antonello Allemandi un poco apresurada de *tempi*. Antoine Selva dirigió escénicamente a los cantantes de forma eficiente, con una escenografía que tendía a resaltar los aspectos más folklóricos del argumento.

Con *Roberto Devereux* finalizó la trilogía donizettiana sobre reinas Tudor que la ABAO había comenzado tres años atrás con *Anna Bolena*. Esta ópera requiere un cuarteto protagonista

importante. El elenco que participó en Bilbao respondió a las expectativas y pudimos presenciar un Donizetti de gran calidad.

Denia Mazzola nos demostró lo gran artista que es, dando a cada nota su peso necesario y exhibiendo un gran conocimiento del lenguaje donizettiano; su *Vivi ingrato* fue una verdadera delicia. La Sara de Gloria Scalchi brilló por la seguridad y rotundidad con la cual abordó el personaje, con una voz no demasiado oscura y exhibiendo un gran dominio de las agilidades. Roberto Aronica, que debutaba en Bilbao, ofreció un bello timbre de voz y un sentido musical muy significativo. La participación de Roberto Frontali estuvo marcada por el rigor estilístico, acompañado de una bella línea de canto. En cuanto a la dirección de escena, firmada por Luis López, funcionó e imprimió fuerza a unos personajes que discurren por un libreto no especialmente afortunado. Antonello Allemandi realizó un trabajo muy notable y pudimos escuchar a una Orquesta Sinfónica de Euskadi muy flexible en la interpretación de esta partitura.

C.S.M.



ORQUESTA SINFÓNICA
Y CORO
DE RADIOTELEVISIÓN
ESPAÑOLA

La Generación del 98 y la Música Abril 1998

Conferencias

Entrada libre
Lugar: Fundación Juan March
Calle de Atocha
Casilla: 77, Madrid

Martes 14 de Abril 19:30 h.
Introducción al 98
Conferencia: José Carlos Melero
Colaboración: Ana Isabel González
José Alvarado, M. Zaragoza

Jueves 18 de Abril 19:30 h.
Literatura y Música en torno al 98
Conferencia: José Carlos Melero

Martes 21 de Abril 19:30 h.
Follos Pedraza, el impresionismo musical
Conferencia: Francisco Benítez
Colaboración: Maximiliano de la Cruz y el
Autómata de Benítez

Jueves 23 de Abril 19:30 h.
**La escuela Pedrañana:
España versus Europa**
Conferencia: Francisco Benítez

Martes 28 de Abril 19:30 h.
**Cuba musical
en los últimos años de la colonia**
Conferencia: Ramón Barce
(Compositor y editor)

Música de Cámara

Entrada libre
Lugar: Fundación Juan March

Miércoles 15 de Abril 19:30 h.
"Cuartetos de cámara"
Mariana Todorova
David Marr
Jesús Herrero-Solís Lam
Susana Stefanescu

Programa
José María Usandizaga: Cuartetos en Sol mayor
Salvo temas propiamente dichos,
el resto: Haydn, Schubert,
Mozart, Brahms,
Debussy

David Binchoff: Cuartetos en Re mayor
Schubert,
Mozart

Sonatas
Greig, Fugas

Francis Chapi: Cuarteto n.º 3 en Re mayor
Solo: Sergio Casal
Introducción - Allegro moderato
Andante
Finale - Allegro vivace



Concierto Sinfónico

Lugar: Teatro Monumental

Miércoles 17 de Abril 20:00 h.
Orquesta Sinfónica de RTVE
Director: Antoni Ros Marbà

Programa
Sergei Prokofiev: Tres piezas "Régimes"
del "Grand Ballet du Duc de
Saxe"
Sinfonía n.º 2
Frederic MacDowell: Concierto n.º 2 para piano
con solista: Alessio Bax
John Philip Sousa: Tres marchas americanas

Música de Cámara

Lugar: Fundación Juan March

Miércoles 22 de Abril 19:30 h.
Coro de RTVE
Director: Rainer Kubbing

Programa
Isaac Albéniz: Salmo VI del Oficio de Difuntos
Salvo Regina
Antonio Tormis: Cantata en homenaje
a los poetas de la Edad de Plata
Francis Poulenc: Tercer ecloga de Théodore
Gautier en Ginebra
Concierto

II
García Espinosa: Canto Rural
Dos tonadas levantinas
Himno a Santa Cecilia
Juan Alfonso García: Tres poemas de Antonio Machado
Tres romanzas

Concierto Sinfónico

Lugar: Teatro Monumental

Miércoles 24 de Abril 20:00 h.
Orquesta Sinfónica de RTVE
Director: Luis Brú

Programa
Ignacio Cervantes: Sinfonía caprichosa
Lamento del esclavo
Cuba, cantata para coro a
movida. Coro de RTVE

Ermesto Lecuona: Canciones para baritono y
orquesta
Música para el estreno de "El
Madrugar" y "El concierto para el
centenario" y "El concierto para el
centenario" y "El concierto para el
centenario".
José Prevedel, Baritono



Fundación Juan March

La Generación del 98 y la Música

Música de Cámara

Entrada libre
Lugar: Fundación Juan March

Miércoles 29 de Abril 19:30 h.
Recital Leonel Morales, piano

Programa I
Ignacio Cervantes: Seis contradanzas
Ballets perdidos • Los tres golpes
Pocahontas • Adios a Cuba
Vuelta al hogar • Improvisada
Serenata cubana
Isaac Albéniz: Scherzo de la 1ª Sonata Op. 28

II
Manuel de Adad: Tres Scherzos para piano
A. Quesada: Marche Apotheose
Manuel de Falla: Allegro de Concierto

Concierto Sinfónico

Lugar: Teatro Monumental

Jueves 30 de Abril 20:00 h.
Orquesta Sinfónica de RTVE
Director: Antoni Ros Marbà

Programa
Juli Gamita: Suite Ampurdanesa
Jesús Monasterio: Concierto para violín
Manuel Guillén, violín
Felipe Pedret: Excelsior

Conciertos Sinfónicos

	Abono 3 conciertos	Entrada Individual
Patio de Butacas	6.000 Ptas.	2.400 Ptas.
Entresuelo Filas 1-8	5.500 Ptas.	2.200 Ptas.
Entresuelo Filas 9-22	3.000 Ptas.	1.200 Ptas.

Venta de Abonos y Localidades

Abonos (tres conciertos) a disposición de los interesados en la taquilla del Teatro Monumental de 11 a 14 y de 17 a 19 horas (excepto sábados y domingos) del 1 al 8 de Abril y localidades sueltas, a partir del 14 de Abril, de martes a viernes, en horario de 11 a 14 y de 17 a 19 horas.

UNA ORQUESTA CONSOLIDADA

Vigo. Centro Cultural Caixavigo, 6-III-98. Vara, *Al fondo del espejo de la noche*. Mahler, *La canción de la tierra*. Jard van Nes, contralto; George Gray, tenor. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: Víctor Pablo Pérez.

A pasionante programa el que la Orquesta Sinfónica de Galicia ofreció en el Centro Cultural Caixavigo, con una primera parte en la que se interpretó *Al fondo del espejo de la noche*, una obra del compositor gallego J. Vara, que había sido estrenada el día anterior en La Coruña. Se trata de un movimiento sinfónico con varias secciones, de exquisito desarrollo melódico y asombrosa riqueza tímbrica, que muestra en su conjunto un gran carácter y personalidad. La música crea una atmósfera intimista, que se inserta en un discurso complejo en su estructura, pero profundamente emotivo y directo. Como dice en sus extraordinarias notas al programa de mano el catedrático de estética Roberto Relova: «...obra que se caracteriza por la honestidad, buena factura y una constante búsqueda de las oscuridades del alma del ser humano...». Todo ello se reflejó a la perfección en la orquesta, sutil y poética en su lectura.

No funcionaron tan bien las cosas en *La canción de la tierra* de Mahler; primero, por la irregular actuación de los solistas, piezas fundamentales en esta trágica y doliente partitura, y después por la insegura traducción de la orquesta, que a pesar de



Víctor Pablo Pérez

RAFA MARTÍN

la claridad conceptual no consiguió crear el clima mágico y patético a la vez de la obra. El tenor George Gray, que sustituía al anunciado James Wagner, no tuvo los medios suficientes pa-

ra su difícil papel, mientras la voz de la contralto Jard van Nes osciló entre la nobleza de su instrumento y la calidez

expresiva en los momentos más líricos, y las dificultades en la emisión y la tendencia a desafinar en los pasajes de mayor bravura. En cualquier caso, el concierto supuso una nueva oportunidad para escuchar a una orquesta que se introduce ya de forma imparable en los repertorios y autores más comprometidos, con actuaciones en un ámbito cada día más amplio; en esta línea debemos recordar que entre los días 8 y 13 del pasado mes de febrero la OSG con su titular Víctor Pablo Pérez al frente ha realizado una segunda gira por Alemania (la primera fue en 1995, que le llevó a Karlsruhe, Colonia, Düsseldorf, Hannover, Wilhelmshaven y Hamburgo), acompañado del Orfeón Donostiarra y diversos solistas (*Carmina Burana* de Orff), Rosa Torres-Pardo (*Noches en los jardines de España* de Falla y *Concierto breve* de Montsalvatge) y Angel Romero (*Concierto de Aranjuez* de Rodrigo). La respuesta del público y de la crítica en estos conciertos ha sido inmejorable, según las crónicas.

Así pues, superada ya la fase de consolidación, la orquesta debe aspirar a metas artísticas más ambiciosas; sin duda, éste es el camino a seguir.

Daniel Álvarez Vázquez

EL VIOLONCHELO CANTOR

Santiago de Compostela. Auditorio de Galicia, 12-III-98. Boccherini, *Concierto para violonchelo y orquesta en re mayor, G. 479*. Haydn, *Concierto para violonchelo y orquesta en do mayor, Hob. VII b n.º 1*. Chaikovski: *Serenata para cuerdas en do mayor, op. 48*. Mischa Maiski, violonchelo. Amadeus Chamber Orchestra. Directora: Agnieszka Duczmal.

Continuando con la excelente programación que el Auditorio de Santiago ofrece en la presente temporada —programas que alternan a la Real Filharmonía con solistas y orquestas del máximo prestigio—, correspondió el turno a uno de los violonchelistas en activo de mayor proyección internacional, tanto por sus actuaciones en directo como por su abundante y variada discografía. Mischa Maiski es sin duda un intérprete de gran carisma que aborda la música con pasión, entrega y con un conocimiento

preciso y revelador de las posibilidades expresivas del violonchelo y de su participación en el discurso global de la partitura: es esa pasión la que hace que el sonido surja de forma impetuosa, como un torrente, aunque por su propia fuerza llegue a veces a desbordarse y a perder el equilibrio necesario. Los conciertos de Boccherini y Haydn no son en principio las obras más apropiadas para un temperamento de este tipo, pero Maiski logró convencer plenamente, adaptándose muy bien al estilo galante, refinado y vitalista de

ambas páginas; así recreó de forma extraordinaria el Adagio y el Allegro molto del *Concierto* de Haydn, ofreciendo como propina una breve e intensa *Zarabanda* de J.S. Bach.

La Orquesta de Cámara Amadeus, que colabora habitualmente con Maiski, derrochó entusiasmo, brillantez y un concepto musical extrovertido y directo, que se hizo patente de modo singular en la *Serenata* de Chaikovski; es cierto que no faltaron desajustes e imprecisiones, pero globalmente su actuación fue de enorme interés y emotividad. Dos bisés, de Bartók y de Kodály, pusieron el broche de oro a una grata velada.

D.A.V.

EL VIEJO LEÓN

Madrid. Auditorio Nacional. Orquesta Nacional. 8-III-98. Antje Weithaas, violín; Michael Sanderling, violonchelo. 15-III-98. Pamela Coburn, soprano. Thomas Quasthoff, barítono. Coro Nacional. Director: Kurt Sanderling. Obras de Brahms.

Los dos conciertos dirigidos por Kurt Sanderling a la Orquesta y al Coro Nacionales, dedicados enteramente a la música de Johannes Brahms, representan sin duda los momentos culminantes de la temporada, y el primero de ellos de muchas temporadas. En efecto, es difícil pensar en una versión más musical, más intensa, más en estilo, del *Doble Concierto* de Brahms. Antje Weithaas y Michael Sanderling, ambos de sonido no muy grande pero sí enormemente expresivo, fueron solistas de gran altura, que se escuchaban, que seguían la línea el uno del otro con una atención primorosa y que se sumaron con la ONE —que dio en todo momento lo mejor de sí— al concepto esencialmente camerístico del gran maestro de obras, de ese viejo león que a sus 85 años posee todavía un empuje y una claridad de ideas admirables. Bien lo demostró en una *Cuarta Sinfonía* de magnífica línea, tensa pero no rígida, con un tercer tiempo lleno de empuje y una exposición literalmente prodigiosa del complejo Allegro energético e passionato. Absolutamente extraordinario este Sanderling de gesto amplio y poco ortodoxo, comunicador excelso y oficiente supremo —curiosamente como otros dos de los últimos grandes maestros que nos van quedando, Giulini y Wand— del rito brahmsiano. El público, que yo sepa por primera vez desde que la ONE tiene por sede el Auditorio Nacional, obligó a salir al director a recoger las últimas ovaciones con el escenario ya vacío.

Con la sensación del momento irrepentible todavía fresca y a la espera de emociones no menores, llegó el *Requiem alemán*. Curiosamente todos tardaron, tardamos, en entrar en situación. La señal, tras dos primeros tiempos en los que faltó ese punto de emoción de la semana anterior, la dio Thomas Quasthoff: *Herr lebre doch mich*. A partir de ahí se abrieron las puertas del alma y la obra comenzó a fluir y a aparecer esos detalles que hicieron que una versión en absoluto exenta de problemas fuera también un cúmulo de detalles de extraordinaria musicalidad. Lo que hubo, por encima de todo, fue eso, música, ánimo suspendido, ramalazos de genio. El primero el propio Quasthoff, que ayudó a Sanderling a colocar la obra en su lado humano, que dijo su texto frente al misterio, desde la futilidad de la vida hasta la victoria sobre la muerte, con una voz a

la que, alguien me decía, se le advertía una cierta pérdida de color arriba, quizá porque quien cantaba era eso, un ser humano, cosa que a veces olvidan los conspicuos. Lo mismo cabe decir de Pamela Coburn. Imitando a la Schwarzkopf —otra pega escuchada—, gran pecado. Y, además, diciendo con una unción conmovedora. Magnífica intérprete. El acompañamiento que le otorgó Sanderling fue lo mejor de la versión entera. La orquesta —maderas sin doblar, seis contrabajos tan sólo, sin órgano— mostró sus limitaciones a pesar de su entrega y no fue la de la semana anterior, pero volvió a observarse en ella ese cambio de actitud que propicia la presencia de un maestro verdadero. El Coro Nacional nos dejó mal, ante los aficionados que han abandonado a la ONE y sólo aparecen en las grandes ocasiones, a quienes reivindicamos su



Kurt Sanderling

JESÚS ZOIDO

mejora de los últimos tiempos. Los tenores lo pasaron mal y exhibieron problemas de afinación en momentos especialmente expuestos y, en general, la prestación del conjunto adoleció de excesiva dureza, lo que no cuadraba con el clima de serenidad propiciado por Sanderling.

L.S.

VIOLINES Y TROMPETAS

Madrid. Teatro Monumental. ORTVE. 6-II-98. Obras de Wagner y Bruckner. Doris Soffel, mezzo. Director: Aldo Ceccato. 27-II-98. Obras de Greco, Strauss y Górecki. Brigitte Engerer, piano; Doreen de Feis, soprano. Director: Sergiu Comissiona. 6-III-98. Obras de Brahms y Shostakovich. Vadim Repin, violín. Director: Jesús López Cobos.

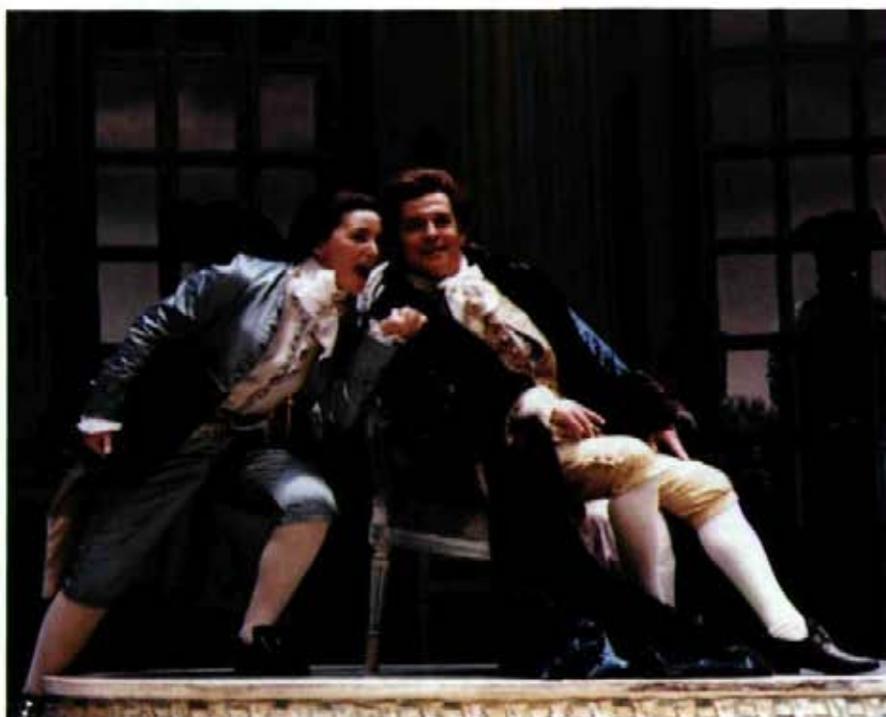
Por completo decepcionante el concierto perpetrado por Ceccato al frente de la RTVE con Doris Soffel como cómplice. En particular, por la falta de respeto a esas cinco joyas que son, en sí mismas, los *Wesendonklieder* de Wagner. Ceccato disolvió las tensiones hasta convertir cada pieza en un mar muerto, empleando una dotación camerística que no ayuda a revelar ni la riqueza ni la pasión de las mismas. El intérprete pudo, abocetó —y casi abofeteó— a la defensa obra y, así las cosas, la sensación de infinitud contenida en la coda de *En el invernadero*, por ejemplo, se perdió completamente. La mezzo —cuya belleza, fuera del ámbito teatral, es menguado atenuante—, mostró cierto entubamiento en los graves y una expresión ausente. A mediados de los setenta una obra como la *Sinfonía n.º 3* de Górecki dejaba perplejo al oyente, por su casi minimalista concepción que contradecía los postulados estéticos entonces imperantes. En días de mayor eclecticismo esta sensación se atenúa y nos queda una obra hecha de efectos aislados reiterados hasta la extenuación. ¿Razones de su éxito? La

extraña religiosidad que impregna la obra, su misticismo más extraño aún, un texto que busca conmover ciertas fibras sensibles y la ausencia de problemas de recepción. Pese a la herida del tiempo, Comissiona, director sincerísimo, se cree aún la obra y ofrece una visión vibrante desde la calma, imprimiendo a la misma un cierto marchamo balsámico. Días más tarde, con un programa clásico, tuvimos uno de los grandes conciertos de la temporada gracias al violín de Repin. Dueño de un sonido pulquerrimo que acertó a explayar en los momentos de mayor embeleso, y de una continuidad admirable, se enfrentó al difícil *Concierto* de Brahms con facilidad pasmosa. Repin hace cosas increíbles —cada entrada del violín en el lento—, y parece frío y hasta despectivo sin serlo, por la simple razón de que no pone caritas ni se contorsiona mientras las ejecuta. La propina reconcilió un poco a Sarasate con Brahms. Exaltada y exultante la *Quinta* de Shostakovich del resucitado López Cobos.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

UN BAILECITO DE MASCARITAS

Madrid. Teatro Real. 19-III-98. Verdi, *Un ballo in maschera*. Alberto Cupido (Riccardo), Inés Salazar (Amelia), Juan Pons (Renato), Ewa Podles (Ulrica), María José Moreno (Oscar), Felipe Bou (Samuel), Carlos López (Tom). Dirección musical: García Navarro. Dirección escénica: Nicolas Joël. Decorados: Carlo Tommasi.



María José Moreno y Alberto Cupido en *Un ballo in maschera*

JAVIER DEL REAL

Flojos tiempos parecen aquejar al canto verdiano. Si faltaran pruebas, he aquí este palidísimo baile enmascarado que atolondradamente nuestro coliseo matritense ha alquilado a la Bastille, protectora del engendro que dirigió, por decir algo, *monsieur* Nicolas Joël sobre cosas que se arrojaron a la escena con la firma del señor Carlo Tommasi. Así vimos desfilar, con infatigable nivel de disparate, en la Boston del siglo XVIII una galería napoleónica y una ruina gótica, mientras el patíbulo a medianoche se convertía en una playita valenciana a las tres de la tarde del *bon estiu*. Trastos que un coro y una figuración perplejos se llevaban por delante y que redujeron el proscenio del Real a cine de barrio. Y uno que sigue pagando sus impuestos. Y los mecenas vestidos por Armani cabeceando su hastío en el patio de butacas.

Lo que se oyó fue algo mejor. García Navarro, que no derrochó imaginación ni variantes, mantuvo un buen equilibrio sonoro y escogió adecuados tiempos, aunque algún conjunto merecía mejor ajuste. Del elenco rescato, ante todo, el paje de María José Moreno, en el comienzo de una carrera que, conducida con prudencia, puede lle-

varla lejos con sostenido brillo. Tiene una voz cristalina y bríosa, canta con exquisita seguridad y se mueve con desenfado. Tampoco deslució Ewa Podles en el difícil encargo de Ulrica, una contralto de ópera que raramente aparece en la fauna canora. Podles tiene el registro de pecho y la enérgica maestría de una gran cantante (todos recordamos su potente Tancredi en la Zarzuela), lo cual compensó una marcación escénica esperpéntica.

Alberto Cupido hizo un protagonista estentóreo, insensible, monótono y remotamente asociado con el arte musical. Inés Salazar luchó con dignidad y empeño contra una parte que no le conviene, por falta de anchura central y registro grave. Habrá que juzgarla en mejores prestaciones. Pons esperó al aria del tercer acto y sólo entonces desperdió de una experta ausencia. Bou y López pusieron su juvenil competencia en los malos de la historia. Bien, el coro valenciano, dirigido por Francisco Perales, salva sea alguna incertidumbre en la escena final, con banda interna, cuarteto de baile y orquesta en foso. Pero ya para entonces estábamos tan aburridos que casi se nos pasa por alto.

Blas Matamoro

EL REY EN EL REAL

Madrid. Teatro Real. 21-II-1998. Alfredo Kraus, tenor. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Rolf Reuter. Páginas de Rossini, Donizetti, Mozart, Flotow, Verdi, Sorozábal, Bizet, Auber, Cilea y Massenet. Propina: *La donna è mobile*.

Alfredo Kraus comenzó su recital con los nueve dos de *La fille du régiment*. Fue, posiblemente, un alarde cara a la galería. Las notas altas fueron ricas, pero se apreció esfuerzo y cortedad de fiato, aunque en la previa sección *Ab mes amis* se intuyeron algunas genialidades de lo que iba a venir. Luego se centró el cantante en páginas de mayor intimismo, donde la construcción de las frases, las sabias regulaciones, los mórbidos períodos emitidos con unas medias voces escalofrantes, las diversas coloraciones y acentuaciones de las palabras, convivieron con las oportunas y rutilantes ascensiones al agudo. El arte de Kraus crece, si cabe, con el cantante o toma desconocidas irisaciones. Una emoción inesperada parecía guiar su siempre admirable lectura del lamento de Federico de *L'arlesiana* de Cilea. El ritmo y los acentos, magistrales ambos, del recitativo de Edgardo *Tombe degli avi miei*, de precisión agobiante, resultaron oportuno preludeo para un aria perfecta de línea y de expresión. Algunas frases de la popular página solista de Lionel en *Marta* ya nos habían preparado para esta continuación del milagro canoro que es el arte de este tenor que parece eterno. Los tres momentos citados serán difíciles de olvidar, van camino de instalarse en su leyenda. Las intervenciones vocales se combinaron con algunas conocidas oberturas o momentos orquestales de populares óperas. El ambiente entonces decaía. No porque faltara calidad, ya que la Sinfónica de Madrid sonó bien (la flautista y el trompetista se lucieron en *Carmen* y *Fra Diavolo*) y Reuter estuvo bastante feliz en varias ocasiones, particularmente en *La forza del destino*. Pero no alcanzaron la estatura del solista, incluso la batura perdió, a menudo, la oportunidad de adaptar la docilidad de la orquesta a las sutilezas de la voz.

Fernando fraga

ELOCUENTE MENDELSSOHN

Madrid. Auditorio Nacional. Ciclo Comunidad de Madrid. 27-II-98. Mendelssohn, *Obertura Las Hébridas (La gruta de Fingal)*, Op. 26. *Sinfonía nº 2 en si mayor (Canto de alabanza)*. Valentina Valente, M^o José Suarez, sopranos; Alejandro Roy, tenor. Orfeón Donostiarra. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Peter Maag.

Coincidiendo con la continuación del ciclo discográfico de las sinfonías de Mendelssohn para la firma Arts, Peter Maag inició su concierto integrado en los Ciclos Musicales de la Comunidad de Madrid con una lectura reposada y elocuente, de corte *klemperiano* e impregnada de sabor marino, de la *Obertura Las Hébridas*, con su misterio interno y sus arrebatos dramáticos. Seguidamente, y sin interrupción, acentuó los rasgos poéticos antes que los más retóricos de esa sinfonía-cantata algo desigual de inspiración pero con momentos grandiosos y otros de un lirismo a flor de piel que es el *Lobgesang*—escrita para conmemorar el cuarto centenario de la invención de la imprenta, que sirvió para propagar la fe protestante (a la que la familia del compositor hamburgués, de origen judío, se había convertido)—,



Peter Maag

RAFA MARTÍN

sin cargar las tintas en su aspecto solemne y académico sino en el jubiloso y festivo, y siguiendo un discurso muy bien estructurado en el que los corales luteranos que recorren la partitura sonaron con unción y naturalidad. El maestro suizo apoyó muy bien a los solistas y al coro, y obtuvo una prestación de la Sinfónica madrileña más entusiasta que refinada, con una cuerda compacta y un metal no siempre equilibrado. El Orfeón Donostiarra respondió de forma exultante, con fraseo variado y expresivo, demostrando una vez más su homoge-

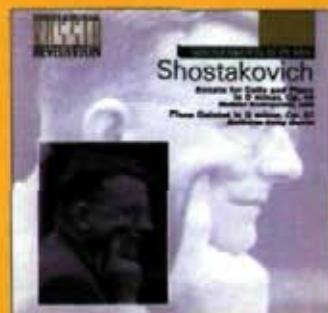
neidad tímbrica, su flexibilidad y su perfecto empaste, convirtiéndose en gran protagonista de la versión. La soprano italiana Valentina Valente (a la que habíamos perdido la pista casi por completo desde que ganase un Concurso Gayarre) se mostró aplicada y musical, con una límpida emisión a falta de un mayor volumen, y el tenor Alejandro Roy, de muy grato color, cumplió en su nada fácil cometido al tener que sustituir a última hora al indispuesto Manuel Cid.

R.B.I.

THE CLASSICAL
DISC
REVELATION

«Estoy impresionado tras conocer la extensión de estas 400.000 cintas musicales. Deben contener joyas de valor inmenso. Os deseo el mayor de los éxitos en la distribución de una gran herencia a la que toda la humanidad tiene derecho».

Lord Yehudi Menuhin



RV 70005

Shostakovich & Rostropovich plays Shostakovich



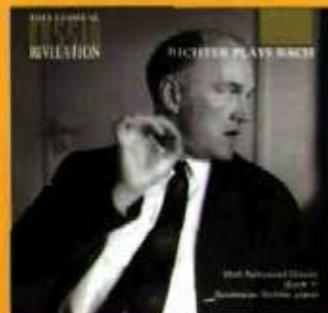
RV 10101

Shostakovich: Sinfonía nº 14 – Rostropovich



RV 10102

Rostropovich & Richter plays Prokofiev



RV 20003

Bach: Clave bien temperado—Richter vol. I (2CD)

Más de 80 títulos con Richter, Rostropovich, Gil Džitrakh, Kogan, Rozhdestvensky, Shostakovich, Mravinsky, Kondrashin...

Solicita tu catálogo a:

gaudisc. c/ Historiador Maians, 7. 08026 Barcelona
Tel.: 93 435544. Fax 93 4330506.

FIN DE VIAJE

Madrid. Auditorio Nacional. VI Liceo de Cámara. 21-I, 18, 19, 21-II-98. Trío Rubinstein. Cuarteto Borodin. Solistas de los Virtuosos de Moscú. Obras de Shostakovich y Chaikovski (Trío op. 50).

El ciclo Shostakovich se reanudó con un interesante programa que reunía las dos obras compuestas por el autor ruso para la combinación del trío con piano, acompañadas por el *Trío op. 50* de Chaikovski, la página que creara la tradición elegiaca para esta forma y a la que se sumaran Tanciev, Rachmaninov y el mismo Shostakovich. El fragmentario y juvenil *Primer Trío* de éste es una música interesante por lo que apunta más que por lo que efectivamente logra. El *Segundo*, en cambio, es modélico por el partido que extrae al equilibrio y a la suma de los tres instrumentos. Los miembros del Rubinstein obtuvieron buenos momentos en el fantasmal comienzo o en el elegiaco Largo, pero no evidenciaron un gran virtuosismo instrumental e incluso incurrieron en sonoridades un tanto agrias. La colocación de la página chaikovskiana en la segunda parte del programa tuvo el valor de un regreso a las fuentes. La interpretación otorgó a esta sincera música dimensiones casi sinfónicas —si bien a costa de un piano inclinado a lo percusivo—, pero sin pasar por alto los momentos de planto íntimo.

La serie de los cuartetos continuó su progresiva ascensión a partir del *Séptimo*, entendido éste entre la ambigüedad de su Allegretto de apertura y el contraste entre el duro Allegro y el pacificador Allegretto que conforman la última secuencia. El *Octavo* es ciertamente una de las cumbres de la mú-

sica de cámara del siglo XX; el Borodin hizo de la pieza un discurso de intensidad trágica, cargada de inevitables referencias extramusicales (la guerra y el fascismo a que alude la dedicatoria). El *Cuarteto n.º 9*, aunque planteado como un instante de reposo, reveló contenidos no tan tranquilizadores, al mismo tiempo que una de-

ta todavía más el sentido unitario en el *Cuarteto n.º 11*, con momentos muy sugerentes donde la expresividad se logró por medio de la contención; acaso pueda hablarse que ya en esta obra palpita el sentimiento de la muerte. Se mostró como otra composición grande el *Duodécimo Cuarteto*, página notablemente avanzada. La técnica compositiva del *Cuarteto n.º 13* presenta a un autor en la cima de su arte; música desoladora que aprovecha muchos de los horizontes explora-



El Cuarteto Borodin en el Auditorio Nacional

RAFA MARTÍN

paradísima escritura instrumental. Cuatro integrantes de los Virtuosos de Moscú se unieron al Borodin para tocar las *Dos Piezas para Octeto*, cuyo Scherzo representa muy elocuentemente la radicalidad del Shostakovich más juvenil. El *Décimo Cuarteto* se movió entre el enigmático Andante que lo abre, el trepidante Allegretto furioso y el cierre cíclico final. Aumen-

dos por el Beethoven final. Algo de anticlímax pudo apreciarse en la lectura del *Cuarteto n.º 14*, descanso antes de acometer la intensa despedida del *Cuarteto n.º 15*, obra reconcentrada y sin esperanza, a la que nada añade ni quita la casi total oscuridad de la sala querida por los intérpretes.

E.M.M.

EL AMIGO MUTERIZADO

Madrid. Auditorio Nacional. 12-III-98. Obras de Beethoven. Anne-Sophie Mutter, violín; Lambert Orkis, piano.

A Mutter, paradójicamente, le costó más que a otros ser aceptada del todo, ya que su triple credencial de *joven, guapa y pupila de Karajan* la convertía a priori en el ser *marketiniano* por antonomasia. Mucha gente pensaba algo así hasta que, felizmente, comenzó a tocar en vivo y no dejó muchas dudas sobre su incuestionable valor. Sin embargo, a mí la otra noche me sucedió lo contrario. Impresionado como estaba por su reciente grabación de la *Sonata n.º 2* de Bartók, a las primeras de cambio no pude menos que sentir una tibia desi-

lución. Ciertamente Mutter plegó su en otras ocasiones más amplio sonido a fin de hacerlo camerístico, de adaptarlo a unas sonatas que, salvo destellos, tienen poco de concertístico. Aun así, no parecen estos tres especímenes beethovenianos —los tres números de la *Opus 30*— los mejores ejemplos para que luciera en todo su esplendor la rica paleta colorística mutteriana, sus tonos dorados o cobrizos, terrosos o aceitunados de otras veces. Es un repertorio éste que, tal vez, la encorsete demasiado. Como es, por otra parte, gran señora, en el dominio del *piano*

y del *pianissimo* en las lindes de lo audible, lució su incuestionable clase en momentos aislados, una frase aquí, otra más allá, en ciertas estilizaciones y matices, de todo lo cual se beneficiaron especialmente los tres tiempos lentos. Lambert Orkis, por su parte, un poco marmóreo, renunció a gusto al papel de protagonista que, por momentos indudablemente, estas sonatas le asignan, y no siempre fueron perfectas la impresión de diálogo ni de soldadura ofrecidas por la pareja. Lo mejor de todo resultó ser un lánguido Minuetto ofrecido como segunda pro-

J.M.S.

RIGOR CARTESIANO

Madrid. Auditorio Nacional, 17 y 18-III-98. Ciclo Ibermúsica. Obras de Bartók, Schönberg, Carter, Debussy, Ravel, Stravinski y Prokofiev. Emanuel Ax, piano. Maxim Vengerov, violín. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Pierre Boulez.

Máximo interés en el ciclo de Ibermúsica con dos conciertos de uno de los grandes creadores de nuestro tiempo. Ultraobjetivo, minucioso, clarividente, preciso, siempre extraordinario músico dentro de sus ya conocidas coordenadas, nos volvió a visitar Pierre Boulez, en esta ocasión al frente de una sensacional Sinfónica de Londres y con la colaboración de dos solistas de excepción, Emanuel Ax y Maxim Vengerov. Las obras incluidas en el programa originaron (antes de que se tocara una sola nota) algunos murmullos de desaprobación, además de miradas y educadas protestas del normalmente conservador público abonado a estas convocatorias; incluso algún político conocido por sus aficiones melómanas no resistió la segunda parte (concierto del día 17) y huyó sin contemplaciones. Sin embargo, el éxito fue notable, el público estuvo aparentemente atento y concentrado e incluso se premió con una ovación desacomodadamente larga (Ax tuvo que salir a saludar cuatro o cinco veces) el difícil *Concierto* de Schönberg. De cualquier forma, la confección de estos programas con obras que, a pesar de todas las reticencias, no dejan de ser clásicas en la música de nuestro siglo, es una loable iniciativa que tenía que repetirse más a menudo en la anquilosada programación de nuestros conciertos.

Perfección técnica y nula concesión a cualquier aspecto expresivo fueron las cualidades interpretativas de las infrecuentes *Cuatro piezas*, *Op. 12* de Bartók, expuestas por Boulez y su orquesta severa y coherentemente como si se tratase de una sinfonía del período clásico, pero sin dejar de resaltar por ello sus característicos artificios armónicos y coloristas. Un *soberbio estreno* recibido fríamente por el público, que, sin embargo, se volcó en el difícil *Concierto* de Schönberg. Los reflejos virtuo-

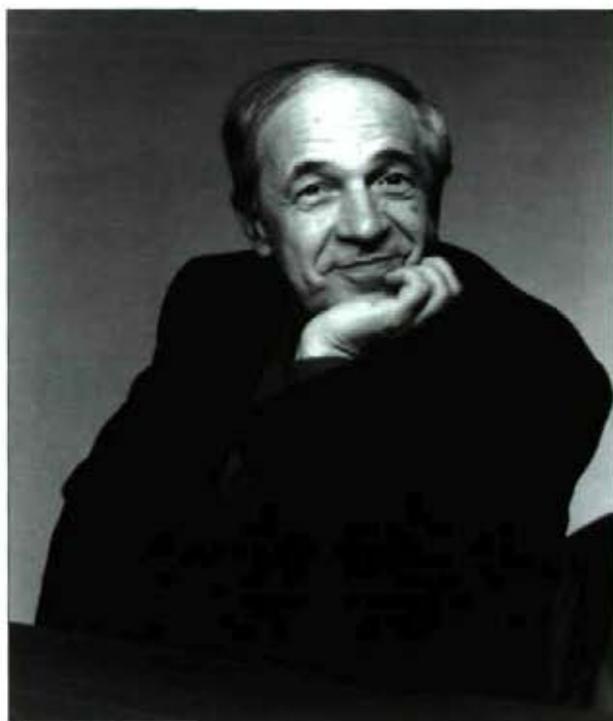
sistas fueron muy bien expuestos por el mecanismo perfecto de Emanuel Ax, y Boulez dio adecuado realce al intenso aliento dramático y a la angustiosa atmósfera psicológica de la obra, permitiendo que nadie se quedase indiferente ante este fenómeno que transforma inconsciente e involuntariamente el espíritu del auditorio; una escritura basada en los más rigurosos principios dodecafónicos y que, sin embargo, fue aceptada por todos como una forma clásica perfecta. La *Sinfonía para tres orquestas* de Carter, obra compleja, concentrada y de difícil asimilación, fue recibida con abierta indiferencia (cuando no con abierta animosidad) por el público. Boulez se hallaba en su medio natural y expuso la obra con nítido dibujo, servida y sustentada por una orquesta rotunda, poderosa y perfectamente equilibrada. *El Mar* debussysta nos mostró al Bou-

lez francés con meridiana claridad. Quizá se echase de menos el especial colorido de la paleta tan característica del gran impresionista, pero el especial refinamiento tímbrico de la soberbia Sinfónica de Londres suplió esta deficiencia.

El segundo día se abrió con los *Valses nobles y sentimentales* de Ravel, muy bien regulados en su intensidad sonora, con gama dinámica muy amplia, siempre variados y contrastados. Los *Tres acontecimientos para orquesta* de Carter fueron recibidos más cálidamente que la obra del día anterior. A pesar de que la composición ensambla tres piezas de orígenes diferentes, Boulez consiguió unidad e idiomatismo, y las complejas texturas orquestales fueron reproducidas de manera transparente e incisiva, plasmadas diáfananamente (extraordinario trombón solista en su entonación de la elegía fúnebre). Aplomo, seguridad, brillantez, fraseo noble y cálido, asombroso virtuosismo y generosa entrega fueron las cualidades del extraordinario Vengerov en el *Concierto para violín* de Stravinski. Los juegos instrumentales de brillante factura, la ironía y el humor desplegados en esta partitura por Boulez y los londinenses completaron esta superlativa interpretación stravinskiana. La *Suite Escita* de Prokofiev dio de nuevo oportunidad a Boulez para resaltar la materia armónica de la obra, crudamente disonante, en una urdimbre rítmica expuesta por una orquesta de dimensiones gigantescas.

Dos conciertos extraordinarios, en suma, con un Boulez tan analítico y diseccionador como de costumbre y siempre dejando constancia de su evidente capacidad de director de orquesta dentro de su ultraobjetiva concepción. La Sinfónica de Londres estuvo a un nivel altísimo (no solamente es hoy la mejor orquesta de Gran Bretaña, sino que se puede comparar con cualquiera de las mejores europeas): la cuerda nos mostró una vez más su equilibrio, empaste y afinación. La madera hizo auténticas maravillas y los metales refulgieron como nunca.

Enrique Pérez Adrián



Pierre Boulez

JÖRG REICHARDT

lez ultraobjetivo, al más desmenuzador y clarificador, con riguroso y casi espartano respeto a todo lo escrito: ataques, matices, transparencia de texturas, control férreo del ritmo y de todos los elementos en juego fueron expuestos por el maestro

res europeas): la cuerda nos mostró una vez más su equilibrio, empaste y afinación. La madera hizo auténticas maravillas y los metales refulgieron como nunca.

JANE EAGLEN

HEROÍSMO Y BEL CANTO

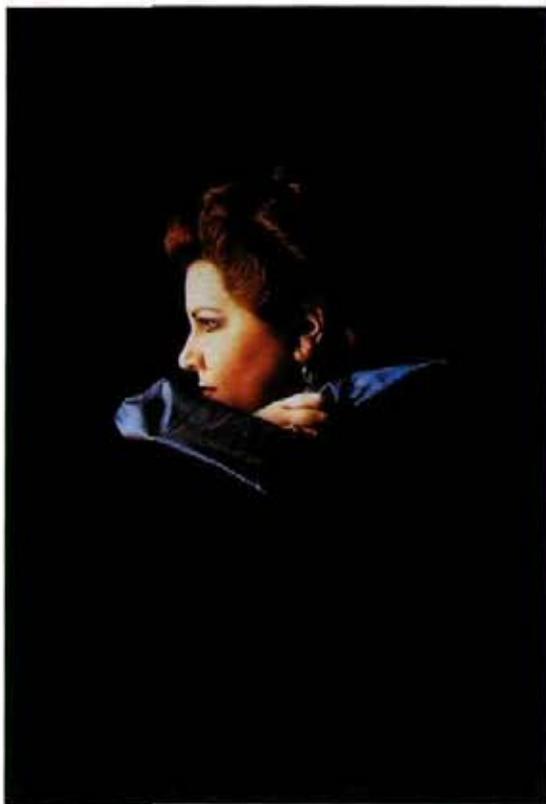
A sus 35 años, la soprano inglesa Jane Eaglen ha alcanzado un primer plano entre las voces dramáticas de la actualidad aunque, según veremos, no es partidaria de las clasificaciones rígidas. Dotada de un instrumento rico en volumen, generoso en los registros, seguro en la emisión, de una impecable articulación italiana, capaz de un notable control y dosificación, ha dejado su tarjeta de presentación en Madrid solventando uno de los más temibles papeles del repertorio, la Turandot pucciniana. Eaglen es una mujer sencilla, cordial y divertida, que transmite una gran sensación de seguridad, requisitos sin los cuales sería imposible afrontar el comprometido repertorio que ha asumido en su carrera.

SCHERZO.—¿Qué ha ocurrido en su carrera desde aquella Berta de El barbero de Sevilla hasta la magnífica Turandot que le hemos oído en Madrid?

JANE EAGLEN.—Empecé mi carrera profesional a los 21 años en la Opera Nacional Inglesa y llevo ya catorce años de trabajo continuado. Al principio canté pequeños papeles, como la Berta que han citado, una de las Damas de *La flauta mágica* y la Sacerdotisa de *Aida* que, como saben, son partes breves. Luego me encomendaron papeles más comprometidos, como Doña Elvira en *Don Giovanni*, Mimì en *La bohème* y Fiordiligi en *Così fan tutte*. Alternaba las versiones en idioma original, italiano o alemán, con las traducciones al inglés, según es costumbre en la ENO. Sucesivamente, canté algunos papeles de mayor fuerza como Santuzza de *Cavalleria rusticana* y la Elisabetta en *Maria Stuarda* de Donizetti. Me acercaba al final de la veintena y mi voz se había ensanchado mucho en el centro, pero no en el agudo. Entonces me dediqué a trabajar este registro alto, porque mi voz siempre fue muy grande y el desarrollo de este tipo de instrumentos requiere tiempo. Hay que ser paciente y no apresurarse. Fue en ese momento cuando pensé en fijar mi repertorio actual, incorporando Tosca y las Brünnhildes. En verdad, cuando empecé a estudiar canto, a los 18 años, mi primer profesor me dijo que yo cantaré Norma y Brünnhilde, pero se trataba de mis posibilidades vocales, que no estaban naturalmente desarrolladas.

S.—¿Cómo definiría su voz: dramática, heroica, spinto?

J.E.—Nunca pienso en mi voz como perteneciente a una categoría determinada. Estudio los personajes que me interesan, que van de Mozart a Wag-



ner, pasando por Bellini, pero sin preocuparme por las clasificaciones. No hay que meter una gran voz en una pequeña caja.

S.—Dentro de esa variedad, ¿cuál es su repertorio favorito?

J.E.—Decididamente Wagner. Es una música que me llama y yo obedezco a ese llamado. Wagner es muy adecuado a mi voz y me resulta fácil de cantar, me gusta su tratamiento de la orquesta, su fraseo, la comodidad de su escritura para mis medios, la tranquilidad con que resuelvo sus partituras. Amo el sonido de Wagner y siento que mi voz tiene también un sonido wagneriano. El gran momento de mi carrera ha sido hasta ahora mi primera Isolda, que canté el año pasado.

S.—¿No es un papel muy fatigoso?

¿Qué tal se siente al acabar el segundo acto?

J.E.—Nunca me canso cantando Isolda. Al terminar el segundo acto estoy siempre encantada. Más pesada puede resultar la Brünnhilde de *El ocaso de los dioses*. No tiene que cantar más que Isolda, pero la obra es más larga. Las vacilaciones de la fatiga por la longitud de una parte no son mi problema. Lo importante es no forzar la voz y Wagner no me obliga a ningún esfuerzo. Me encuentro siempre emocionada mientras lo canto, atrapada por la belleza de su música.

S.—¿Le interesa cantar ópera contemporánea?

J.E.—Sinceramente, no conozco gran cosa de este repertorio. Creo que los músicos actuales no escriben para la voz, como los clásicos o los románticos. Pero no descarto necesariamente cantar alguna vez este tipo de música. Sólo incorporé *Flammen* de Schulhoff con motivo de una grabación discográfica. También recuerdo que, de jovencita, canté una pequeña parte de una ópera de Britten.

S.—Entonces ¿no considera a Richard Strauss un compositor contemporáneo?

J.E.—No, lo considero cercano a Wagner. De momento, soy demasiado joven para algunos papeles straussianos que me gustaría cantar, como Elektra y la Tintorera de *La mujer sin sombra*. Cantando a Wagner, mi voz irá evolucionando y mi carrera se irá ensanchando progresivamente hasta llegar a Strauss. He grabado un recital de óperas de Mozart y Strauss para Sony con quien tengo un contrato, que se publicará en mayo.

S.—Si le parece bien podemos recorrer ahora la galería de sus personajes ¿Cómo es Norma?

J.E.—Es una mujer muy compleja, muy interesante de retratar porque tiene distintos perfiles. Tiene un aspecto público, es una profetisa, casi una reina, pero como mujer privada ha equivocado su camino. Me gusta mucho representarla, porque exige mucho en cuanto a la composición del carácter y no sólo del canto. En este sentido, es muy parecida a la *Medea* de Mayr que sólo he cantado para el disco.

S.—¿Y Turandot?

J.E.—Es muy difícil de hacer porque la parte es relativamente breve: sólo canta 18 minutos, pero ¡qué 18 minutos! En cuanto al carácter, resulta más sencillo que Norma. Cuando Turandot canta *In questa reggia* y la escena de los enigmas, la situación es siempre la misma. Si se compara con Calaf, se advierte que el tenor tiene una mayor variedad de situaciones. Turandot cuenta con muy bella música y exige mucha intención en las palabras, pero a mí me interesa sobre todo el aspecto dramático del canto y no únicamente el musical. Como personajes, Turandot es mucho más rico después de la mencionada escena, porque tiene que afrontar contrastes en sus estados de ánimo. Me parece que siempre cantaré la misma Turandot, en cambio Wagner me obligará a ir cambiando mis puntos de vista a lo largo de los años.

S.—¿Cómo son las tres Brünnhildes?

J.E.—Las tres son la misma mujer. En *La walkiria* es muy joven, es una adolescente de 15 ó 16 años. Es muy inteligente pero inexperta, es una walkiria en su etapa de aprendizaje. Ella aprende cuando escucha a Siegmund, aprende cuando conversa con Wotan, pero también aprende en el tercer acto cuando se enfrenta con su padre. En *Siegfried*, Brünnhilde es una joven que debe convertirse en mujer rápidamente y no tiene mucho tiempo para desarrollarse. Al final del dúo, comprende perfectamente lo que debe hacer. Recuerda que Wotan dijo que solamente un héroe sin miedo la liberaría y ella ve en Siegfried a ese héroe, de modo que entiende acabadamente su situación. En la última jornada de la *Tetralogía*, Brünnhilde es una mujer madura que debe sacrificarse, víctima de los errores propios y ajenos. Pero no es el sacrificio de Norma, que es personal, sino un sacrificio que compromete al mundo entero.

S.—¿Y en lo que se refiere a Isolda?

J.E.—Aunque ya he debutado el papel, todavía lo estoy trabajando. Isolda es completamente distinta. Es una mujer cambiante y en cada situación aparece distinta. Depende mucho del director y del tenor que cante Tristán, porque siempre está en diálogo con uno de ellos.

S.—¿No piensa cantar Kundry?

J.E.—No, es demasiado grave para mí voz. Isolda es decididamente una soprano, pero Kundry es una mezzosoprano a medias. Birgit Nilsson, por ejemplo, nunca cantó Kundry.

S.—¿Cómo es Tosca?

J.E.—Me gusta mucho cantar Tosca por el temperamento fogoso del personaje, es una mujer hecha toda de fuego. La música es muy bella, muy emocionante, y tiene abundantes ocasiones



Jane Eaglen y Vladimir Galouzine en Turandot en el Teatro Real

de lucimiento operístico. Las escenas con Scarpia son increíbles. No se ha escrito nunca mejor música para este tipo de argumentos. Al principio de mi carrera la he cantado en inglés y luego grabado en la misma lengua. Pero, no obstante ser mi idioma, prefiero hacerlo en su versión original. Los grandes compositores siempre han hecho su música con relación a determinadas palabras y si éstas se cambian, la música sufre.

S.—¿Cómo es Rezia en el Oberon de Weber?

J.E.—Sólo la he cantado en concierto, durante una representación con títeres, en el festival de Salzburgo. La famosa y más conocida aria de *Ozean* me resulta muy cómoda de cantar, pese a su aparente dificultad sobre todo por sus momentos de coloratura.

S.—¿Cómo es Doña Ana?

J.E.—Me gusta cantarla con cierta frecuencia por su escritura clásica. Las voces grandes corren un peligro de descontrolarse y Doña Ana me permite cuidar mucho la línea de canto y advertir que no se puede cantar como Brünnhilde o Turandot. Cantando Doña Ana puedo cuidar mis trinos y dar mejor los trinos de Brünnhilde, porque las tres deben darlos. Es un ejercicio estupendo para la voz, también por sus pasajes de coloratura, que son tan importantes para el canto. Cantando sólo partes dramáticas se corre el peligro de que la voz se vuelva demasiado pesada y pierda facultades técnicas con lo cual se estropea.

S.—¿Doña Ana es virgen o es la amante de Don Octavio?

J.E.—No lo sé. Habría que preguntárselo a Don Octavio, porque Don Giovanni, como ustedes comprenderán, no tiene tiempo de averiguarlo...

S.—¿Y Matilde de Guglielmo Tell?

J.E.—La canté cuando era muy joven, como parte de mis estudios, lo mismo que Fiordiligi, pero pronto comprendí que no eran papeles adecuados a mi voz.

S.—¿Qué nos puede decir de sus papeles verdianos?

J.E.—Mi preferido, por ahora, es Amelia de *Un ballo in maschera*. Tiene tan bella música, es tan gratificante para la voz... es como un regalo para la soprano. Siendo muy joven canté una vez Aida y considero que tal vez pueda volver a este papel. Me gustaría, asimismo, cantar Abigaille de *Nabucco*, pero no Lady Macbeth porque, a pesar de que es conveniente a mi registro vocal, exige un sonido que yo no tengo. Callas tenía el perfecto sonido para el papel. En

general, me gustan los papeles de mujer fuerte porque siento que mi personalidad tiene mucha fuerza y así es que partes muy hermosas como Leonora de *Il trovatore* no me resultan atractivas.

S.—¿Cuáles son entre los cantantes del pasado o del presente sus favoritos?

J.E.—En primer lugar, María Callas, por su voz personalísima y por la enorme presencia que tienen sus creaciones. Callas creía profundamente en cada una de sus personificaciones y les daba el carácter vocal que requerían, gracias también a una gran técnica de canto. Escuchándola, parece que los compositores hubiesen escrito especialmente para ella. Hay una enorme distancia entre Callas y el resto de los cantantes. Entre las wagnerianas, la suprema es Birgit Nilsson, que es como un ideal para toda soprano que cante Wagner. También admiro mucho a Kirsten Flagstad, por la belleza incomparable y natural de su voz. Es muy interesante observar cómo estas dos grandes wagnerianas son tan distintas entre sí. Eso demuestra la importancia de lo individual en el arte del canto.

S.—¿Cómo estudia sus papeles?

J.E.—Los estudio con mi profesora Josie Word, que ha sido mi única maestra y con la cual sigo estudiando. Le propongo las partes que siento más afines con mi voz y temperamento y ella me dice lo que está bien y lo que está mal. En esta etapa, trabajo sobre todo el sonido adecuado para cada parte y así he incorporado Isolda y Gioconda. En el futuro me gustaría enfrentarme con Alceste de Gluck, pero ello me demanda un tipo de canto muy distinto al hecho hasta ahora.

LA ITALIANA EN SEVILLA

Sevilla. Teatro de La Maestranza. 25-II-98. Rossini, *L'italiana in Algeri*. H. Perraguin, J.J. Lopera, S. Alaïmo, B. de Simone, P. Jurado, F. Prevati, I. Mentxaca. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Coro del Teatro Maestranza. Director musical: G. Carella. Director de escena: S. Frisell (sobre idea de J.P. Ponnelle).

Bien pudo quedarse Isabella, *la italiana*, en su patria y no haber venido a Sevilla. Si hacía el viaje era para divertirse, para que los espectadores la viesen y escuchasen con la sonrisa en los labios o estallaran en carcajadas con su hilarante historia, pero no para aburrir, que fue lo que ocurrió, y malograr un espectáculo que contaba con otros buenos ingredientes. No me refiero, claro, a la escenografía ni a la puesta en escena, que acusaban ambas el paso del tiempo, una vieja producción de La Scala que en su época, en 1974, tuvo una gran acogida, supongo que entre otras cosas por contar con la dirección de Claudio Abbado y con Teresa Berganza. Pero en los nidos de antaño no hay pájaros de hogaño, y en la reposición maestrante ni hubo buena dirección ni esa voz de timbre a la vez cálido y brillante, sensual y ágil, que para Rossini era el característico de la «mujer italiana». En su lugar estuvo la francesa Hélène Perraguin que ni como cantante ni como actriz supo encarnar al personaje. Una voz oscura y fatigosa y unos gestos y movimientos desprovistos de gracia. Así, el tinglado de fanta-

sía y locura que es la obra se vino abajo por ser ella el bastión principal, y los buenos ingredientes que pudo haber en la representación se resintieron por falta de credibilidad. No se entendía que el jactancioso y bravucón Mustafá perdiese pie por ella, ni que Lindoro languideciera por su ausencia, ni que Taddeo hiciese bufonerías. Y tanto Alaïmo como Lopera y de Simone actuaron y cantaron sobradamente bien. Bonita voz la del colombiano, que le asegura un puesto de honor entre los poco abundantes tenores rossinianos. El resto de la compañía, incluido el coro, que ha subido un nuevo peldaño, superó los límites de lo aceptable. Pero el viaje resultó aburrido y más de uno se durmió y se perdió al *pappataci* comiéndose al final los succulentos espaguetis.

Jacobo Cortines



Simone Alaïmo en *L'italiana in Algeri* en el teatro de la Maestranza

GUILLERMO MENDO

CURSO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Sevilla. Teatro Central. Del 5-II al 16-V-1998.

Durante este segundo cuatrimestre se está desarrollando en el Teatro Central el *Curso universitario de libre configuración sobre Estética y apreciación de la música contemporánea*, que incluye conciertos, exposiciones y talleres y conferencias y sesiones teóricas, un novedoso proyecto de la

Junta de Andalucía, realizado con la colaboración de La Hispalense y otras entidades locales y extranjeras. Lo dirige el profesor Juan Carlos Marsot, que en años anteriores había montado el *Festival Sibilla*, y figuran como codirectores artísticos el compositor Mauricio Sotelo y el crítico Juan Angel Vela del Campo. El objetivo principal es «que los estudiantes incorporen a su formación superior el lenguaje musical de nuestro tiempo». Loable empeño, pues el «idioma emancipador» de la música contemporánea es de las asignaturas que más necesitan de una teoría y una práctica explicativas en un país como España, en el que hasta la llamada «música clásica» se sigue viendo desplazada de su campo de enseñanzas universitarias. El ciclo de conciertos se inauguró con un recital del flautista Roberto Fabbricani con obras de Debussy, Varèse, Sotelo, Kurtág y Nono. A éste siguieron *La canción de la tierra* de Mahler, en versión de Schönberg, por la Orquesta Ciudad de Granada, dos actuaciones

del Klangforum Wien (en una de ellas ofrecieron un *Pierrot Lunaire* con una inolvidable Salome Kammer) y un recital de los *lieder* de la Segunda Escuela de Viena, a cargo de Ralph Heiber, que el día anterior dio una clase práctica sobre el género, y la mezzo Barbara Hözl. Seguirán en abril y mayo el Ensemble Cour-Circuit/IRCAM de París, Les Percussions de Strasbourg, el Mandelring Quartett, *El ciclo del agua* de Ahmed Essyad por Juliette Hurel (flauta) y *Helene Couvert* (piano), para finalizar con el recital de «Música americana de piano del siglo XX» de Joel Sachs. El programa de exposiciones está dedicado íntegramente a la figura de Arnold Schönberg, protagonista indiscutible del Curso. Los talleres, a la música electrónica del IRCAM y a los experimentos del centro adscrito a la Universidad de Málaga que dirige Rafael Díaz. En cuanto a las clases y seminarios, un nutrido grupo de especialistas trata desde la conexión con la tradición hasta las nuevas apuestas del lenguaje último.

Jacobo Cortines

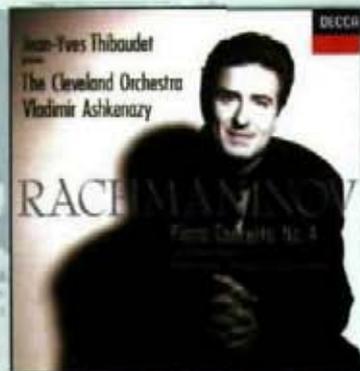
Vendo Negocio de

**LITERATURA
MUSICAL**

**Teléfonos:
971-71 37 29
971-76 92 48**



mahler: sinfonía núm. 5
Royal Concertgebouw Orchestra
Riccardo Chailly
1CD 458 860-2



rachmaninov
concierto para piano núm. 4;
sonata núm. 2; variaciones
corelli; preludio núm. 1
Jean-Yves Thibaudet, piano
Orquesta de Cleveland
Vladimir Ashkenazy
1CD 458 930-2



schumann
amor de poeta;
ciclo de canciones, op.24
Mathias Goerne, baritono
Vladimir Ashkenazy, piano
1CD 458 266-2



verdi: ernani
Pavarotti/Sutherland/Nucci
Burchuladze
Coros y Orquesta Welsh
National Opera
Richard Bonyngé
2CD 421 412-2



varios: el arte de kyung wha chung
kreisler, franck, mendelssohn,
bruch, saint-saëns, brahms, etc.
Kyung Wha Chung, violín
1CD 458 814-2



varios: renee fleming
the beautiful voice
arias de gounod, orff, strauss
puccini, rachmaninov, etc.
Renée Fleming, soprano
English Chamber Orchestra
Jeffrey Tate
1CD 458 858-2

Incluye el tema "Epitafio" de la Opera "Luisa" de Jose Mª Cano

LA MODERNIDAD DE LO ANTIGUO

Sevilla. XV Festival de Música Antigua. Teatro Lope de Vega y Reales Alcázares. Del 1 al 15-III-98.

Lo que hasta ahora se ha denominado Muestra de Música Antigua ha pasado a convertirse en Festival, quizás para resaltar el grado creciente de exigencia que guía las programaciones de la cita sevillana. La convocatoria, quizás pionera en España, alcanza su decimoquinta edición y sigue ofreciendo actuaciones de orquestas, grupos y solistas que, para su interpretación de la Música Antigua, adoptan la postura más contemporánea: la que persigue la verosimilitud de época desde la vocación de estilo y, al menos teóricamente, desde el respeto a un patrimonio musical que hasta no hace mucho estaba confinado en un círculo estricto de minorías. «Un pueblo culto es aquel que cuida y difunde su patrimonio», apuntaba Jordi Savall horas antes de su concierto en el ciclo. Y ponía el dedo en la llaga: «Es inexplicable la poca atención que se dedica a nuestro Renacimiento; la música de Cristóbal de Morales, que está a la misma altura que la de Palestrina y muy por encima de la que se podría hacer en su tiempo en Centroeuropa, justificaría todo un festival anual».

Algo de la música sevillana del XVI, entreverada de romances moriscos y sefardíes, tientos de Cabanilles, coplas de Blas de Castro y villancicos de Juan del Enzina, pudo escucharse durante el concierto que Savall ofreció en el Teatro Lope de Vega, con la Capella Reial de Catalunya pero sin Montserrat Figueras —indispuesta por una afección de garganta—. La comunicación inmediata es consigna de Savall, y para perseguirla se vale de comentarios suculentos intercalados entre pieza y pieza, además de la buena combinación de voces apropiadas y del suministro cuidadosamente medido de colores instrumentales. Una lec-

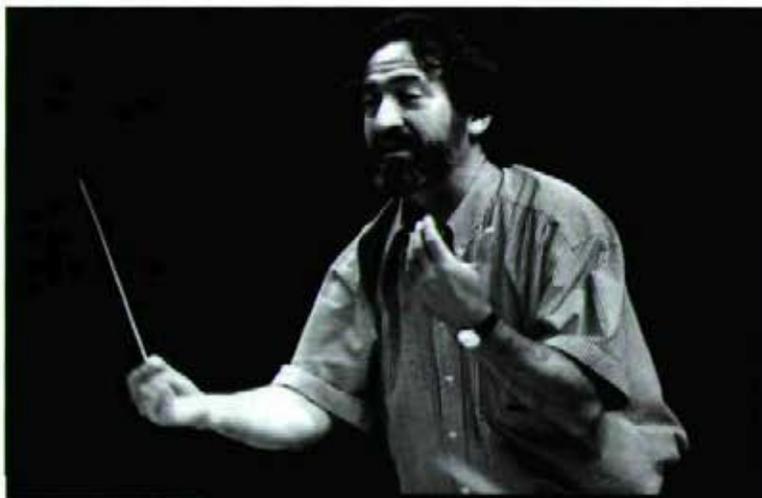
ción de afecto hacia el legado musical español y de delicadeza en su apropiación, la ofrecida por Savall y los suyos, erudita y emocionante, a medio camino entre el desahogo festivo y la efusión lírica más exquisita.

Días antes habían actuado las voces del Huelgas Ensemble, que dirige Paul van Nevel, cronista de nuestros días de las andanzas musicales de aquellos años en que Flandes y la península ibérica compartían un mismo reino, una misma Real Capilla musical y, en consecuencia, una misma comunidad de compositores. Para la audición de una misa de Pierre de Manchicourt, con interpolaciones de Ale-

entre tapices originales de Flandes, en el corazón del laberinto arquitectónico que el propio Carlos V ayudó a trenzar. No tan idóneo en la acústica, de escasa resonancia, para la interacción de las voces del Huelgas Ensemble, que por lo demás se mantienen con un punto exacto de frescura, y siempre atentas a toda implicación rítmica y a toda inflexión dinámica dictada por el director flamenco.

Fabio Biondi, con Europa Galante, reprodujo su frenético y a veces desconcertante Vivaldi, y el grupo vienés Accentus, que ha hecho de la música española su principal objetivo, rescató romances sefardíes con talante melancólico y con la voz clara de la mezzosoprano Carmen Cano. Baroque Brass Ensemble, que agrupa a ejercitantes

del comprometido oficio de los metales de época, recrearon en sus dos conciertos repertorios escondidos, con humor pero sin frivolidad, como les corresponde a aquellos que huyen del recargamiento retórico. The Raglan Baroque Orchestra, que dirige Nicholas Kraemer, y el Guildhall Strings Ensemble, con Robert Salter al frente, se asomaron con competencia al repertorio barroco europeo para cuerda, mientras que el salto hasta Mozart vino de la mano de la Orquesta Barroca de Sevilla que dirige el violinista británico Barry L. Sargent, una formación jovencísima y autónoma de los poderes públicos. En adelante habrá que contar seriamente con esta rara especie de nuestro paisaje musical, altamente comprometida con la investigación de las técnicas de época, que ha emprendido un avance espectacular —afinación, profundización de su-



Jordi Savall y Paul van Nevel

RAFA MARTÍN

xander Agricola, Pedro de Pastrana y Philippe Rogier, no pudo ser más idónea desde el punto de vista del peso de la historia la elección del escenario de los interiores del Alcázar sevillano,

tendidos, equilibrio sonoro— desde su presentación hace dos años en el mismo festival.

Manuel I. Ferrand

COCINERO ANTES QUE FRAILE

Valencia. Palau de la Música. 26-II-98. María Bayo, Jennifer Larmore, Bernarda Fink, Iris Vermillion, Graham Pushee, Olivier Lallouette. Concerto Köln. Director: René Jacobs. Haendel, *Giulio Cesare in Egitto*

Salvo por algunos detalles menores y en papeles vocales secundarios, esta versión en concierto de *Julio César* fue todo a lo que se puede aspirar que sea una función operística a falta de escena. René Jacobs, cocinero (contratenor) antes que fraile (director), gobernó unos *tempi* siempre más vivos de lo esperado con mano maestra para facilitar el lucimiento tanto individual como colectivo a todos los intérpretes. El uso de hasta tres claves tuvo en los recitativos consecuencias de sorprendente eficacia. La orquesta estuvo a la altura del resto en cuanto a comprensión de lo que significa la emoción barroca.

El César de Jennifer Larmore estuvo pleno de noble energía, pero también de extraordinaria frescura en las ornamentaciones. Con aterciopelado timbre, Bernarda Fink compuso una Cornelia refinadísima, a la que Iris Vermillion opuso un Sesto de pujante heroísmo juvenil. La íntima comunión de madre e hijo en el dúo que cierra el primer acto resultó profundamente conmovedor.



René Jacobs en el Palau de Valencia

EVA RIPOLL MONT

El nivel de las voces masculinas no fue tan elevado, aunque Graham Pushee supo aprovechar su emisión un tanto abierta para transmitir la enfermiza maldad de Ptolomeo y Olivier Lallouette plasmó muy bien las protestas de dignidad ofendida de Achilla.

Pero la guinda del estupendo pastel la puso María Bayo. Nada más oír las dos primeras palabras de su presentación, el recitativo *Regni Cleopatra*, supimos todos que su actuación iba a inscribirse con letras de oro en la historia del Palau y para el recuerdo imborrable en la memoria de todos los asistentes.

Si sigue conduciendo su carrera con la misma prudencia que hasta ahora, la soprano navarra puede convertirse en una cantante de auténtica leyenda. Posee una voz enorme pero cristalina, de timbre sensual y agilidad felina, flexible hasta lo inverosímil para crecer o adelgazar sin merma de homogeneidad en toda la gama, siempre perfectamente proyectada con respiraciones imperceptibles y un prodigioso dominio del enmascaramiento. Y si hablamos de musicalidad, todo lo que se diga será poco para dar idea de la inteligencia con que supo llevar su personaje (la *Traviata* barroca la ha llamado alguien), de la inconsciencia adolescente a la madurez adulta sin traicionar sino todo lo contrario los principios estilísticos pertinentes al caso. Cuando, tras casi cuatro horas desde el comienzo, aún cantó un aria en sí misma tan temible como *De tempeste il legno* como si tal cosa, ni siquiera un público operístico tan difícil como el del Palau, seguramente por falta de costumbre desconocedor de las liberales convenciones del género en materia de aplausos, pudo reprimir su entusiasmo.

Alfredo Brotons Muñoz

¿DU PRÉ REDIVIVA?

Valencia. Palau de la Música. 18-II-98. Natalie Clein, violonchelo. Orquesta Filarmónica de Londres. Director: Gennadi Rozhdestvenski. Obras de Brahms, Elgar y Sibelius.

Hizo su presentación en el Palau una joven violonchelista inglesa de veintidós años llamada Natalie Clein con el *Concierto* de Elgar, uno de los grandes caballos de batalla de la gran Jacqueline Du Pré y por momentos cobró verosimilitud la doctrina de la reencarnación.

Como Du Pré, Clein posee esa capacidad dada a tan pocos de trascender la pulcritud de una ejecución dominante y el noble sonido —oscuro pero penetrante más que grande, y siempre igual—, para apoderarse del mensaje musical y ofrecerlo con una pasión y una intensidad comunicativa que preñan de significado aun sus más difusas digresiones. Con todo el futuro que tiene por delante y partiendo de tan alto, es imposible calcular la cota de su techo.

En página que impone el protagonismo casi absoluto del solista, la orquesta y el director hicieron labor de auténtico acompañamiento. Antes, las

Variaciones sobre un tema de Haydn de Brahms habían dividido los pareceres. Fue hermoso, pero un contingente tan numeroso, un inicio tan lento y marcado, un estilo tan expresionista, unos ataques tan agresivos en los violines, el desmenuzamiento de los planos sonoros rayano en la disgregación; aquello poco que tenía que ver con Brahms.

Espléndida pero sumamente difícil, la *Quinta Sinfonía* de Sibelius no adolecía de contrasentido mayor alguno, sino que por el contrario se benefició de la indiscutible solidez arquitectónica que supo conferirle el heterodoxo pero siempre eficaz Gennadi Rozhdestvenski. Las cuerdas de la Filarmónica de Londres se mostraron extraordinariamente vigorosas, cálidas y precisas, y los vientos sólo un poco menos buenos de lo esperado, que naturalmente era el máximo.

A.B.M.



Natalie Clein

EL HIJO PRÓDIGO

Viena. Musikverein Grosser Saal. 14-III-98. Wiener Philharmoniker. Arnold Schönberg Chor. Evelyn Herltzius, soprano. Director: Giuseppe Sinopoli.

El Arnold Schönberg Center abrió sus puertas al público conforme a lo previsto y anunciado (SCHERZO, nº 122). Las flamantes instalaciones, especialmente adaptadas para las actividades del Centro, albergan una sala para música de cámara, una biblioteca que contiene, entre otras obras de gran interés, la *opera omnia* de Schönberg, gabinetes de trabajo, salas de conferencias y una rica exposición multimedia centrada en la producción artística y la personalidad del músico vienés. Los objetos expuestos ofrecen una cabal idea de la multiplicidad de sus intereses e inquietudes, que abarcan disciplinas tales como la pintura, el diseño de muebles, la reflexión sobre cuestiones éticas, religiosas y políticas, la invención de juegos de mesa, escritos teóricos sobre música, trabajos manuales y, por supuesto, la creación musical. Además de originales, facsímiles y ediciones antiguas de sus obras, se exponen apuntes, borradores y testimonios epistolares de sus relaciones con Zemlinsky, Mahler, Berg, Webern, Kandinski, Einstein y Thomas Mann, entre otras personalidades de su época. En el marco del Festival Schönberg, organizado con ocasión de la inauguración del Centro, tuvo lugar este concierto que comenzó con *Friede auf Erden* (Paz en la Tierra). El *Opus 13* del fundador de la segunda escuela de Viena fue magníficamente interpretado por el estupendo coro que lleva su nombre. Además del meticuloso tratamiento de la articulación y la dinámica, cabe destacar el equilibrio y, sobre todo, el empaste logrado en una obra que por cierto plantea no pocas dificultades en esos aspectos. Siguió la versión para orquesta de cuerdas de *Verklärte Nacht* (Noche transfigurada), *op. 4*. Las cuerdas filarmónicas exhibieron su incomparable sonoridad y, guiadas por el maestro italiano Giuseppe Sinopoli (quien reemplazó a última hora a Zubin Mehta, que canceló por enfermedad) nos ofrecieron una lectura de gran concentración. Sin embargo,



Giuseppe Sinopoli

RAFA MARTÍN

las referencias programáticas, y con ellas la diversidad de las secciones formales, se diluyeron a lo largo de un discurso que se volvió monocorde y velado por un *pathos* excesivo y constante. En la segunda parte se escuchó *Erwartung* (Expectación), *op. 17*, monodrama en un acto dividido en cuatro escenas, sobre libreto de Marie Pappenheim. La protagonista, en ansiosa espera de su amante, lo busca por caminos erróneos

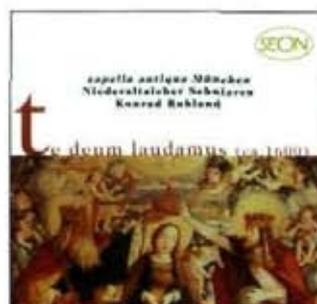
que le provocan sentimientos de incertidumbre, nostalgia, esperanza, celos, dolor y, finalmente, una excesiva exaltación del hombre que sobrevive sólo como un objeto inanimado. La profundidad de la selva se convierte en un espacio de proyección para los penosos estados traumáticos de oscuridad, peligro, amenaza, miedo, soledad, horror y penumbra. El texto se compone de una serie de fragmentos de frases desorganizadas que se yuxtaponen y asocian para tomar un monólogo que emana de la experiencia psicológica de la mujer. El texto fluye de forma exaltada, sin direccionalidad, ni reflexión, ni medida. La disolución de la sintaxis del idioma corresponde a la liberación de las estructuras de funcionalidad tonal. El material motivico, sujeto a mutaciones constantes, es impulsado por el fluir del texto. Los cambios de *tempo* reflejan los impulsos psicológicos, mientras la eliminación de la funcionalidad de la consonancia, del centro tonal y de las cadencias reflejan la vigorosa libertad expresiva del libreto. La obra encontró excelentes intérpretes en la orquesta vienesa, en su director de esta ocasión y, muy especialmente, en la soprano Evelyn Herltzius, cuya hermosa y cálida voz, apoyada en una técnica impecable, le permitió superar con holgura las exigencias de la partitura. Poseedora de un timbre homogéneo y límpido en toda la extensión de su amplísimo registro, la soprano alemana nos ofreció una lectura de *expresionismo* convincente y refinada musicalidad.

Daniel Hisi

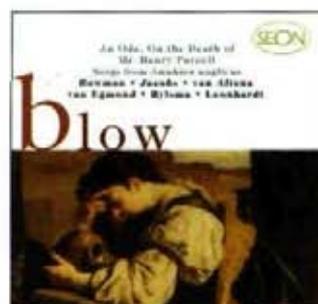
EL REGRESO DEFINITIVO
de una COLECCIÓN HISTÓRICA
con unos INTÉRPRETES LEGENDARIOS



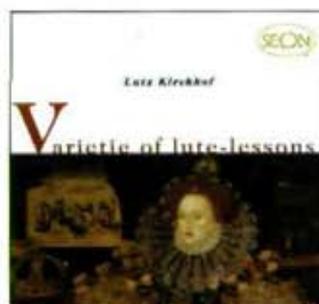
SB2K 60095



SBK 60096



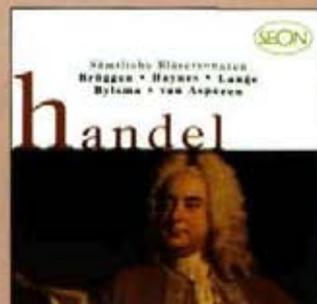
SBK 60097



SBK 60098



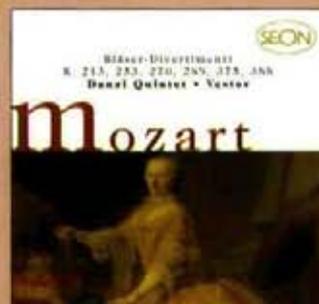
SBK 60099



SB2K 60100



SB2K 60110



SB2K 60115

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

TRES BARTÓK EN UNA FUNCIÓN

Bruselas. Théâtre Royal de la Monnaie. 24-II-98. Bartók: *Cuarteto n.º 4*. *El castillo de Barba Azul*. Victor Braun (Barba Azul), Zvetelina Vassileva (Judith). Compañía Rosas. Dirección musical: Lothar Zagrosek. Dirección de escena y coreografía: Anne Teresa De Keersmaeker. Decorados: Gisbert Jäkel.

Después de que se desvaneciesen los últimos acordes de la ópera de Bartók *El castillo de Barba Azul*, el aplauso podía haberse hecho esperar un poco más. El tiempo necesario para desprenderse del encantamiento provocado por el montaje de Anna Teresa De Keersmaeker y la dirección musical de Lothar Zagrosek. *El castillo de Barba Azul* formaba el vigoroso final de una fascinante velada bartókiana, la confrontación de la coreógrafa con la música del compositor húngaro.

La función ofreció además de las dos anteriores ballets de De Keersmaeker sobre música de Bartók: *Mikrokosmos* y *Cuarteto n.º 4*. Estas obras no fueron un simple relleno, sino que ilustraron el deseo de continuidad, la unión de creaciones anteriores con las actuales. Además pudo trazarse una línea dramática a través de todo el conjunto. *Mikrokosmos*, la obra con la que se abría el espectáculo, es una coreografía para un hombre y una mujer, *Barba Azul* una ópera para



El castillo de Barba Azul en el Teatro de La Moneda

una pareja de cantantes. El *Cuarteto n.º 4* es bailado por cuatro muchachas. En la ópera, Judith adopta su lugar junto a las tres anteriores esposas de Barba Azul.

Pero aún hay más. En *Barba Azul* se proyectan fragmentos de películas con secuencias bailadas que se refieren a las coreografías o incluso las citan literalmente. Las tres piezas comparten prácticamente el mismo decorado: un triste espacio con paredes grises, algunas puertas, ventanas con cristales opacos, una serie de sillas plegables y una familia de ciervos. Los trajes de Rudy Sabounghi son modemos y

oscuros, parecidos a los vestidos que llevan los miembros de la Compañía Rosas.

Finalmente queda por señalar la estructuración musical de la velada, desde el piano a cuatro manos pasando por el cuarteto de cuerda hasta la gran orquesta sinfónica. Si en los ballets la música queda a veces inevitablemente reducida a un segundo lugar, esto no ocurre en el caso en la ópera. Todo el drama interior de Judith y Barba Azul está presente en la orquesta. Es la música la que lo narra todo y va más lejos allí donde termina la palabra. Bajo la dirección de Lothar Zagrosek, la magnífica orquesta de La Monnaie fue sin ninguna duda la tercera protagonista de la ópera, con admirables detalles interpretativos e instrumentales. Toda la gama de emociones adquirió una vigorosa entidad. Esto ocurrió también en el caso de las interpretaciones de Zvetelina Vassileva y Victor Braun. Todo el tiempo giraron literalmente Judith y Barba Azul el uno alrededor del otro sin apenas rozarse. Pero su confrontación y el expresivo lenguaje corporal consiguieron aportar una fuerte tensión y la emoción adecuada.

HERMAN SORGELOOS

Erna Metdepenninghen

REAL COMO LA VIDA MISMA

Amberes. Opera de Flandes. 26-II-98. Haendel. *Semele*. Rosemary Joshua (Semele), Charles Workman (Júpiter), Sara Fulgoni (Ino), Della Jones (Juno). Dirección musical: Marc Minkowski. Dirección de escena: Robert Carsen. Decorados: Patrick Kinmoth.

Haendel quiso para *Semele* una representación «en forma de oratorio». Sin embargo, *Semele* es una auténtica ópera, que incluso hoy en día puede resultar actual. La identificación de personajes mitológicos con monarcas la encontramos con frecuencia en las óperas barrocas. En la historia de Júpiter y Semele vieron los contemporáneos de Haendel claras referencias a las aventuras extramatrimoniales de Guillermo III ó Jorge II.

El director escénico Robert Carsen traslada la acción a nuestro tiempo. Juno se parece a la reina Isabel II, la noticia de la relación de Semele con Júpiter

llena las primeras páginas de los periódicos y en el canto de alabanza a Baco llueve abundantemente el champán. Al mismo tiempo propone Carsen un marco intemporal. Una habitación en azul oscuro es sucesivamente salón de festejos y del trono y nido de amor rodeado de estrellas. Pero Carsen escucha atentamente la música de Haendel. Así, la romántica y sensual noche de luna al final del segundo acto se convirtió en el clímax de la velada. De ello también se ocuparon Marc Minkowski y sus Musiciens du Louvre con embriagadores y transparentes sonidos en *pianissimo*. Ellos permitieron oír un Haendel vivo y

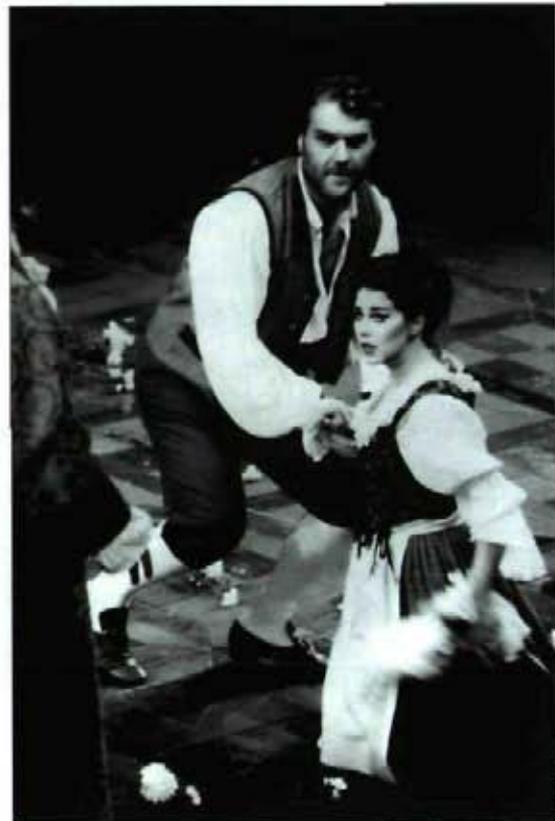
matizado. Minkowski elaboró una interpretación muy bien equilibrada, en la que se escucharon la alegría, el dolor, la sensualidad, la pasión, la venganza y el desconsuelo. El reparto incluyó a cantantes que en su mayoría fueron convincentes tanto en lo escénico como en lo vocal. Rosemary Joshua fue una sexy y coqueta, pero también añorada y frágil Semele con su expresiva, maleable y virtuosística voz de soprano. Charles Workman encarnó y cantó un seductor Júpiter. Sara Fulgoni (Ino), Kathleen Brett (Iris) y Gidon Saks (Cadmus y Somnus) estuvieron magníficos, pero Roberto Balconi hizo un débil At-hamaus y Della Jones (Juno) cantó con tres colores diferentes y poco atractivos.

E.M.

UNAS BODAS DE EXCEPCIÓN

Chicago. Lyric Opera. 14-II-98. Mozart. *Le nozze di Figaro*. Bryn Terfel (Figaro), Elizabeth Futral (Susanna), Håkan Hagegård (Conde Almaviva), Renée Fleming (Condesa), Susan Graham (Cherubino), Ryland Davies (Basilio). Director musical: Zubin Mehta. Director de escena: Stephen Lawless.

Para cerrar su algo desigual temporada, la Lyric Opera de Chicago apostó por un ganador seguro, *Le nozze di Figaro*, con un reparto de estrellas internacionales bajo la notable dirección musical del maestro Zubin Mehta. En el papel titular, el barítono Bryn Terfel aportó interesantes ideas en el personaje y la acción. Interpretó la música con sobrados recursos vocales y encarnó al indomable rústico que sabe dominar al Conde en fuerza y astucia. Terfel canta la música de Mozart magníficamente, aunque representa el papel tan intensamente como en una ópera verista —una original combinación de estilos. La soprano Elizabeth Futral, más conocida por sus papeles de coloratura, cantó Susanna con gran musicalidad y una voz agradable y homogénea. También ella demostró ser una encantadora y muy comunicativa actriz. El barítono Håkan Hagegård ofreció un excelente canto como el



Bryn Terfel y Elizabeth Futral en *Las bodas de Figaro* en Chicago

Conde. Su aria fue una hermosa lección de estilo, acompañada a la perfección por Mehta. Hombre de gran complexión, su Almaviva fue un ideal competidor, física y vocalmente, para el vigoroso Figaro de Terfel. Como la Condesa, la soprano Renée Fleming destiló tonos dorados y líquidos, un fraseo exquisito y agudos delicadamente matizados. Su *Dove sono* se caracterizó por sus embriagadores *pianissimi*, que el maestro Mehta equilibró perfectamente desde la seductora presencia y maravilloso fraseo. Se fundió con la etérea línea de Futral frase por frase e hizo del dúo *Sull'aura* uno de los puntos culminantes de la noche. La mezzosoprano Susan Graham fue un Cherubino bastante convencional. Cantó con elegante estilo y expresividad, pero no hay mucho color ni calidez en su timbre. Su *Non so più* fue realmente excitado, y su *Voi che sapete* cantado con un bello *legato*. El bajo Dale Travis ofreció un Bartolo bien cantado pero poco excitante, mientras la mezzosoprano Catherine Cook fue una Marcellina de limitado atractivo.

Sus recursos vocales fueron severamente puestos a prueba en el aria del acto IV, *Il capro e la capretta*, y su interpretación demostró por qué esta página se suprime habitualmente. El Basilio del tenor Ryland Davis estuvo bien cantado y excelentemente caracterizado, aunque ni él ni Mehta lograron dar vida al aria *In quegli anni, in cui val poco* —una de las más débiles de Mozart y Da Ponte. Los decorados de John Bury ofrecían espaciosos y cálidos interiores y un ordenado jardín sombrío. El director de escena Stephen Lawless introdujo claridad, sentido del detalle y un convincente vigor a la acción.

El maestro Zubin Mehta se mostró en su mejor forma, dialogando con cada miembro de la orquesta y extrayendo un exquisito discurso y una encantadora sutileza de todos ellos. El público a menudo tuvo que contener su aliento para oír los momentos más delicados, pero unos compases después era arrastrado por las subidas emocionales de los jubilosos climas mozartianos.

William Wentworth

Bilbao 98

CURSO INTERNACIONAL DE VERANO MUSICA-DANZA-TEATRO



JOAQUÍN ACHÚCARRO

Piano-Piano-Piano

ANA LUISA CHOVA

Canto-Kantua-Singing

GUY DEPLUS

Clarinete-Klarineta-Clarinet

VÍCTOR MARTÍN

Violín-Bibolina-Violín

SERGEI V. SUDZILOVSKY

Violoncello-Bialanbreloa-Cello

ANIELLO DESIDERIO

Guitarra-Kitarra-Guitar

FERNANDO PALACIOS

Pedagogía-Pedagogia-Pedagogy

JUANJO GUILLEM

Percusión-Perkusioa-Percussion

UDAKO NAZIDARTEKO IKASARDA MUSIKA-DANTZA-ANTZERKIA



LÁZARO CARREÑO

Clásica-Klasikoa-Ballet

RAMÓN OLLER

Contemporánea-Gafalkidea-Contemporary

SARA BARAS

Flamenco-Flamenkoa-Flamenco

MARCO SIETAS

B. Salón-Areto Danzak-Ballroom Dancing

INTERNATIONAL SUMMER COURSE MUSIC-DANCE-DRAMA



RAFAEL ÁLVAREZ «EL BRUJO»

Interpretación-Interpretazioa-Acting

JOSÉ CARLOS PLAZA

Dirección-Zuzendaritza-Direction

JOAN J. GUILLEN

Escenografía-Eszenografia-Stagecraft

RAMÓN BAREA

Interpretación-Antzezpena-Film Acting



Juan Antxieta

CENTRO DE ESTUDIOS MUSICALES
Y ARTES ESCÉNICAS

MUSIKA ETA ARTE ESZENIKOEN IKASTEGIA
SCENIC ARTS AND MUSIC STUDY CENTRE

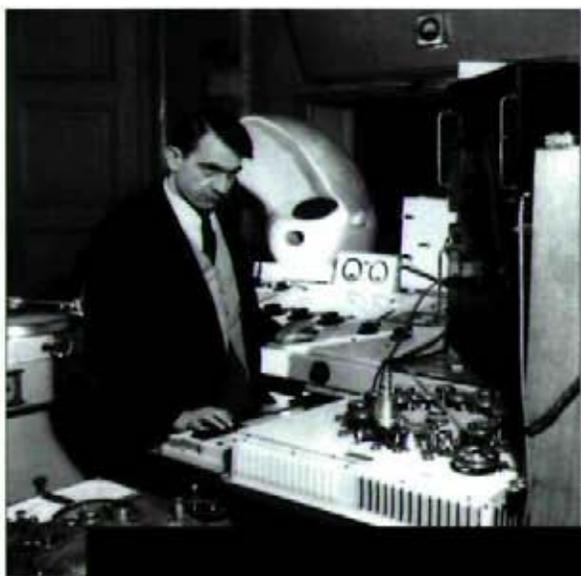
c/ Ugasko, 5 bis-48014 Bilbao.

Tel. 944762733. Fax 944762224.

<http://www.juanantxieta.com>

PRIMER MEDIO SIGLO DE LA MÚSICA CONCRETA

Se puede concebir una música sin notas ni partituras, realizada no con instrumentos sino con máquinas, inscribir directamente el sonido sobre un soporte para trabajarlo y componerlo, y, en este caso, se sigue tratando aún de música? Tales eran las conjeturas del ingeniero Pierre Schaeffer (1910-1995) cuando, en 1948, impulsado por la curiosidad, descubrió la «música concreta», género que revolucionaría la historia de la música. Como politécnico, escogió trabajar en la radio nacional francesa, donde creó en 1944 el Estudio dedicado a la experimentación radiofónica. Se centró en las capacidades expresivas del sonido grabado, en su valor sonoro, manipulando, uniendo y montando una cantidad de fragmentos sonoros. Cuatro años después, el 20 de junio de 1948, Radio Paris Club d'Essai difundió la primera experiencia de este género, *Concert de bruits* (Concierto de ruidos) de Schaeffer. «Con la audición de los primeros resultados, dijo Christian Zanesi, uno de los compositores permanentes del Groupe de Recherches Musicales (GRM), grupo de investigación musical fundado por Schaeffer en 1958, podemos constatar que este inventor es a la música concreta lo que Méliès fue al cine. Los discos actuales se rayan fácilmente, y el sonido se repite hasta el infinito. Schaeffer fue el primero en constatar que, a fuerza de oírlo machaconamente, ya no percibía las causas del sonido sino el sonido en sí mismo, sus cualidades intrínsecas, intensidad, altura, forma, etc. Entonces comprendió que, pudiendo escuchar los sonidos por sí mismos, podría utilizarlos como material musical». Uno de los primeros músicos que se adhirió a Schaeffer fue Pierre Henry, desde 1949. De su asociación nació en 1950 la *Symphonie pour un homme seul* (Sinfonía para un hombre solo), obra emblemática de esta nueva música, y después la «ópera concreta» *Orphée 51*, primera pieza musical para banda magnética de la historia. Todos los compositores se precipitaron



S. LUDO



EBB-GRM



Pierre Schaeffer en 1952, Daniel Teruggi y la sala Messiaen del INA-GRM

S. OULZOUNOFF

a partir de ahí en el estudio de Schaeffer. Varèse, el precursor, terminó en él *Déserts*, una de las primeras partituras en mezclar instrumentos naturales y sonidos concretos, Messiaen, Boulez, Berio, Stockhausen, Xenakis... Poco a poco fueron apareciendo adeptos exclusivos, como Henry o François Bayle, director del GRM de 1966 a 1996, quienes creyeron posible expresarse por estos únicos procedimientos. La familia del GRM cuenta hoy con más de 200 miembros (de los cuales han nacido 1.300 obras electroacústicas), y cada

año se compone una quincena de nuevas piezas.

Esta música, surgida de la radio, se convirtió en electroacústica a finales de los años 50 de la fusión de la música concreta francesa, que consiste en «trabajar el sonido oyéndolo de forma precisa en el momento en que se concibe» según la expresión de Zanesi, y de la música electrónica alemana nacida en la Radio de Colonia, que, bajo la doctrina de Stockhausen, exploraría las técnicas seriales y los sonidos de síntesis. Hoy en día, el GRM ha creado escuela en Francia, y cuenta con una veintena de estudios, bien públicos

como los de Bourges, Lyon, Marsella o Niza, o bien privados como los de Henry, Xenakis o Bayle, y ha visto aparecer un colega de peso, el Ircam, en 1975, y también se ha desplegado por el mundo. Asimismo ha marcado profundamente a los jóvenes creadores de músicas populares, del jazz al rock. «Una nueva

cultura se viene desarrollando desde hace 50 años, la del sonido —se felicita Zanesi—. La música electroacústica se sitúa a medio camino entre la cultura popular y una cultura elevada que se interesa por los aspectos más experimentales. Estos útiles, ayer inabundables, son hoy fácilmente accesibles. Ordenadores personales y programas informáticos han puesto la música electrónica al alcance de todos al permitir cortar, mezclar, pegar, ralentizar, acelerar, transponer, filtrar a discreción».

El GRM, que cuenta con 20 colaboradores, compositores e investigadores, desde hace ocho meses bajo la autoridad de Daniel Teruggi, y está dotado de un presupuesto de 7 millones de francos, produce programas informáticos como el GRM Tools, que ha obtenido un gran éxito, especialmente en el cine americano (*Alien IV*) y en el mundo del transporte, como las señales del aeropuerto Roissy-Charles-de-Gaulle.

GRM-INA. Maison de Radio France, 116, Avenue du Président Kennedy, 75016 Paris. Tel.: (33) 1 42 30 29 88.

Bruno Serrou

La Traviata

de Giuseppe Verdi

Libretto de Francesco Maria Piave

NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO VILLAMARTA (JEREZ)
EN COPRODUCCIÓN CON EL TEATRO PALACIO VALDÉS (AVILÉS)

Primera representación:
Teatro Cervantes (Málaga)
24 de abril de 1998.



Escenografía y figurines: **Jesús Ruiz Morenc**
Iluminación: **Francisco López, Rafael Galistec**
Dirección de escena: **Francisco López**

PRÓXIMAS REPRESENTACIONES (AÑO 1998)

Teatro Cervantes (Málaga): 24 y 26 de abril
Teatro Villamarta (Jerez): 26 y 28 de junio
Teatro Palacio Valdés (Avilés): noviembre
Teatro Jovellanos (Gijón): noviembre
Teatro Victoria Eugenia (San Sebastián): noviembre
Palacio de Festivales de Cantabria (Santander): diciembre

CONTRATACIÓN ABIERTA



CUADROS RUSOS

Milán. 3-III-98. Musorgski, *Khovanchina*. Paata Burchuladze, Vladimir Galusin, Gegam Grigorian, Nikolai Putilin, Mikhail Kit, Larissa Diadkova, Hasmik Papian. Director musical: Valeri Gergiev. Director de escena: Leonid Baratov (realizada por Alexander Adabachian y Yuri Laptev).

Como cuarto título de la temporada de ópera y ballet 1997/98, el martes 3 de marzo subió al escenario de la Scala de Milán *Khovanchina*, drama musical popular en cinco actos, con libreto y música de Modest Musorgski, bajo la dirección musical de Valeri Gergiev y en una puesta en escena de Leonid Baratov, realizada por Alexander Adabachian y Yuri Laptev. No se trataba de una nueva producción, sino más bien de la reposición del montaje que el Teatro Mariinski presentó hace tres años

en el ámbito del Festival de las Noches Blancas, y que el abajo firmante tuvo ocasión de ver justamente en San Petersburgo en aquella ocasión. Digamos, para empezar, que se trata de una puesta en escena totalmente tradicional, construida con telones pintados sin particular fantasía, siguiendo una visión realista de la última obra maestra de Musorgski, aun cuando la dirección escénica, también elemental, no consigue aclarar casi nada de la intrincada trama. Como es sabido, el autógrafo de *Khovanchina* (incompleto: falta la última escena, de la cual existe sólo el libreto



Khovanchina, en el Teatro alla Scala

A. TAMONI

y no la música) es para canto y piano; de la ópera hay diversas orquestaciones, y Gergiev opta por la de Shostakovich, más apegada al texto original. El director ruso, sin embargo, ha orquestado él mismo el final del acto II y ha decidido hacer terminar la ópera con la oración colectiva de los *raskolniki* así como con la entrada triunfal de los boyardos: opción discutible, porque de hecho cambia el sentido ideológico de la ópera, orientándolo en sentido «anti-ruso». Más allá de esto, en cualquier caso, la ejecución de Gergiev impresiona por la profundidad de su lectura, ex-

trayendo cada detalle expresivo de la monumental partitura gracias a elecciones de *tempo* siempre adecuadas desde el punto de vista dramático, dejando además a la palabra escénica el espacio que merece, sin cubrirla nunca con el sonido de la orquesta. La Orquesta de la Scala de Milán demostró suficiente ductilidad para orientarse (sin convencer, sin embargo, plenamente) en el complejo mundo expresivo del gran ruso, un mundo —para decirlo con su misma poesía— «sin sol»: los metales respondieron a la impresionante prueba a la que son sometidos, mientras las cuerdas no estuvieron tan seguras como sería necesario. De los conjuntos escaligeros, el coro fue el que se resintió principalmente de las dificultades,

demonstrando problemas de entonación sobre todo en las secciones *a cappella*. El reparto, enteramente ruso, fue en su conjunto de buen nivel, destacando sobre todos la Marfa de Larissa Diadkova, perfectamente a sus anchas incluso en las tesituras graves. Extremadamente convincentes también el Andrei de Vladimir Galusin y el Vassili de Gegam Grigorian. Mikhail Kit interpretó un Dosifei correcto pero no imponente, mientras Hasmik Papian encarnó una dramática y conmovedora Emma.

Carmelo Di Gennaro

MIRADA NOSTÁLGICA

Bolonia. Teatro Comunale. 26-II-1998. Wolf-Ferrari, *Il Campiello*. D. Mazzucato, M.R. Cosotti, P. Orciani, M. Bolognesi, A. Ferrarini, C. De Mola, L. Canonicí, L. Regazzo, R. Accurso, G. Scorsin. Director musical: B. Bartoletti. Director de escena: N. Garella. Decorados y vestuario: A. Fiorentino.

Il Campiello —que debutó en la Scala de Milán el 12 de febrero de 1936— es un remanso de paz entre el laberinto de las calles venecianas. De ese apacible rincón de Venecia, donde sus años de mozo pasaron en diferentes siglos, Carlo Goldoni y Ermanno Wolf-Ferrari, nos llega sutilmente melancólica —gracias al libreto escrito en el dulce lenguaje veneciano por Mario Ghisalberti y en virtud de una embriagadora expansión melódica— toda la nostalgia de una época que se encamina hacia su fin. La misma en que, por vías dis-

tintas, podemos encauzar a Strauss y Falla y, ¿por qué no? a Lehár y Vives.

El *Campiello* es el verdadero protagonista. A falta de una real acción dramática, la *folie giornata* se compensa con la humanidad de sus personajes. Parejas de novios: Lucietta y Anzoleto (los poderosos Patrizia Orciani y Lorenzo Regazzo), Gnese y Zorzeto (los angelicales Alida Ferrarini y Luca Canonicí). Viejas celestinas, Dona Cate y Dona Pasqua, dos tenores *en travesti*, irresistibles e impagables Max-René Cosotti y Mario Bolognesi. La freidora de buñe-

los, Orsola (la eficaz Cinzia De Mola), la señorita pija que pronuncia sólo la zeta, Gasparina (la cautivadora Daniela Mazzucato), el burgués gruñón y el napolitano aventurero, bien interpretados por Giuseppe Scorsin y Roberto Accurso. «Basi e bote», besos y palos, a los que pone punto final el conmovedor adagio *Bondi Venezia* que canta Gasparina como despedida.

La sugerente puesta en escena años 40, en «blanco y negro» como una película del Neorealismo italiano, es de Antonio Fiorentino, la ágil *regia* de Nanni Garella, la segura batuta de Bruno Bartoletti. Entre el público aplausos y, cómo no, sonrisas y lágrimas.

Andrea Merli

NOVEDADES EN ZURICH

Zurich. Opernhaus, 14-III-98. Paisiello, *Nina o sia la pazza per amore*. C. Bartoli, R. Saccà, S. Ghazarian, L. Polgár, C. Chausson. Director musical: A. Fischer. Director de escena: C. Lievi. Decorados: M. Balò. 15-III-98. Offenbach, *La Périchole*. V. Kasarova, D. van der Walt, P. Duminy. Director musical: N. Harmoncourt. Director de escena: J. Flimm. Decorados: G. Tsypin. Lehár, *La viuda alegre*. N. Nadelmann, R. Gilfry, R. Gfrerer, P. Beczala. Director musical: F. Welser-Möst. Director de escena: H. Lohner. Decorados: R. Langenfass.

Estrenada en su segunda y definitiva versión en el Teatro dei Fiorentini de Nápoles en 1790, *Nina, pazza per amore* de Giovanni Paisiello está considerada junto con *Cecchina, ossia la buona figliola* de Niccolò Piccinni una de las obras paradigmáticas del género sentimental que estuvo tan en boga en Europa a finales del siglo XVIII. La historia de la joven que pierde la razón al ser contrariados sus sentimientos debido a un matrimonio de conveniencia serviría de base a todas las grandes escenas de locura que invadieron el melodrama romántico. La Opera de Zurich, siempre atenta a desempolvar del olvido nuevos títulos con que ampliar su repertorio, ha montado esta obra en torno a la cantante Cecilia Bartoli, cuya presencia justifica por sí sola la exhumación de la misma. El montaje de Cesare Lievi, que contiene una fuerte carga teatral en la línea de otros directores italianos como Strehler o Ronconi, acentúa especialmente la demencia por amor de la protagonista, cargando las tintas en sus cambios de ánimo y hasta en una cierta agresividad frente al entorno que la rodea. Éste está representado por la escenografía de Maurizio Balò, tan esquemática y funcional que casi raya en lo espartano, pero a la que la iluminación de Franz Orban da mucho carácter. La mezzo romana, que comenzó con una versión del aria *Il mio ben, quando terrà* un tanto amanerada tanto en lo vocal como en lo expresivo, logró pronto conmover en su siguiente número con el coro femenino. De cualquier modo, el clímax de la representación estuvo en el aria de concierto de Mozart *Ah, lo previdi*, muy bien insertada en la línea dramática, y donde la artista empleó todas sus fuerzas para manifestar sus reproches. El resto del elenco se mostró muy dispuesto a compartir el triste destino de la muchacha. Roberto Saccà, de agradable voz tenoril y una línea de canto que no denotaba esfuerzo alguno, fue un apropiado Lindoro. Sona Ghazarian hizo honor a sus muchas tablas en la confidente Susanna, moviendo los hilos que ayudarán a restablecer la salud mental de Nina, y Carlos Chausson compuso un perfecto Giorgio, el viejo criado, con dos intervenciones en las que supo aprovechar su enorme talen-

to para convertirlas en merecidos éxitos. La dirección musical de Adám Fischer se esforzó por transmitir la dulzura y serenidad de la partitura, que muchas veces chocaba con la violencia del montaje.

Otra de las nuevas producciones de esta temporada ha sido la hilarante ópera bufa *La Périchole*. El director de escena Jürgen Flimm ha sabido mantener los mejores ingredientes del cabaret alemán, con su tradición de corrosivas alusiones políticas, y fundirlos con una estética propia de los años 70 en un montaje donde la espectacularidad de los decorados cibernéticos de Georges Tsypin está al mismo nivel que la carcajada, y que sirve de refrescante marco al enloquecido ritmo de la música, servida desde el foso con una sabia combinación



Cecilia Bartoli en *Nina* de Paisiello

de rigor instrumental (incluyendo percusiones de época) y de irresistible impulso por un Nikolaus Harmoncourt más divertido que nunca, quien, al final de la representación, se sumó al resto de la compañía bailando a los contagiosos sonos de la música de Offenbach. Ésta estuvo encabezada por Vesselina Kasarova, de bellísima presencia y no menor soltura vocal. Si la visión de la cantante callejera por parte de la mezzo búlgara no posee ese

indefinible *charme* de la grabación de Teresa Berganza, supo ganarse al público desde el primer momento por su frescura, su brío y también por la generosidad de su instrumento, cálido y profundo (resulta, en este sentido, menos perfecta que Bartoli, pero también más espontánea). Deon van der Walt fue un apropiado Piquillo, con su aire de macarra simpático y vital. Del resto del reparto (que, al igual que los integrantes del coro, dio muestras de estar pasándose realmente en grande en este espectáculo de una sana irreverencia), hay que mencionar al inefable trío femenino (Elizabeth Magnuson, Christine Buffle y Birgit Remmert), en su doble cometido de las primas que regentan el bar y damas de la corte, y que estuvieron absolutamente impagables.

La producción de *La viuda alegre* no era una novedad absoluta. Como es habitual en Zurich, también a la obra maestra de Franz Lehár se aplicó el mismo rigor dramático, sin perder por ello el más puro espíritu de la opereta vienesa. La dirección de escena estuvo firmada por el austriaco Helmut Lohner (el protagonista del anterior *Jedermann* salzburgoés), quien movió a los actores con soltura por los decorados de impecable gusto de Rolf Langenfass, que incluían algún elemento modernizante como la lluvia plateada de la fiesta nocturna en el jardín. La pareja protagonista, infrecuentemente joven para lo habitual en esta obra, tuvo en la suiza Noëmi Nadelmann y el norteamericano Rodney Gilfry intérpretes casi ideales para Hanna Glawari y el conde Danilo (si bien la primera exhibió una cierta tendencia a destemplarse, excepto en una sugerente Canción de Vilja, y dio al papel un aire agresivo y poco aristocrático). Ute Gfrerer fue una Valencienne de primer orden, con encanto, picardía y una impecable línea, y Piotr Beczala supo dotar a Camille de Rosillon de elegancia en la romanza y el dúo del pabellón. Franz Welser-Möst supo aprovechar las excelentes cualidades de la orquesta zuriquesa, extrayendo matices de una extraordinaria sutileza y confiriendo alegría y vitalidad a las partes danzables. En definitiva, tres nuevos ejemplos de este modélico teatro que ha sabido mantener una programación diaria (e incluso, los domingos dos funciones) con inusitada brillantez.

PHILIPS



DEBUSSY

PHILIPS

PRÉLUDES BOOKS I II
CHILDREN'S CORNER



ZOLIAN KOCSIS

2 CDs 456 568-2

Philips Classics, a division of the Philips Music group, a PolyGram Company

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

ZOLTÁN KOCSIS: LA MADUREZ BIEN ENTENDIDA



El pianista húngaro Zoltán Kocsis es este mes el protagonista del III Ciclo de Grandes Intérpretes organizado por SCHERZO, que acudió a Budapest para entrevistar al pianista. La conversación tuvo lugar en un restaurante cercano al hotel Gellért, quién sabe si por casualidad o no en la calle Béla Bartók. Una comida muy húngara, iniciada con un sabroso y potente gulash y regada con una botella de tokay —que el músico no probó— fueron testigos mudos de su conversación con nuestra revista. Kocsis presenta un aspecto juvenil que desmiente sus cuarenta y seis años, es alto de estatura, más bien fuerte de complexión, tímido en los gestos pero seguro en unas palabras que parece pensar cuidadosamente antes de hablar con un aplomo absoluto. Da la sensación de ser plenamente consciente de hallarse en la madurez, de saber muy bien qué es lo que quiere y por qué. Tuvo la amabilidad de aplazar su ensayo con la Orquesta Nacional de Hungría, de la que acaba de ser nombrado director titular, para recibirnos.

CHERZO.— *Zoltán Kocsis, Dezső Ránki, András Schiff, Jéno Jandó... Una generación impresionante...*

S ZOLTAN KOCSIS.— El nexo que nos une a todos es Pal Kadosa, que fue discípulo de Arnold Székely en piano y de Béla Bartók en composición. Kadosa no era un gran profesor pero sí era un gran músico o, mejor dicho, un fenómeno musical, pues además de dar clases componía, fundó la Sociedad de Compositores Húngaros Modernos y tuvo una presencia siempre muy activa en la vida musical de mi país. Casi diría que lo importante, más que sus clases, era el estar a su lado.

S.— *A veces los mejores maestros no son siempre los mejores pianistas.*

Z.K.— Algunos lo han sido y, poco a poco, han ido dedicándose más y más a la enseñanza. Ustedes tienen un ejemplo claro en Madrid con Dimitri Bashkirov, que fue un gran pianista en sus primeros años pero lo fue dejando para dedicarse cada vez más a la docencia. Seguramente sus conciertos no son como eran antes, pero puede presumir de haber sido el maestro del fenómeno más interesante aparecido en los últimos años: Arcadi Volodos, que es, simplemente, el nuevo Rachmaninov.

S.— *Volviendo a su generación, habría que hablar un poco de la suerte. No es fácil que se produzca la coincidencia de tantos talentos juntos.*

Z.K.— Sí, claro. Algo hubo de coincidencia. Jéno Jandó y yo tenemos la misma edad, Schiff es un año más joven que nosotros y Dezső Ránki tres meses mayor que yo. Schiff ingresó jovencísimo en el conservatorio y Ránki y yo ya estudiábamos música juntos en la escuela.

S.— *¿Había competencia entre ustedes?*

Z.K.— Sí la había, y muy fuerte. Eramos jóvenes y es lógico. La verdad es que competíamos todo el tiempo entre nosotros. Y eso nos ayudó muchísimo.

S.— *Los cuatro salieron enseñada al extranjero, fueron conocidos desde el principio.*

Z.K.— En nuestros años la vida musical se liberalizó enormemente en Hungría, empezando por la propia Academia Franz Liszt. Las mejoras económicas del 68 afectaron también a la cultura y nosotros fuimos la primera generación que disfrutó de unas ciertas libertades, que no se sintió verdaderamente oprimida.

S.— *Algo habrá influido la educación musical. Hungría ha sido siempre un modelo en ese aspecto.*

Z.K.— Mire usted, Hungría ha sido un país que nunca ha estado en paz. Por aquí han pasado todas las culturas, la gente se ha mezclado y somos el pueblo más versátil del mundo. Sólo por esa mezcla, por ese mestizaje, no sólo cultural, resulta que somos un pueblo con mucho talento, lo que me parece indudable si pensamos que, a fin de cuentas, los húngaros de hoy hemos heredado ese talento de siete u ocho naciones distintas. Este pueblo tan dotado sigue produciendo cultura con muy buenos resultados. El sistema ha funcionado hasta ahora, pero hoy la música ya no es obligatoria en la enseñanza primaria, lo que es una lástima. Espero que no tengamos que arrepentirnos pronto.

S.— *¿Cree usted que hay una verdadera escuela húngara de piano?*

Z.K.— Lo que ha habido, a partir de Franz Liszt, es una larga serie de grandes pianistas húngaros, de grandes personalidades del piano.

S.— *¿Quiénes son sus preferidos?*

Z.K.— Podría nombrarle treinta o cuarenta pianistas húngaros de gran categoría, pero prefiero no citar a ninguno.

S.— *¿Ni siquiera a Annie Fischer?*

Z.K.— Annie Fischer era la sinceridad y la nobleza y hasta un cierto conservadurismo, hoy muy interesante como tradición, que viene de Ernő Dohnányi. La aproximación a Mozart de Annie Fischer es sencillamente única y yo procuro parecerme a ella en ese punto. Hoy se está recuperando a Annie Fischer a través de los discos, lo que es importantísimo, pues en su época era muy difícil salir de la oscuridad, emprender desde Hungría una carrera internacional.

S.— *Usted no tiene un repertorio demasiado amplio. Más bien parece que le interesa más profundizar en unas cuantas obras que le parecen esenciales y que, además, van bien a sus características técnicas y a sus ideas sobre la música.*

Z.K.— Yo no creo en el repertorio como tal, como obligación a seguir. Fíjese usted en Richter, que es uno de los pianistas a los que más admiro. Si una obra me habla muy de cerca puedo trabajarla durante mucho tiempo, prepararla con una dedicación total. Y lo contrario, abandonar una música que antes me interesaba. Por ejemplo, he tocado mucho Schumann y ahora no lo hago,

no me siento provocado por Schumann en este momento.

S.— *Ha citado usted a Richter. ¿Cómo le recuerda?*

Z.K.— Yo admiro enormemente a Richter, pero mi recuerdo de él es sobre todo el de un concierto. En la segunda par-



RAFA MARTÍN

te tocaba una sonata de Prokofiev y a mi lado estaba sentado Artur Schnabel, ya muy anciano. Nunca olvidaré su cara cuando Richter terminó la sonata, la sorpresa, el gesto de admiración, cómo me miró como diciendo «es increíble».



RAFA MARTÍN

S.— En sus últimos años Richter viajaba en coche, llevaba su piano, un séquito completo, su esposa, el afinador, paraba en un pueblo que le gustaba y esa noche daba un concierto sin avisar...

Z.K.— Y la propia Pires vivía en una caravana... Alguna vez he pensado en eso, en hacer como Jorge Bolet, que salía de gira por Estados Unidos en su coche con un remolque plateado que era una preciosidad. Probablemente estaría bien eso de llevar tu propio piano, que sólo lo tocas tú, que te lo afina siempre la misma persona. Alguna vez se me ha pasado por la cabeza, pero eso sería simplemente cambiar de forma de vida, demasiado complicado.

S.— Hace años usted grabó los conciertos de Rachmaninov. Luego interrumpió su serie dedicada a Bartók para grabar de nuevo obras de Rachmaninov, entre ellas una extraordinaria versión de la Segunda Sonata...

Z.K.— Muchas gracias.

S.— ¿No le parece un cambio tan brusco como difícil de explicar?

Z.K.— Las posibilidades intrínsecamente pianísticas de Rachmaninov son inmensas, pero su obra divide a los pianistas. Para mí todo está muy claro en él. Es un ejemplo absoluto de hasta dónde puede llegar la combinación de virtuosismo y refinamiento. Una vez extractada la esencia de esa combinación hay que saber equilibrarla con la profundidad que sin duda posee esa música. Rachmaninov, no lo olvidemos tampoco, es casi nuestro contemporáneo cronológico. Y como músico es al mismo tiempo clásico y moderno. Decimos que Rachmaninov es moderno en la misma medida en que decimos que Bartók es clásico. Y la modernidad de Rachmaninov está en la emoción. Para mí es un compositor que siempre está al día y que por eso concierne a cualquier época. No podría explicarme mejor.

S.— María João Pires dice que ella nunca podría tocar a Rachmaninov porque tiene las manos muy pequeñas. También las tiene pequeñas Alicia de Larrocha y lo grabó hace tiempo...

Z.K.— Y Vladimir Ashkenazi, que lo ha grabado y lo toca. Eso de las manos es muy relativo. Mire las mías. No son especialmente grandes. No creo que ese sea un motivo técnico demasiado importante.

S.— ¿Cuál es el secreto de la música de Bartók?

Z.K.— Los elementos folclóricos, la música popular que está en la base de muchas de sus obras. Sin conocer y comprender esos elementos es imposible tocar adecuadamente la música de Bartók. Para eso, se dice, hay que ser húngaro. Puede ser. Pero piense usted, por ejemplo, en la maravillosa versión de los Cuartetos por el Juilliard. Si ellos no hubieran investigado previamente cuáles eran las ideas de Bartók sobre la música popular el resultado no hubiera sido el mismo. Además, no olvidemos que Bartók dejó todo dicho, que ahí están sus ensayos sobre el folclore. Y, por si eso no fuera suficiente, tenemos los discos que recogen su trabajo como intérprete de su propia obra. Ese es su ejemplo, y el deber de quienes tocamos su música es seguirlo y mantenerlo vivo.

S.— Usted ha trabajado, además, sobre los manuscritos de las obras para piano de Bartók al mismo tiempo que Laszlo Somfai ha elaborado un nuevo catálogo cronológico de la obra completa que sustituya a los de Szöllösy y Dille.

Z.K.— Hemos trabajado muy a fondo. Hay que compulsar las fuentes, las primeras ediciones, los manuscritos posteriores retocados por Bartók que pueden considerarse como la forma definitiva que él quería para sus obras, incluso los testimonios grabados que nos ha dejado, que son en sí mismos otra variante y que pueden demostrar cuál era su criterio definitivo. No podemos prescindir de ellos de ningún modo.

**Sin conocer
y comprender
la música
popular es
imposible tocar
adecuadamente
a Bartók**

S.— ¿Sigue usted haciendo música de cámara? Algunos de sus discos de hace años son excelentes.

Z.K.— Sigo con la música de cámara, aunque menos de lo que quisiera. He trabajado últimamente con el Cuarteto Keller haciendo los quintetos de Brahms y Dvorák.

S.— Si parece tentarle cada vez más la dirección de orquesta.

Z.K.— Desde siempre la orquesta me ha interesado muchísimo. Recuerde mis transcripciones de obras de Wagner o cómo he tocado también las que hizo Liszt. La orquesta posee un repertorio —otra vez la palabra— que me apasiona. En la orquesta hay ideas que están por encima del piano, que el piano no puede igualar, no puede transmitir de la misma manera. Y tengo ganas de decir esas cosas.

S.— ¿Por qué ha aceptado la dirección de la Orquesta Nacional de Hungría?

Z.K.— Sobre todo porque siento que tengo una deuda

pendiente con mi país y quiero participar más activamente en la vida musical húngara. Con esta orquesta dimos el año pasado el estreno en Hungría de *El diluvio* de Stravinski, y este año estrenamos los *Gurrelieder* de Schoenberg, por hablar de un par de obras del siglo XX. Hay que seguir saldando esa deuda.

S.- *Usted ha manifestado últimamente un gran interés por la música contemporánea. ¿Lo mantendrá en la programación de la orquesta?*

Z.K.- Naturalmente. No olvide que yo mismo soy también compositor y sé lo importante que es el estreno de nuevas obras, el mantenimiento del interés por la música contemporánea, que es la de nuestro tiempo, la que escriben los que viven con nosotros, la música de mi generación. Es curioso cómo han cambiado las cosas a través de los siglos. En los tiempos de Mozart y de Haydn no interesaba Bach. El público prefería oír la música de sus propios contemporáneos, de aquellos que conocía, que vivían el mismo mundo y la misma circunstancia, y juzgaba esa música con conocimiento de causa, tenía sus propias referencias y se equivocaba o no, pero acudía a los conciertos. Hoy las cosas son justamente al revés, nos interesa el pasado más que el presente.

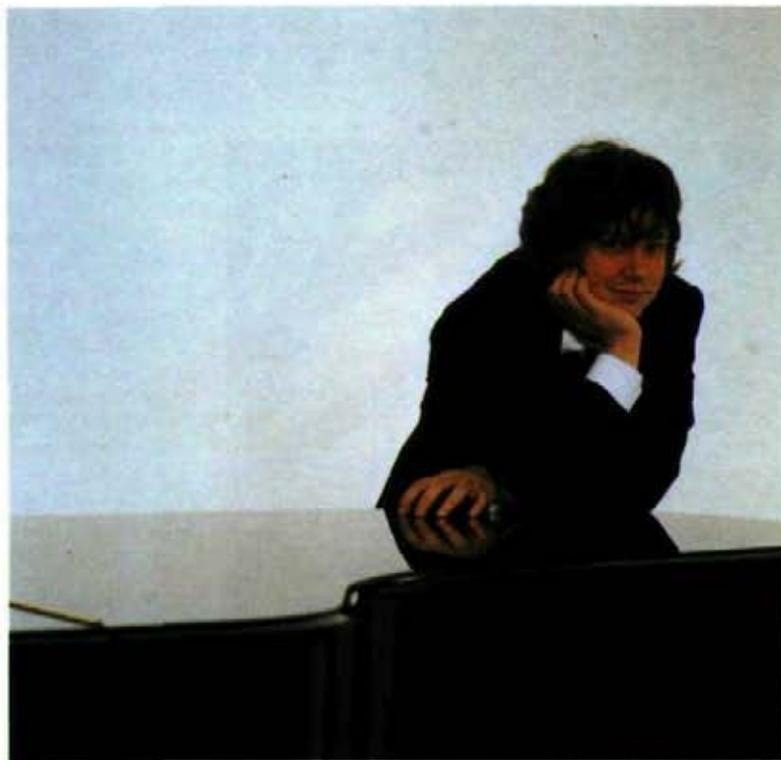
S.- *Pero siempre hay que contar con el público...*

Z.K.- Naturalmente. El público -y nosotros con él- deberá ser consciente de que no podemos estar pensando constantemente sólo en doscientos años de música, en el XVIII y el XIX. Es preciso, si no queremos matar a la música, si no queremos ahogar su porvenir, estar más atentos a lo contemporáneo, conocer cómo es la creación de nuestro tiempo y darla, además, en las mejores condiciones.

S.- *¿Y cómo piensa concretar esos planes en su orquesta?*

Z.K.- Pues contando con Péter Eötvös como director asistente para la música contemporánea. Él es un gran experto, un verdadero conocedor.

S.- *Dos de los grandes compositores vivos son húngaros: György Ligeti y György Kurtág...*



RICHARD HOLT

Z.K.- Así es. Hace unos meses apareció el disco que recoge el concierto de homenaje a Kurtág en Salzburgo en el que yo participé. De Ligeti he tocado sus primeras obras, que están muy cercanas al mundo de Bartók y de Kodály. Y sus *Estudios*, que son extraordinarios.

S.- *¿Y el Concierto para piano y orquesta?*

Z.K.- No lo he tocado nunca, pero me consta que Ligeti, que es una buena persona, no se ha ofendido por ello.

S.- *¿Cuáles son sus planes en los estudios de grabación?*

Z.K.- Seguir con toda la música para piano de Bartók, lo que quiere decir incluir también sus transcripciones de Purcell, Frescobaldi, Marcello y Bach. Y terminar la integral de la obra para piano de Debussy. También grabaré conciertos para piano y orquesta de Mozart como solista y director con la Orquesta del Festival de Budapest.

S.- *Su concierto de Madrid el año pasado fue una sorpresa para quienes sólo le conocían por los discos. Para este año ha preparado usted un programa muy exigente.*

Z.K.- ¿Me permite una confidencia?

S.- Naturalmente.

Z.K.- No recuerdo mi programa para Madrid.

S.- *La Sonata Op. 90 de Beethoven, tres Intermezzi de la Op. 116 de Brahms, un Bartók muy comprometido -las Danzas búlgaras de Mikrokosmos- y termina nada menos que con la Sonata D. 950 de Schubert.*

Z.K.- ¿Ah, sí? ¿Es ese el programa? Gracias por recordármelo. No me acordaba en absoluto. Sí, no está mal.

S.- *Nos vemos en Madrid, pues. Y recuerde que al día siguiente toca con el Cuarteto Keller el Quinteto de Dvorák.*

Z.K.- Allí estaré.

DISCOGRAFÍA DISPONIBLE EN ESPAÑA

BARTOK: *La obra completa para piano solo.* Aparecidos hasta ahora 4 CD Philips 434-104-2, 442-016-2, 446-146-2 y 444 369-2.

BARTOK: *Conciertos para piano y orquesta.* Orquesta del Festival de Budapest. Director: Iván Fischer. Philips 446 366-2.

BARTOK: *Rapsodia, Op.1. Scherzo.* DOHNANYI: *Variaciones sobre una canción de cuna, Op. 25.* Orquesta del Festival de Budapest. Director: Iván Fischer. Philips 446 472-2.

CHOPIN: *Valses.* Philips 438 302-2.

DEBUSSY: *Preludios. El rincón de los niños. Piezas para piano.* 2 CD Philips 456 568-2.

GRIEG: *Sonata para piano.* 2 CD Philips Duo 438 380-2.

LISZT: *Transcripciones de temas de óperas de Wagner.* 2 CD Philips Duo 456 052-2.

RACHMANINOV: *Concierto para piano y orquesta nº 2.* Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Director: Edo de Waart. 2 CD Philips Duo 438 383-2.

RAVEL: *Conciertos para piano y orquesta.* DEBUSSY: *Fantasia para piano y orquesta.* Orquesta del Festival de Budapest. Director: Iván Fischer. Philips 446 713-2.



Josep Pons

MARIA ESPELUS

SCHUBERT «FILHARMÓNICO», MAHLER FILARMÓNICO

Hace una década nos lo habríamos tomado a broma. Hoy estamos empezando a acostumbrarnos. Las orquestas españolas graban discos, cada día más (Por cierto, ¡bienvenida sea la Orquesta Nacional, con su CD consagrado a Rodrigo y dirigido por ese joven fenómeno que es George Pehlivanian, al club de las agrupaciones grabadoras).

Y lo que en su día se le pudo reprochar –lo hizo el firmante, que de nuestros actos conviene dar fe presente y pasada– a la Orquesta de Castilla y León, esto es, emprender camino fonográfico llevando al disco Beethoven y Chaikovski, en vez de un repertorio más «ad hoc» (como luego ha hecho, con excelentes registros y primicias de Bretón o Ginastera), comienza a no ser ya tan excesivo.

Nuestras agrupaciones se han dado, cómo no, a Falla –al sur, la Orquesta Ciudad de Granada, al norte la Orquesta del Teatre Lliure, con el mismo hombre al frente, Josep Pons–, a Gerhard –nave insignia en Tenerife, con V.P. Pérez al timón, y de nuevo Cataluña, con el Lliure y Pons (otra vez), y la Sinfónica de Barcelona y Colomer–, a la «generación del 27» –Sevilla, con modélico trabajo comandado por Ros Marbà–, a Rodrigo y Esplá desde Valencia con Galduf, y a todo tipo de autores –que para algo Madrid es «ciudad abierta»– la Sinfónica de RTVE con Comissiona y otros maestros.

Un caso aparte, desde hace cuatro años, ha sido la Filarmónica de Gran Canaria, que con Leaper a su frente se ha lanzado, para BMG, al repertorio diríamos «universal», desde Wagner y Dvorák a Walton y (¡menos mal!) Falcón Sanabria. Pero en estos días la agrupación de Las Palmas concluye el primer ciclo sinfónico mahleriano abordado por formación hispana alguna, y coincide el hecho con el arranque –mes de marzo– del ciclo de las *Sinfonías* de Schubert que la Filharmonía de Galicia, con Rilling a su frente, comienza a grabar para el sello Hänssler y que estará completado en dos años. Schubert y Mahler desde Santiago de Compostela y Las Palmas... ¡increíble! Bueno, pues si hemos de seguir en esa línea, lancemos sugerencias: ¿por qué no un ciclo Beethoven con Pons (tercera cita en esta columna) y la Orquesta de Granada? Después de la reveladora *Novena* ofrecida en el Festival del 97, tampoco sería tan disparatado. En cualquier caso, que siga la racha.

SUMARIO

ACTUALIDAD.....	51
ESTUDIOS:	
– Orfeo de Telemann por Jacobs, <i>R.O.B.</i>	56
– Obras de Cabanilles por Savall, <i>P.Q.L.O.</i>	57
– Novena de Mahler por Boulez, <i>J.L.P.A.</i>	58
– Sonatas de Beethoven por Pollini, <i>E.P.A.</i>	59
– Sinfonías de Sibelius por Vänskä, <i>L.S.</i>	60
– El castillo de Reimann por Boder, <i>S.M.B.</i>	62
– Biñy Budd de Britten por Nagano, <i>S.M.B.</i>	64
– Mutter graba a Penderecki, <i>J.L.P.A.</i>	66
REEDICIONES:	
– Operas en CPO, <i>B.M.</i>	67
– Virgin dobles, <i>D.A.V.</i>	67
– Musique d'abord, <i>R.O.B.</i>	68
– EMI U.S.A., <i>E.P.A.</i>	68
– EMI Red Line, <i>A.R.</i>	69
DISCOS DE LA A A LA Z.....	70
INDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NUMERO.....	108
LIBROS.....	110
LA GUIA.....	112

CIAO, CIAO, BERLINER... (I)

La noticia saltó un viernes 13, fatídico día en las áreas anglosajona y centroeuropea. El domingo 15 Claudio Abbado debutaba en la Opera Unter der Linden de Berlín, con una nueva producción de *Falstaff*, en lo que era su primera aproximación a la ópera verdiana, con la también presentación de Ruggiero Raimondi en el papel protagonista. Aunque poco dado a las entrevistas, Abbado había concedido una al rotativo *Berliner Zeitung*, que se publicó dos días antes del estreno. Y la noticia, que con toda lógica periodística destacaba el diario, no era tanto el regreso del milanés a una producción operística, ni su acercamiento a la Staatsoper de Barenboim, ni su reencuentro con Verdi, sino su escueto anuncio, dicho en la conversación como de pasada, de que no pensaba renovar su contrato, con vencimiento en el 2002, con la Filarmónica de Berlín.

Dicha mención se convirtió en el tema central del fin de semana en Alemania y Austria, con primera página en periódicos como el influyente *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Die Zeit* o, con evidente vecindad, el *Berliner Morgenpost*, entre otras cosas porque pilló a todo el mundo por sorpresa, incluida la propia Filarmónica de Berlín, cuyos portavoces reconocieron haberse enterado de la situación por la prensa. La frase más comentada —el *Frankfurter* le dedicó el comentario de apertura de su Teuilleton o bloque cultural— fue la motivación de Abbado a la pregunta de su sorprendido interlocutor ante su decisión de abandonar la Filarmónica: «Quiero dedicarme más tiempo, quiero consagrarme más a la lectura, al esquí y al deporte de la vela». El redactor del *Frankfurter* señalaba que tal epifonema «no nos habría sorprendido del predecesor de Abbado —se refiere a un tal Herbert von Karajan, por si no ha quedado claro—, pero nos sorprende por su frivolidad viniendo de tal persona». El *Berliner* llegó a titular: «Abbado despliega la vela y zarpa de Berlín».

La segunda parte llega de inmediato: si Abbado se va en el 2002 —algunos parecen haber pensado que se va mañana—, habrá que buscar un sucesor. O sea, el sucesor del sucesor. Y el

domingo 15, el día de la «premiere» de *Falstaff* —que Abbado saldó con éxito de público atronador, que le vitoreó hasta el vocerío—, comenzaron los artículos *fuero*lógicos. Algunos —por ejemplo, el citado *Berliner Morgenpost*— tomaron posición de inmediato, y su apertura de sección del día 16 no hablaba del *Falstaff*, sino del *apoteósico triunfo* de Lorin Maazel en su ciclo Brahms de Munich. El tema llegó hasta nuestros lares, con especial relieve en un espléndido trabajo en *El mundo* de Rubén Amón (nuestro mejor periodista musical, aún más desde que, incomprensiblemente, José Luis Rubio pasó a la reserva), que ya especulaba con los posibles candidatos a la *berencia*.

Pero me permitirán los lectores de estas páginas discográficas una pequeña digresión precisamente sobre esto, los discos y las grabaciones... y los candidatos. Karajan dimitió como titular de la Filarmónica de Berlín el 19 de

quien hasta ese instante había regido los destinos de la agrupación: dominio del alemán —es la menos importante—; contrato con las dos firmas para las que en ese momento trabajaba (y cobraba pingües réditos) la orquesta, en audio y en video, o sea Deutsche Grammophon y Sony; y, fundamental, pertenencia estipulada a la *escudería* de la agencia norteamericana Columbia-Camy que rige el todopoderoso Ronal Willford, y que gestionaba (gestiona) las jugosas giras casi anuales de director y orquesta por Japón, Estados Unidos o el resto de Europa.

Cuando en el mes de septiembre del 89 se hace público el nombre del sucesor, cuenta —¡claro es!— que se llame Claudio Abbado, pero fijémonos en los datos menos *artísticos*: habla un perfecto alemán —no tiene apenas acento, y su dominio del vocabulario admira a los propios germanoparlantes—, tiene desde lustros contrato con DG y Sony ya ha empezado a tirarle



Claudio Abbado

RAFA MARTÍN

abril del 89, en carta cursada al Senado de la antigua ciudad alemana —muchos creen, y hasta así figura en la biografía oficial de la orquesta, que la sucesión de *Der Gott* se abrió a su muerte en Salzburgo el 17 de julio de ese año, pero no es así: la operación *sucesoria* ya había empezado en abril—, y en ese momento la comisión de la orquesta estableció un *retrato-robot* del nuevo titular en donde se consideraban imprescindibles ciertas coincidencias con

los tejos —de hecho, en cuanto asuma la titularidad, creará para él una serie de lujo, *Berliner Philharmoniker*—, y es desde años atrás artista de la Columbia. Era el hombre perfecto para estar a la *Hora H* en el *Día D*.

¿Sucesores? Las condiciones del *retrato-robot* apenas han variado. El mes que viene les cuento quiénes se parecen *al de la foto* y quiénes no.

José Luis Pérez de Arteaga

BIONDI, A DOS BANDAS

Se podría decir, en forma de abstrusa regla de tres, que Fabio Biondi es al violín y a Europa Galante lo que Jordi Savall es a la «viola da gamba» y a Hespèrion XX. El caso es que en esa «liga» de Pinnock, Koopman, Goodman, etc., Italia no había movido ficha con fuerza suficiente hasta la llegada, a fines de los 80, de Biondi y su agrupación, seguida poco después por el éxito del Concerto Italiano con Rinaldo Alessandrini. En estos días pasados, mes de marzo, la firma a la que el artista siciliano ha estado unido desde el principio de su carrera, Opus 111, el sello creado por Yolanta Skura —que también trabaja con Alessandrini y sus solistas—, ha conmemorado la vigésimo quinta edición de un CD del músico, *Sonatas* para violín y piano de Mozart, con Biondi al violín y Olga Tverskaia al fortepiano. La relación de Fabio Biondi con esta compañía está en los orígenes mismos de

Europa Galante, conjunto creado por sugerencia de Skura, y el primer registro data de 1990, *Conciertos* violinísticos de Antonio Vivaldi, al que el artista ha consagrado otros cuatro CD.

Pero, si bien Opus 111 ya anuncia la inmediata grabación del CD número 26, con obras de Legrenzi, parece que Biondi —que, por cierto, colaboró con Savall en la Capella Reial— ha decidido ampliar sus miras, y un año después de la entrevista que Pilar Tomás le hacía en esta publicación (cfr. nº 108, octubre 1996), en noviembre de 1997, EMI, a través de su firma asociada Virgin y de su sello de música antigua Veritas, anunciaba la firma de un contrato con el músico y su Europa Galante, cuya primera grabación es un doble CD que se edita en estos días con *L'Estro Armónico* de Antonio Vivaldi. Así resulta que Fabio Biondi parece dispuesto a hacerse la competencia a sí mismo.



Fabio Biondi

ANA DE LABRA

Y ADEMÁS...

...Las reconstrucciones que no cesan. Ahora le ha tocado el turno a **Elgar** y a los bocetos que dejara de su *Tercera Sinfonía*, un tema al que la musicología inglesa —con espléndidos y diversos trabajos de Michael Kennedy, para quien esté interesado— ha dedicado años. Anthony Payne ha completado esos bosquejos y ya hay grabación de los mismos, debida a la Sinfónica de la BBC y a su titular Andrew Davis, en grabación efectuada

no) de **Rinaldo Alessandrini**. En mayo se publica su acercamiento a Vivaldi (¡cómo no!), con el *Gloria* y el *Magnificat*, y en estos días completa la grabación de otras dos páginas vocales, los *Stabat Mater* de Scarlatti y Pergolesi.

...No sé cómo le sentará la noticia a mi amigo Leopoldo Hontañón, que tanto cariño les tiene. Me refiero a la «pareja», o sea, **Angela Gheorgiu y Roberto Alagna**. Finalmente, él se salió con la suya y convenció a su esposa para que abandonara la casa que «la vio primero», es decir, Decca, y se pasara a la que lo vio primero a él, esto es, EMI. Y siguen grabando: ya está publicado el *Romeo y Julieta* de Gounod, y a la vuelta de la esquina tendremos un *Gianni Schicchi*.



Rinaldo Alessandrini

JO PESENDORFER

por NMC tras el concierto que agrupación y maestro brindaron en Londres el pasado 15 de febrero, actuación que se repetirá en los Proms veraniegos.

...Pues quizá por aquello de la parcial defección de Biondi que más arriba se ha comentado, Opus 111 parece dispuesta a potenciar a su «otro» conjunto italiano, el Concerto idem (italia-

...**Augustin Dumay** ha fichado, con buen sentido (ya había varios discos con la firma) por Deutsche Grammophon, y sus proyectos incluyen *Conciertos para violín* de Mozart, Saint-Saëns, Bloch y Weill, *Sonatas* de Ysaÿe, *Sonatas* y *Partitas* de Bach, más las *Sonatas* en la materia de Beethoven, con María João Pires (lógicamente) y el *Triple Concerto* de Beethoven con Pires, Jian Wang al violonchelo, y dirección de Claudio Abbado (comprensible).

...**Mahler** por partida doble, pero en una misma empresa: DG, que acaba de grabar, marzo de este año, el ciclo de *Lieder Des Knaben Wunderhorn* con Anne Sofie von Otter —la otra Ana Sofía de la firma: una canta, la otra no, que diría Agnes Varda; la «una» es Mutter, que no canta pero sí toca el violín, y sus nombres de pila no se escriben igual— y junto a ella el fabuloso Thomas Quasthoff —debut del barítono en el sello amarillo—, con la Filarmónica de Berlín y su, repitamos, titular hasta el 2002, o sea, Claudio Abbado. Cruzando el océano, Pierre Boulez, tras sus actuaciones en España y sus grabaciones londinenses de obras de Elliott Carter, está en este mismo mes de abril llevando al disco la *Cuarta Sinfonía* mahleriana con la Orquesta de Cleveland (su traducción de la *Novena* se comenta en este número), en lo que ya toma decidida forma de integral sinfónico.

...¿Se acuerdan ustedes de **Rosalyn Tureck**? Pues si la han olvidado, o son tan jóvenes que el nombre no les dice nada, será de nuevo Deutsche Grammophon quien remedie tal laguna, porque la veterana pianista —nos va a perdonar que digamos su edad: 84 años —acaba de re-grabar (y tri-grabar también) las *Variaciones Goldberg* en registro efectuado en Hamburgo el mes pasado. Los viejos bachianos nunca mueren, no les queda duda.

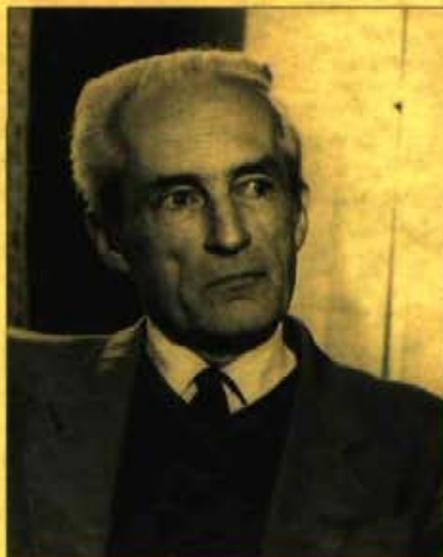
DAS ALTE WERK: FELIZ CUMPLEAÑOS DE UN ATREVIMIENTO

Si el pasado año se cumplía el medio siglo de vida del sello Archiv, la encargada de la música antigua y barroca —aunque en años recientes su trayectoria haya avanzado también a otros terrenos— de Deutsche Grammophon, en 1998 se cumplen cuarenta años de la existencia de otro que, aunque a priori encargado de parecidos menesteres, lo ha hecho de forma bien distinta: Das Alte Werk, el sello dedicado a la música antigua por Teldec (antes Telefunken). Comenté con ocasión del artículo conmemorativo de la efemérides de Archiv que su política había sido, dentro del «atrevimiento» que siempre supone la dedicación a músicas poco o nada transitadas y con frecuencia alejadas del «glamour» comercial que poseen otros repertorios y artistas, un tanto conservadora. Das Alte Werk, en cambio, optó bien pronto por caminos bien distintos. Desde sus primeros años de vida, apostó por cuatro o cinco artistas, entonces prácticamente desconocidos, como Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Anner Bylisma, Jaap Schröder o Nikolaus Harnoncourt, artistas que habían iniciado apenas unos años antes un camino diferente en el entendimiento, recuperación e interpretación de la música antigua y barroca, bien alejado de la tradición más conservadora, representada por artistas como Karl Richter (que también en su momento grabó para Teldec, pero que durante los sesenta habría de convertirse en uno de los estandartes de Archiv). Y procede situar el verdadero valor de esa apuesta de futuro en su justo contexto. Aunque no es este momento ni lugar para describir con detalle la aventura de los Leonhardt, Harnoncourt y compañía, sí conviene al menos apuntar su objetivo común de aportar una nueva luz a la interpretación de la música antigua y barroca con criterios basados en el regreso a las fuentes e instrumentos apropiados, a examinar los manuscritos y los antiguos tratados que aportaban elementos esenciales para el entendimiento del estilo y la interpretación, todo ello sepultado con anterioridad por el poderoso filtro de la tradición romántica, evitando el riesgo de quedarse en la mera arqueología musical. Parecía lógico pensar, a la vista de estos estudios, que la interpretación de este repertorio debía tener otro carácter, manejar otros contingentes e instrumentos, otra articulación y otra sonoridad. La ruptura que estos artistas esta-

ban emprendiendo era de tal calibre que no era difícil adivinar la convulsión que provocaría en aficionados y crítica, no tanto por recuperar autores y músicas entonces casi desconocidos, sino por afrontar obras que estaban todos los días en los atriles de las grandes orquestas sinfónicas o los más ilustres solistas de forma tan radicalmente diferente. Aun hoy, tantos años después, hay muchos que abominan de esta manera de aproximarse a los repertorios pretéritos (sin ir más lejos, recuerdo al lector que algún colega en esta misma revista ha llegado a igualar las interpretaciones bachianas de estos intérpretes con «el yermo del aburrimiento», por oposición a lo realizado por las grandes batutas del pasado, léase Furtwängler), cuando no de los repertorios mismos (recuerdo a cierto crítico de un conocido diario madrileño diciendo hace un par de años que era lógico que el público abandonara el auditorio por que hora y media de Monteverdi y Gabrieli era poco menos que insostenible; el concierto era de Harnoncourt con el *Concentus musicus*). Así pues, apostar en aquellos años por músicas en más de una ocasión desconocidas, servidas con la imperfección de los instrumentos originales, con su sonido evidentemente menos brillante y espectacular que el de los instrumentos modernos, era notoriamente arriesgado, casi visionario, como en alguna medida lo eran los propios artistas. Hoy, transcurridos cuarenta años, cuando el fundamento de los planteamientos cuyas bases diseñaron los artistas citados es bien reconocido (aunque como antes se apuntó, con recalcitrantes focos de resistencia), es fácil decir que acertaron, pero hay que reconocer y agradecer al sello alemán el coraje de apoyar con decisión lo que en su momento era evidentemente arriesgado. La revolución vino, y con ella los entusiasmos y también el rasgado de vestiduras de parte de público y

crítica. Pero el éxito les sonrió, y la nómina de artistas fue poco a poco enriqueciéndose con contribuciones de nuevos artistas de parecida escuela: Wieland y Sigiswald Kuijken, Konrad Ruhland y la Capella Antiqua de Munich, Bob van Asperen, Alan Curtis, Ton Koopman o Bruno Turner y su Pro Cantione Antiqua, por sólo citar algunos. Al apoyo que Das Alte Werk dio a estos artistas debemos algunos hitos de la discografía: recordemos las primeras grabaciones de Harnoncourt de las grandes óperas de Monteverdi, los oratorios y conciertos de Bach o música instrumental de Telemann y Vivaldi, la recuperación de músicos como Heinrich Ignaz von Biber, sepultados en el olvido más injusto, registros históricos como el integral de la *Tafelmusik* de Telemann por Brüggen y el Concerto Amsterdam (luego también realizada por Harnoncourt), las *Variaciones Goldberg* de Bach por Leonhardt, las diversas grabaciones de Vivaldi, Handel, Telemann y otros muchos autores debidas a un artista como Brüggen, quien sin duda dio a la flauta de pico la consideración que tiene hoy. Y debemos también documentos de inestimable valor para el aficionado,

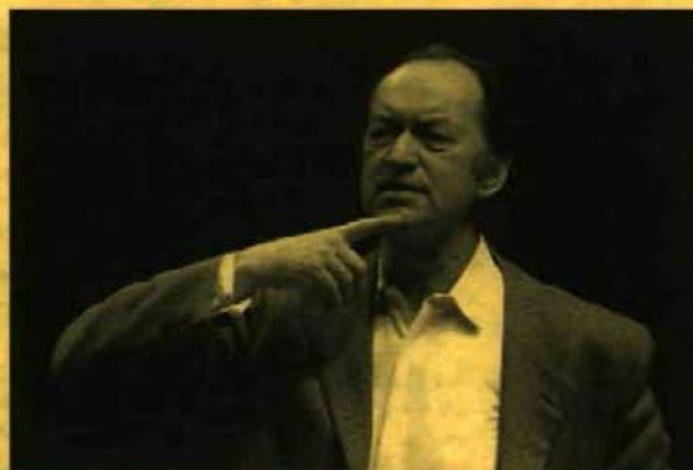
conseguidos a despecho del considerable riesgo comercial, como el integral de las *Cantatas sacras* bachianas por Harnoncourt y Leonhardt, proyecto que supuso dieciocho años de trabajo y que ha sido repetida y justamente premiada como uno de los mayores logros de la historia del disco (y que por cierto se encuentra cuando escribo estas líneas a un envi-



Gustav Leonhardt

diable precio de oferta). Lo que es más, del carácter visionario de muchas de las grabaciones efectuadas hace veinte o treinta años habla bien a las claras el hecho de que encuentran una sorprendente vigencia en nuestros días, cuando el llamado movimiento historicista ha sufrido una evolución bien pagante.

Das Alte Werk se mantiene hoy fiel al carácter pionero que ha sido constante en su trayectoria. Permanece como buque insignia Harmoncourt, que hoy combina sus grabaciones con el Concentus musicus junto a incursiones en repertorios más modernos con grandes agrupaciones sinfónicas. El berlinés ha abandonado su faceta de instrumentista (recogida sin embargo en bastantes grabaciones del catálogo de Das Alte Werk), y en los últimos años ha llevado al disco con su agrupación algunas *Sinfonías* de Haydn y Mozart (excepto las últimas, grabadas con orquestas modernas), música sacra de estos mismos autores (recordemos su muy reciente y extraordinaria *Missa in tempore belli* de Haydn), óperas mozartianas primerizas (*Lucio Silla*, *Il re pastore*, *La finta giardiniera*), con algún retorno magistral a Bach (su segundo registro de la *Pasión según san Juan*, por ejemplo) y afortunadas incursiones en la obra teatral de Purcell (*The Fairy Queen*), que nos recuerdan su ya legendario *Didó y Eneas*. En 1998, con motivo de este cuadragésimo aniversario del sello, se anuncian los registros que completarán el integral de la música sacra de Mozart, cuyos distintos ejemplares han sido puntualmente comentados en estas páginas. Brüggén, Bylsma y Leonhardt han abandonado el barco para dirigir sus pasos en otra dirección (Philips, Sony, Deutsche Harmonia Mundi, Virgin, etc.), pero el sello alemán ha vuelto a demostrarse capaz de captar nuevos talentos del mayor interés. Ahí están el Concerto Köln, que ha firmado grabaciones de extraordinario vigor de las *Sinfonías para cuerdas* de Mendelssohn, Il Giardino Armonico, cuyas grabaciones de Vivaldi y Bach poseen un calor y vitalidad difíciles de resistir, y solistas como Andreas Staier, que tanto en el clave (Scarlatti) como en el fortepiano (Mozart, Schubert, Salieri) está demostrando su sobresaliente talento. Staier tiene entre sus planes grabaciones de obras de Clementi y Dussek, así como conciertos pianísticos del primer romanticismo (junto al Concerto Köln, comenzando con dos *Conciertos* del primer Mendelssohn), así como un nuevo disco de Scarlatti y otro transcripciones de obras de Bach realizadas por el propio Staier, siguiendo —sólo en parte, ya que anticipa que tiene un criterio bien diferente— la estela de Leonhardt. Koopman avanza poco a po-



Nikolaus Harmoncourt

RAFA MARTÍN

co con el integral de la *Obra para órgano* de Bach, aunque esta vez ha sido Erato el encargado de emprender otro nuevo integral de las *Cantatas* del Cantor por este mismo artista ho-

antiguas grabaciones de su fondo de catálogo, que serán comentadas en su momento desde estas páginas: *Cantatas BWV 51, 202 y 209* de Bach por la siempre interesante Agnes Giebel y el

no menos brillante Maurice André, a quienes sorprende ver en compañía del Concerto Amsterdam (con Schröder y Bylsma) y Gustav Leonhardt (grabación de 1967); *Requiem* y otras obras sacras de Biber por Harmoncourt, con los Niños Cantores de Viena y el Concentus musicus de Viena (grabación de 1969); *Música de cámara* del primer Beethoven (*Trio con clarinete, piano y chelo Op. 11*, *Allegro y Minueto para dos flautas en sol mayor*, *Sonata para trompa y piano Op. 17* y *Quinteto para oboe, tres trompas y*

fagot en mi bemol mayor) por Vester, Baumann, Hoogland y Bylsma, entre otros (grabación de 1969); *Música profana en torno al 1300* por el Studio der Frühen Musik dirigido por Thomas Binkley (grabado en 1966); *Propheetiae Sibyllarum* de Orlando di Lasso con los Solistas Vocales de Munich y el Conjunto de Flautas de Munich dirigidos por Hans Ludwig Hirsch (grabación de 1975), y *The first booke of Ayres* de Thomas Morley por Nigel Rogers, Harmoncourt —aquí a la viola da gamba—, Eugen Dombois al laúd y Leonhardt al clave (grabación de 1970). En fin, tras las ediciones conmemorativas dedicadas en su día a Harmoncourt y Brüggén, era de justicia que le llegara el turno a Gustav Leonhardt: nos llegará en breve una sabrosa edición en 15 volúmenes (21 discos) dedicada al clavecinista y director holandés, con obras de Bach (*Conciertos para clave*, *Variaciones Goldberg* y otras obras para clave, *Sonatas para violín y clave* con Lars Fryden), Mondonville, Purcell (y música de otros autores ingleses), Biber, Muffat, Couperin, Rosenmüller, Scheidt, Froberger, Kuhnau, Böhm, Handel, Reincken, Frescobaldi, Scarlatti y Caccini, entre otros. Como se ve, el comienzo de la celebración es más que atractivo.

Es mucho lo que los aficionados a la música barroca y antigua le debemos a este sello y a los artistas que en él nos han dejado sus grabaciones. Como en todo buen cumpleaños, hay que desear que cumplan muchos más y que persistan en esa mentalidad pionera que han mantenido hasta ahora.

Rafael Ortega Basagoiti

schetzo 55

DIEZ JOYAS DE UN CATÁLOGO

Seleccionar diez referencias de un catálogo tan enjundioso como el de Das Alte Werk es tarea imposible. Lo que sigue es parte de lo que el firmante ha considerado como más significativo dentro de un catálogo abundante en discos excepcionales. Como tal, es absolutamente discutible. Todas las referencias pertenecen a serie media excepto las marcadas con *.

J.S. Bach: *Cantatas sacras*. Leonhardt/Harmoncourt. 60 CD (disponibles también en 10 volúmenes de 6 CD).

J.S. Bach: *La Pasión según San Juan*. Harmoncourt (segunda grabación). 2 CD.

G.F. Handel: *Concerti grossi Op. 3 y 6*. Harmoncourt. 4 CD.

J. Haydn: *Sinfonías 45 y 60*. Harmoncourt. 1 CD*.

C. Monteverdi: *L'Orfeo*. Harmoncourt. 2 CD.

W.A. Mozart: *Grandes Misas*. Harmoncourt. 6 CD.

H. Purcell: *Didó y Eneas*. Harmoncourt. 1 CD.

G.P. Telemann: *Oberturas de Darmstadt*. Harmoncourt. 2 CD.

A. Vivaldi: *Il Cimento dell' Armonia e dell' invenzioni Op. 8*. Il Giardino Armonico. 2 CD*.

El arte de la flauta de pico. Brüggén. 12 CD.

ORFEO DE TELEMANN: PRIMICIA AFORTUNADA

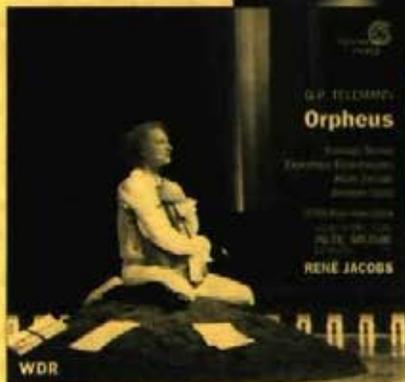
Aunque con el mismo título que sobre el mito de Orfeo poseen óperas más conocidas de otros autores, como las de Monteverdi, Rossi o Gluck, este *Orfeo* de Telemann, estrenado en Hamburgo el 9 de marzo de 1726 y redescubierto hace apenas veinte años, es en realidad una aproximación distinta al mito, basada en una tragedia de Michel Du Boullay (libreto) y Louis Lully (música), en la que Orasia, reina viuda de Tracia, se convierte en coprotagonista. Orasia asesina, víctima de los celos, a Euridice, y al ser despreciado su amor por Orfeo, se venga posteriormente de éste. Telemann emplea una notable mezcla en su ópera, al añadir al texto alemán predominante otros en francés e italiano, algunos de ellos procedentes de óperas de Haendel y Lully, lo que, según relata Peter Huth en el artículo que acompaña al libreto, ha hecho que muchos consideraran esta ópera como un «pastiche», ignorando que

Telemann tomó parte de los textos, pero no de la música. Sin embargo, la pérdida de algunas partes musicales (el texto ha sufrido menores daños) hace que la presente versión, diseñada por Jacobs, Huth y Jakob Peters-Messer, para la Ópera de Berlín en 1994 (en la que el director belga es asesor artístico de ópera barroca), sí haya tenido que recurrir, en algunos momentos, a esa técnica. Así, la obertura es el primer movimiento de la *Suite* orquestal en fa mayor, se ha añadido un aria del *Flavio Bertaridus* del propio Telemann como aria para Orfeo al final del primer acto, y en ciertos puntos de los actos segundo y tercero se han utilizado breves pasajes de transición tomados de Maurice Greene, Haendel, Keiser y el propio Telemann. Sea como fuere, el producto, una ópera dramática con algún elemento más desenfadado, funciona extremadamente bien, y hay música bellísima en él, como puede apreciarse desde la primera escena, donde Orasia tiene dos arias notables, una tierna —*Lieben, und nicht geliebet seyn*— y otra de bravura —*Sí, mio core à la vendetta*—. Preciosos también los duetos de Orfeo y Eurímedes y de aquél con Euridice en las escenas segunda y cuarta del primer acto. La orquestación es variada, (cuerdas, flauta travesera, flauta de pico, oboes, fagotes, trompeta, percusión, fald, claves y órgano) y utilizada con buen efecto (la flauta de pico en el primer aria de Orfeo en el acto I, la colorista sinfonía que abre el segundo acto; Haendel hubiera suscrito un comienzo así, sin la menor duda), y la fusión de estilos nos permite encontrar músicas típicamente italianas o francesas junto a otras que por momentos nos llevan a los



René Jacobs

ÁLVARO YÁÑEZ



oratorios sacros alemanes. Tal ocurre en el hemoso y doliente aria *Ach Tod, ach süsser Tod*, magníficamente cantada por Trekel y sostenida por un ritmo y un pizzicato que recuerdan en su diseño a las *Pasiones* del propio Telemann (y Bach, me permito añadir) como bien señala Huth. Y aunque los recitativos no tienen quizá la fluidez de los de las óperas italianas de Haendel, la imaginativa y espléndida realización del continuo les dota de un brillo especial, adquiriendo un singular efecto. El último número, en el que se canta el triste final de la reina viuda, es muy expresivo y sereno, rehuendo cualquier recurso efectista. En resumen, estamos ante

un producto atípico, que no es ópera italiana, ni francesa, ni alemana, sino un poco de todo ello. Y eso puede erigirse en una dificultad notable a la hora de dotar al todo de una cierta coherencia y fluidez. No lo ha sido para Jacobs, que una vez más consigue unos resultados musicales extraordinarios. La interpretación tiene en sus manos el ritmo teatral idóneo y una encomiable fluidez de discurso. En todo momento encontramos una expresión variada, exquisita atención a todos los detalles y estilos, y el proverbial dominio rítmico: escúchense los dos números danzables al final de la escena 5 del primer acto. Una verdadera delicia. Y aunque de él es buena parte del mérito en la interpretación, orquesta y coro responden con la perfección a que nos han acostumbrado en anteriores registros, y el reparto es de una consistencia y equilibrio envidiables. Sus componentes muestran un nivel vocal notable y sus composiciones de los personajes resultan extremadamente plausibles. Y aunque Röschmann, Trekel y Gura marquen quizá los puntos más altos del mismo, los secundarios, Poulénard —escúchese la temible *Ich weiss von keiner liebe nicht*—, Müller-Brachmann —escena 1 del acto II— Köhler —escena 6 del acto II— y Kiehr —escena 1 del acto III— ofrecen prestaciones excelentes. La toma sonora es excelente, nítida y con presencia, y redondea un álbum absolutamente recomendable a todos los amantes de la ópera barroca: nos descubre una interesantísima obra, una aproximación singular y muy bella de un gran músico, no siempre valorado en justicia, al mito de Orfeo, estupidamente interpretada y grabada. ¿Se puede pedir más? Una primicia afortunada de verdad.

TELEMANN: *Orfeo, o la maravillosa constancia del amor*. Dorothea Röschmann, soprano (Orasia); Roman Trekel, barítono (Orfeo); Ruth Ziesak, soprano (Euridice); Maria Cristina Kiehr, soprano (Ismene); Werner Gura, tenor (Eurímedes); Isabelle-Poulénard, soprano (Cefisa, sacerdotisa de Baco); Hanno Müller-Brachmann, barítono-bajo (Plutón); Axel Köhler, contratenor (Ascalax). Coro de Cámara RIAS de Berlín. Akademie für Alte Musik Berlin. Director: René Jacobs. 2CD HARMONIA MUNDI HMC 901618.19. DDD. 159'24". Grabación: Berlín, X/1996. Productor: Eberhard Geiger. Ingenieros: Michael Glaser, Horst Langheinrich. Primera grabación mundial.

Rafael Ortega Basagoiti

SAVALL YA TIENE ALIA VOX

En los días 11 y 12 del pasado mes de marzo tuvo lugar, en Barcelona y en Madrid, la presentación oficial del nuevo sello discográfico exclusivo de Jordi Savall –y por tanto de los conjuntos Hespèrion XX, La Capella Reial de Catalunya y Les Concerts des Nations, todos ellos dirigidos por el músico catalán– llamado Alia Vox y que será distribuido en España de manera exclusiva por Diverdi. Según explicó el propio Savall en el distendido acto de presentación –en el que también intervino Juan Lucas por parte de Diverdi–, Alia Vox es ya la nueva productora y editora de todas sus nuevas grabaciones y de las de su esposa, Montserrat Figueras. Por supuesto, el espíritu del sello sigue fielmente la línea de pureza estética que atesora la ya dilatadísima trayectoria discográfica de Savall, que cuenta ya con más de cien grabaciones, primero en EMI y posteriormente en Astrée/Auvidis.

La salida de Savall del sello Astrée era algo que parecía *cantado* desde hace mucho tiempo –sobre todo desde la creación del sub sello de Astrée *Fontalis*, concebido exclusivamente para sus grabaciones–, aunque el director catalán quiso dejar bien claro sus cordiales relaciones actuales con la que hasta ahora ha sido la casa discográfica en la que ha conocido sus grandes éxitos. Alia vox –que quiere decir Otra Voz– nace por tanto con el firme propósito de continuar desarrollando el cuidadísimo y personal concepto del disco que tiene Savall, en donde prima una política editorial –que da absoluta prioridad a la dimensión creativa y musical, y en la que la realización final del disco representa un escalón crucial en el largo proceso de investigación, recreación, experimentación, reflexión e interpretación en el que todo verdadero artista está implicado. Las etapas finales de este proceso, compartidas entre los intérpretes, el ingeniero de sonido, el productor y el editor, necesitan tener una especial atención para que la última imagen sea la más fiel posible al espíritu original. La música queda entonces como la mediadora entre la vida del espíritu y la de los sentidos.

El primer disco de Alia Vox –dedicado monográficamente a Joan Cabanilles– ya ha visto la luz, y pronto le seguirán un buen número de grabaciones realizadas en 1997 que irán saliendo al mercado una por mes (!) durante lo que resta de 1998, todas ellas de gran interés y que como es habitual inciden en gran medida en el patrimonio musical ibérico, una de las máximas prioridades de Jordi Savall. Los siete próximos lanzamientos en preparación ya anunciados son los siguientes: *Tonos humanos*, de José Marín, con M. Figueras, R. Lislevand, A. Savall, P. Estevan y A. González-Campa cuya aparición está anunciada para este mes de abril de 1998; *Las voces humanas*, J. Savall (mayo de 1998); *Música profana en la corte de Nápoles en los tiempos de Alfonso X el Magno*, La

Capella Reial de Catalunya (junio de 1998); *Folias de España*, con J. Savall, T. Koopman, R. Lislevand, A. Savall y A. González-Campa (septiembre de 1998); *Música isabelina para Consort*, Hespèrion XX (octubre de 1998); *Villancicos barrocos* de Joan Cererols, la Capella Reial de Catalunya (noviembre de 1998) y *Oberturas y Suites para orquesta* de J.B. Lully, Le Concert des Nations (diciembre de 1998).

El primer compacto de esta nueva andadura (Alia Vox AV9801, muy bien presentado y editado, por cierto, y que con gran justicia incluye notas en el idioma catalán) es el dedicado al compositor valenciano Joan Baptista Cabanilles (1644-1712) a cargo del conjunto instrumental Hespèrion XX. Cabanilles fue sin duda uno de los compositores de música para órgano más formidables de todo el barroco español, instrumento al que dedicará y consagrará casi todos sus esfuerzos –también se conserva una pequeña producción vocal– y arte musical. Consumado virtuoso del órgano, ya a los veintinueve años lo encontramos de organista en la catedral de Valencia, como sucesor de Jerónimo de la Torre. Su obra organística no sólo demuestra una plena identificación con la idiomática y el lenguaje del instrumento, sino que le revela como un sabio continuador y sobre todo innovador del concepto compositivo organístico, que recoge de toda la influencia del gran Antonio de Cabezón y de la generación del XVI, concepción estilística y formal que irá transformando hacia la nueva escritura barroca propia del siglo XVII. Buena prueba de la gran reputación que alcanzó el compositor valenciano no ya sólo en España sino también en el extranjero son sus constantes viajes a Francia donde era invitado para tocar en los oficios religiosos. El completísimo conocimiento de la ciencia del contrapunto que atesoraba Cabanilles determina la gran y compleja densidad polifónica que poseen muchas de sus obras, en especial los *Tientos*, la forma musical organística ibérica por excelencia –caracterizada por su gran den-

sidad contrapuntística y armónica– que en Cabanilles se convierte en la mejor suerte para poder desarrollar sus deseos de experimentación. Son sobre todo los *Tientos de falsas* las obras donde se despliega una sustancia musical del máximo interés, con una escritura riquísima en disonancias –incluso sin preparación– y bellísimas suspensiones armónicas.

La interpretación de Hespèrion XX introduce de entrada una interesante innovación: restituye once obras organísticas (*Batallas*, *Tientos* y *Pasacalles*) ejecutadas por el conjunto de cuerdas –violins da gamba soprano-alto-tenor-bajo– y por el cuarteto de viento formado por cometo, sacabuche, chirimía y bajón, todos ellos acompañados por el bajo continuo (arpa y órgano) y percusión. Esta práctica, que parece que fue habitual en la época, traiciona un tanto el patente espíritu organístico de las páginas pero a cambio ofrece un colorístico desgranaje del tejido contrapuntístico. Y realmente se consigue una refrescante exposición de la densa polifonía de Cabanilles por medio del rico *ensemble*, que permite disfrutar de los timbres variados de los distintos instrumentos desmenuando las líneas melódicas. Deslumbrante es la belleza y la gravedad alcanzada en las interpretaciones de los *Tientos*, especialmente los de *Falsas*, donde las disonancias expuestas por el conjunto crean una atmósfera de una textura realmente *moderna*. Pulso rítmico contagioso y virtuosismo instrumental dominan los preciosos *Pasacalles* y la *Corrente italiana*, en donde Cabanilles se acerca a tanto al mundo de la sonata. La célebre *Batalla imperial* –atribuida a J.C. Kerl– abre con gran elocuencia un completo y refinado programa. Las ejecuciones de todos los participantes son de primerísimo orden, y como es habitual en Hespèrion XX, el tañido de las violas es inmejorablemente cercano, cálido, virtuoso y comunicativo. El viento resulta igualmente excelente, y tan sólo se podría desear una mayor presencia del bajo continuo –en especial el órgano, sobre todo en la *Batalla*, podría haber tenido más protagonismo con el uso de registros más audibles–. En cualquier caso, se trata de una nueva producción de máxima agudeza estilística y estética, servida con la elegancia y el extraordinario refinamiento sonoro tan propio de Hespèrion XX, y que vuelve a poner de manifiesto la sensible y certera visión interpretativa de Savall, que esta vez nos redescubre y reinventa preciosista y musicológicamente la genial obra de Cabanilles.



CABANILLES: *Batallas. Tientos y Pasacalles. 1660-1700. Batalla imperial, Tiento de falsas II, Pasacalles I, Tiento lleno de 2º tono, Corrente italiana, Tiento de falsas 8 punt alt, Pasacalles IV, Tiento XXIII por A la mi re, Tiento I ple., Tiento XVII de Pange lingua punt alt y Tiento IX de contras. Hespèrion XX. Director: Jordi Savall. ALIA VOX AV 9801. DDD. 61'41". Grabaciones: VI y IX/1996. Ingeniero: N. Bartholomé. Distribuidor: Diverdi.*

Pablo Queipo de Llano Ocaña

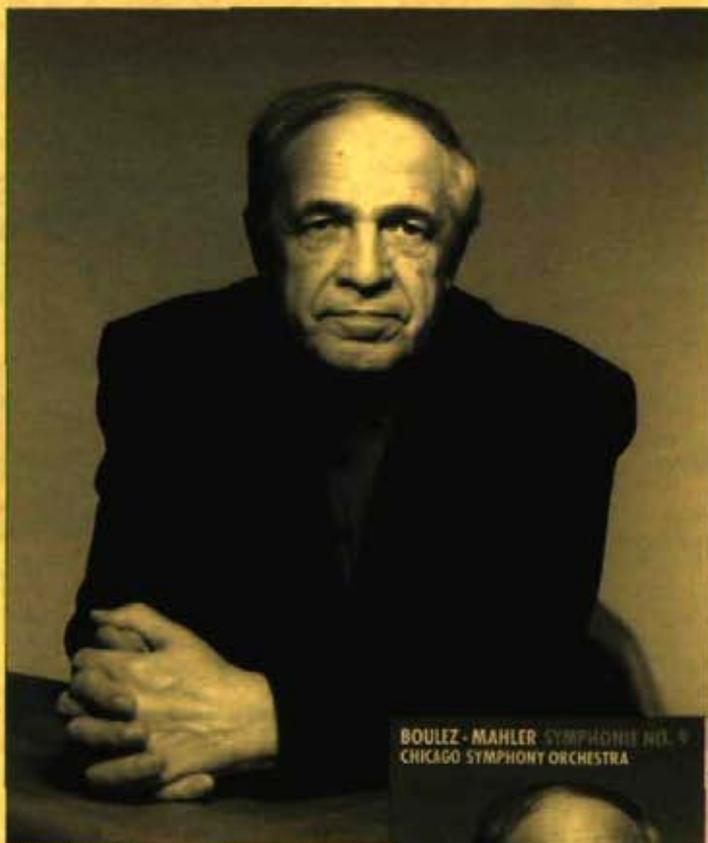
«LA SINFONÍA LLEGA A SU FIN...»

Fue hace 20 años, en Lucerna. A comienzos de septiembre de 1977. Al festival suizo llegaba la Filarmónica de Nueva York, con su entonces titular, Pierre Boulez, para ofrecer dos conciertos. En el primero de ellos, la *Novena Sinfonía* de Mahler. En la mañana del segundo programa, el festival brindó una conferencia de prensa con Boulez. Un periodista le comentó: «Ayer dio la sensación de que la Sinfonía no moría, como la partitura dice —ersterbend—, en las dos últimas páginas—, más bien pareció que la obra simplemente se acababa». A ello replicó Boulez, siempre brillante e irónico: «Bueno, de eso se trata...».

Han pasado los años, dos décadas. Y aquí está la primera grabación, no pirata —había dos—, que Boulez firma de la obra. Y hoy comenta el disco quien —¡osadías juveniles!— hace cuatro lustros se permitía apuntarle que en su interpretación la *Sinfonía* ni agonizaba ni moría. Bueno, sigue sin morir... Pero vamos por orden, porque muchas cosas han cambiado —en el *modus operandi* de Boulez— desde aquel 1977.

Recordemos: cuarto Mahler —moderno— de Boulez, todos para DG, y primero, éste, con la Sinfónica de Chicago; los anteriores, *Sexta Sinfonía* —sensacional—, con la Filarmónica de Viena, 1994 (comentario en SCHERZO, nº 94, mayo de 1995), *Séptima* —notoria—, con la Orquesta de Cleveland, también 1994 (nº 106, julio-agosto 1996), y *Quinta* —de nuevo cota altísima—, otra vez con la Filarmónica de Viena, en 1996 (nº 112, marzo, 1997). Ahora llega esta *Novena*, grabada unos meses antes que la *Quinta*, diciembre del 95, con el mismo equipo técnico de las grabaciones previas (Roger Wright en la producción, Karl-August Naegler y Stephan Flock en la toma de sonido; por cierto, casi el mismo *team* del disco Penderecki comentado en estas mismas páginas).

Recordemos más cosas: que Boulez, durante sus años de titularidad en Londres, Sinfónica de la BBC, y Nueva York, entre 1970 y 1977, dirigió todas las *Sinfonías* de Mahler. Y que, obvio resulta decirlo, no es ningún recién llegado a este repertorio, en el que, de otra parte, ya existían en términos *corsarios* dos traducciones suyas de la obra editadas en CD, basadas en conciertos brindados en Londres con la Sinfónica de la BBC en 1971 y 1972 (Arkadia y Mémoires eran, son, las firmas que publicaron estas lecturas). ¿Dónde se encuentra Boulez en materia interpretativa? Sus versiones previas de la obra —incluyo también la del concier-



Pierre Boulez

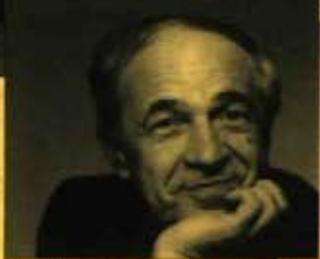
to de Lucerna con la Filarmónica de Nueva York— eran muy claras en este aspecto: carta expresionista evidente, sin renunciar nunca a una sonoridad, digamos, «suntuosa», ausencia evidente de emotividad y casi asepsia en el complejo Finale de la pieza. Hoy, Chicago 1995, los parámetros han variado en buena parte.

Aunque esta «tabla» puede parecer árida, ubíquemos esta interpretación en un contexto de minutaje. En términos de duración, con sus casi 80 minutos —79'46'', notable media para un solo CD, superando los 79'22'' de su *Sexta*—, Boulez se distancia de Svetlanov/Sinfónica del Estado Ruso, 1992 (Saison Russe; 75'48''), se sitúa al lado de Kubelik/Sinfónica de la Radio de Baviera, 1967 (DG; 77'19''), Neumann/Gewandhaus, 1967 (Berlín; 77'55''), Neumann/Filarmónica Checa 1983 (Supraphon; 78''), Barbirolli/Filarmónica de Berlín, 1964 (EMI; 78'25''), Masur/Filarmónica de Nueva York,

MAHLER: Sinfonía nº 9. Orquesta Sinfónica de Chicago. Director: Pierre Boulez. DEUTSCHE GRAMMOPHON 457 581-2. DDD (4D). 79'46''. Grabación: Chicago, XII/1995. Productores: Roger Wright, Karl-August Naegler. Ingenieros: Jobst Eberhard, Stephan Flock.

1994 (Teldec; 78'35''), Bernstein/Filarmónica de Nueva York, 1965 (CBS/Sony; 80'48''), Abbado/Filarmónica de Viena, 1987 (DG; 80'48''), Inbal/Sinfónica de la Radio de Frankfurt, 1986 (Denon; 81') o Bruno Walter/Columbia Symphony —Filarmónica de Los Angeles—, 1961 (CBS/Sony; 81'09''), cerca de Haitink/Concertgebouw, 1969 (Philips; 81'36''), Bernstein/Filarmónica de Berlín (1979 (también DG; 82'02''), Solti/Sinfónica de Chicago, 1982 (Decca; 82'40''), Abravanel, 1970 (Vanguard; 82'44'') y Ozawa, 1989 (Philips; 82'51''), menos cerca de Sinopoli/Philharmonia, 1994 (DG; 83'40''), Maazel/Filarmónica de Viena, 1984 (Sony; 83'58''), de Waart/Filarmónica de la Radio de Holanda, 1995 (RCA; 84'12''), Karajan/Filarmónica de Berlín —la versión de 1982, en concierto— (DG una vez

JORG REICHARDT

BOULEZ - MAHLER SYMPHONIE NO. 9
CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRAMAHLER THE 21ST CENTURY
Pierre Boulez

más; 85') o Tennstedt/London Philharmonic, 1979 (EMI; 85'40''), y lejos de las «grandes» —por duración— *Novenas*, como Klemperer/Philharmonia, 1967 (EMI; 86'30''), Giulini —también Chicago—, 1976 (también DG; 88'22''), Bernstein/Concertgebouw, 1985 (DG de nuevo, 89'03'') o Horowitz/Sinfónica de Londres, 1966 (Music & Arts; 89'13'').

Desde lo que llamaríamos el «formato interpretativo», la opción expresionista está matizada en lo que ahora es un imponente tiempo inicial, —en gran lectura de esa media hora de música que fascinó (y sigue fascinando) a generaciones de músicos posteriores a Mahler, cargada de dramatismo, pujanza y, ¿por qué no?, belleza sonora que se torna por momentos pavorosa. Frente a Boulez una, cómo no, grandísima Sinfónica de Chicago, que acaso, no se supera a sí misma en la que es una de las ediciones fonográficas más premiadas de la historia, la de Carlo Maria Giulini del 76, para la misma compañía de discos. Lo que sí llama la atención en esta hora es la clausura del movimiento: si el anti-diálogo previo a la Coda de flauta, trompa y violonchelos es ejemplar en su transparencia, resulta hoy singular calificar de conmovedora la traducción de Boulez de los compases finales de este tiempo, pero tal es su talante.

En el Ländler del segundo movimiento, Boulez parece de entrada menos «pesante», menos rústico que Neumann en cualquiera de sus dos grabaciones, pero enseguida queda de manifiesto que su *tempo*, delibe-

rado, siempre retenido, es una arma rítmica soberbia, que le permite diseñar, en conjunto y detalle a detalle, una lectura formidable de este segmento, entre las mejores que el disco nos haya deparado. El citado expresionismo cede parcialmente fuerza, y sobre todo delirio, en el Rondo-Burleske, menos acerrado y febril que el de Bernstein en el 65 o el de Maazel, y desde luego alejado de la (muy válida y convincente) enajenación y vehemencia casi descontrolada de dos interpretaciones que no han llegado al CD, la de Kondrashin con la Filarmónica de Moscú (Melodía, 1967) y la primera de Solti con la Sinfónica de Londres (Decca, 1966). Y aquí conviene hacer mención de la gran sorpresa mahleriana del final de estos 90, el integral tomado en conciertos en 1995 del holandés Edo de Waart (RCA, 14 CD asombrosamente no distribuido en España), que parece tocado por una mano divina a la hora de conciliar romanticismo y expresionismo en este difícilísimo tiempo, y en la *Sinfonía* toda.

Llegamos así al Finale. Y, perdón por la insistencia, volvamos al cronómetro. Boulez resulta ser en este Adagio la segunda opción más rápida de la discografía, 21'25", sólo superados por el patriarca Walter (21'04") y no rebasados por el gran Kubelik (21'46"). En los antipodas de este tratamiento, los duraciones de Ozawa (26'02"), Bernstein 1979 (26'12"), Giulini (26'16"), Horenstein (28'02") y Bernstein 1985 (29'46"), que sería la antítesis radical del tratamiento de Boulez. La media, digamos normal, en torno a este movimiento son los 24/25 minutos. Personalmente, y con todo respeto, la «inextinguible» propuesta de Bernstein con un esforzado Concertgebouw en 1985 me parece excesiva. Pero acaso también lo sea, por el otro lado del túnel, la de Boulez: lectura intensa, noble incluso, pero «dicha» a un *tempo* que hasta *cubre* o *ensombrece* diseños y motivos notacionales relevantes, algo insólito en la usual claridad diamantina del maestro francés. ¿Muere ahora la *Sinfonía*? No, ciertamente. Tampoco es que «acabe» por las buenas. Digamos que llega a su fin, con dignidad y nobleza. ¿Es esto suficiente? Si se lee la partitura, parece palmario que Mahler ha pedido algo más. Un *algo más* que se explicita atendiendo a lo comentado —magistralmente, como de costumbre— por Henry-Louis de La Grange en sus notas a la grabación: «El público no se equivoca cuando siente una excepcional carga emocional a medida que la música se fragmenta y expande cada vez más enrarecida. Esta obra arrastra invariablemente al oyente. Parece impulsar a sus intérpretes a superarse a sí mismos y a los auditores a unirse.» Lo que La Grange predica del Finale de la obra no parece darse en lo interpretado por Boulez. Si se produce en otras ocasiones, en casi todas las citadas previamente, y desde luego, mismo año, se da en la ya mentada propuesta de Edo de Waart, en lectura tan electrificante como majestuosa, y sin orquesta tan senera como la de Chicago.

Las cosas, sí, han cambiado. Pero no del todo.

José Luis Pérez de Arteaga

BEETHOVEN, POLLINI Y UN NUEVO INVENTO

Otro invento más, desde luego un instrumento de valor pedagógico y cultural fuera de toda duda. Se trata de un nuevo disco compacto llamado *CD-PlusScore*, es decir, CD más partitura, en su traducción literal al español, una iniciativa conjunta de Deutsche Grammophon y la Editorial Schott que incluye la música y la opción de visualizar por medio de un ordenador la obra u obras incluidas en el disco. El CD puede ser utilizado en un lector de compactos para oír sólo la música, como cualquier disco normal, o bien en un CD-ROM para poder ver la partitura mientras se va escuchando. Esta segunda opción requiere un sistema adecuado compuesto por un PC (mín. 8 MB RAM), Windows 3.1 o Windows 95, CD-ROM y tarjeta de sonido. Esta posibilidad, o escucha interactiva como bien se especifica en las notas del libreto, constituye un perfecto método de aprendizaje musical utilísimo para estudiantes, profesores, críticos o melómanos de la más variada condición. Durante la audición se puede oír todo seguido o bien parar, buscar un punto concreto de la obra que se desee, añadir cualquier ornamentación, ligadura o matiz y editar la versión que uno quiera (la original del autor o la revisada por el usuario), pudiéndola imprimir toda o en parte. Además, se indica claramente en todo momento en qué pasaje concreto de la obra se está, evitando así cualquier error de lectura. El documento incluye asimismo información sobre el autor y su tiempo y detalles biográficos del intérprete. Esta es, en esencia, la función del nuevo sistema, si bien en el interior del libreto se describe más detalladamente en los tres idiomas habituales para los que lo adquieran. El precio es el mismo que los discos de serie cara (exactamente igual que otras publicaciones parecidas con información para ver en CD-ROM, como el álbum de la *Segunda* de Mahler dirigida por Kaplan en Conifer, o el de Simon Rattle comentando los instrumentos de orquesta, ambos ya reseñados desde estas páginas en pasados números de SCHERZO).

Por lo que respecta a las interpretaciones en sí, nos encontramos con tres fulgurante recreaciones de Maurizio Pollini tomadas en conciertos públicos en la Musikvereinsaal de Viena en enero y febrero del pasado año. Especialmente la sonata *Waldstein* es un portento de claridad textual y dinámica en la que hay que destacar, además, brillantez y rigor, rotundidad y refinamiento a partes iguales, control y variedad de matices, intensidad y fanática precisión, cualidades, en fin, que nos recuerdan los mejores momentos de otro de los grandes pianistas



RAFA MARTÍN



Maurizio Pollini

de la casa, Emil Gilels. Las otras dos sonatas no poseen como tales el peso específico de la *Op. 53*, pero el pianista

italiano se muestra igual de escrupuloso con las obras (pueden comprobarlo los que sigan la partitura a la vez), aunque dentro de esa concepción ultraobjetiva siempre se pueden apreciar matices de variedad y depuración esenciales para una adecuada recepción de estas composiciones menores del catálogo beethoveniano. Las versiones nunca son monótonas o expresivamente distanciadas y Pollini siempre resulta elocuente y atractivo dentro de su absoluto y férreo control. El sonido es espléndido, con tomas —en vivo— naturales y muy claras.

En resumen, estupendo invento puesto al servicio de un gran compositor y recreado por un intérprete extraordinario (el sello amarillo anuncia la publicación de varios CD-PlusScore a lo largo de 1998). Por supuesto, es un método de enseñanza idóneo, muy atractivo y seguramente estará presente en todos los conservatorios y la mayoría de los hogares de aquí a muy poco tiempo. Para los que posean el sistema de reproducción adecuado, no lo duden y háganse con este disco. Y para los que no lo posean, también, pues son tres versiones pianísticas impresionantes, de espectaculares poder e intensidad y que se pueden escuchar en cualquier lector normal de compactos.

Enrique Pérez Adrián

BEETHOVEN: *Sonatas para piano n.ºs 11 en si bemol mayor, Op. 22, 12 en la bemol mayor, Op. 26; 21 en do mayor, Op. 53, «Waldstein».* Maurizio Pollini, piano. CD-PlusScore DEUTSCHE GRAMMOPHON-SCHOTT 435472-2. DDD. 65'34". Grabaciones: Viena, conciertos públicos, I y II/1997. Productor: Christopher Alder.

UN GRAN CICLO SIBELIUS

En el número 118 de SCHERZO saludábamos el comienzo de la grabación de las sinfonías de Jean Sibelius por Osmo Vänskä con la Orquesta Sinfónica de Lahti. El disco que abría la aventura —Primera y Cuarta— dejaba más que entrever el enorme interés que habría de tener lo que siguiera si se continuaba por ese camino. Pues bien, las expectativas se han cumplido con creces y hoy podemos decir, tras escuchar el resto y alguna propina, que el de Vänskä es uno de los ciclos más interesantes de las sinfonías de Sibelius y, en su conjunto, quizá el mejor, en mi modesta opinión, entre los más recientes. Solamente la versión original de la Quinta decepciona —se habló de ella en el número 105 de SCHERZO—, pero se trata, no lo olvidemos, de la primera grabación de una obra irregular por la que Vänskä se movía como navegante en mar proceloso y sin la seguridad que puede dar la referencia ajena. El director finés dispone de una orquesta excelente, que aparece como perfectamente idónea para la empresa y que no hace añorar, salvo en contadísimos momentos, a las grandes formaciones protagonistas antaño de esfuerzos semejantes.

Veamos. La Segunda es todo un hecho consumado. Vänskä la ve como la afirmación del genio, con una seguridad que se hace presente desde los primeros compases del Allegretto para introducirse luego en un Tempo andante ma rubato que es analizado con una pertinencia absoluta, con un dominio pleno del tempo, sin dejarse tentar por la irrepitible lentitud de Bernstein (DG) y marcando los bloques de su arquitectura con una claridad sin mácula. El Finale —que para Vänskä parece equilibrar simétricamente la obra— responde a esa grandeza que se espera de él —un punto débiles las trompetas en su inicio— y sus emocionantes últimos compases —con una orquesta que lo da todo— adquieren una intensidad extraordinaria. No olvidemos que aquí las referencias, junto al citado Bernstein, se llaman Szell (Philips) y Barbirolli (Chesky). El predicado classicismo de la Tercera se convierte en manos de Vänskä en una suerte de suma de paisaje interior y exterior, es decir, muy Sibelius. El primer tiempo es de un descriptivismo casi de poema sinfónico —el oyente recuerda En Saga o Cabalgada nocturna y amanecer—, de obra cerrada en sí misma. El Andantino con moto, quasi allegretto se dice con un cuidado impecable y su conclusión se trata con verdadero arrojo. El Moderato-Allegro recupera el clima inicial. Volvemos a la naturaleza y al equilibrio con el primer tiempo. Preciosa la introducción del tema conclusivo. La Quinta rezuma serenidad y seguridad. Magnífico el climax del primer tiempo —aunque podría haberse marcado mejor el paso del Tempo molto moderato al Allegro moderato— y clarísima la transición —verdadera prueba de fuerza técnica— entre el Allegro moderato y el Vivace molto. Todo fluye aquí con una naturalidad que quizá alguien pida menos tranquila —sobre todo si se recuerda el ciclópeo trabajo de Celibidache (Originals) en el modo de trazar un primer



Osmo Vänskä

movimiento inconmensurable—, pero el concepto es legítimo —y responde con coherencia al concepto básico del ciclo— y el resultado, en tal aspecto, impecable. La Sexta es la joya de la entrega, a pesar del peligro que representa la comparación con la versión Beecham (EMI). Magnífica en su realización general, Vänskä subraya cada recodo otras veces oculto, lanza a su orquesta a un trabajo que revela una confianza absoluta —es, a mi entender, la etapa del ciclo en la que mejor se aprecian las cualidades de la modelica formación finesa— y todos consiguen una versión plétórica, impulsiva, generosamente expresiva, una de las más importantes de toda la discografía, clásica y moderna, de la obra. La Séptima, por fin, esa música complejísima, hecha de una suma de episodios que es preciso caracterizar individualmente e hilar entre sí atendiendo a una continuidad que necesita una mano bien firme —Barbirolli en directo, por ejemplo (Intaglio)— para alcanzar su fin. De nuevo los resultados son excelentes, aunque no sobresalgan como en Segunda, Tercera o Sexta —faltaría un punto ultimísimo de intensidad, de misterio inasible—, pero magníficos en todo caso. El disco con Sexta y Séptima se completa con Tapiola, lo que revela el cui-

dado conceptual de la empresa, pues la pieza es, sin duda, una consecuencia del último eslabón del ciclo sinfónico y así lo entiende Vänskä, con una versión hondísima. BIS ha añadido a las sinfonías la grabación completa de Karelia y Kuolema, lo que significa todo un hallazgo y un cúmulo de sorpresas para los amantes de la música de Sibelius. Encontramos en Kuolema, por ejemplo, las versiones originales del Vals triste —que se ofrece al final del disco en su redacción definitiva— y de la Escena con grullas, una y otra mejor tratadas en la revisión del propio autor que en estas redacciones iniciales. Muy buenas las intervenciones de Raimo Laukka y Kirsi Tiihonen, y un acierto la inclusión de las partes vocales, para voces no canónicas, por así decir, de Heikki Laitinen y Taito Hoffren. Impagable el esfuerzo de entregarnos tanta buena música hasta ahora en el olvido discográfico.

No ha lugar a comparaciones por lo menudo entre las realizaciones de Vänskä y lo que otros directores nos han ofrecido de las mismas obras. Es este un ciclo recomendable por sí mismo, en términos absolutos y relativos, que ningún amante de la música de Sibelius debe perderse y que constituye una lectura general tan certera que bien puede recomendarse sin apuro alguno también para el no iniciado

—aunque, no lo olvidemos, este dispone en serie media de tres referencias incuestionables: Davis I (Philips), Bernstein (Sony) y Maazel I (Decca), así como del muy interesante acercamiento de Berglund (EMI). Por lo serio y personal de su concepto, por el equilibrio entre sus líneas de fuerza —no es una lectura de grandes contrastes sino que apuesta más por la fluidez del discurso—, por su punto exacto de expresividad, por la naturalidad con la que se aborda una música que parece quisiera decirse —recuperarse en cierto modo— en un lenguaje original que deviene en una intensidad nunca forzada. Es como si Vänskä advirtiera que algo falta en el hilo que une a clásicos y modernos, en la línea que empieza en Kajanus y llega hasta ahora mismo, y que quisiera recomponerla con el bagaje de la comprensión del idioma y la renovación razonada y pertinente del concepto. No se produce aquí eclipse ni total ni parcial de las grandes realizaciones discográficas de esta música, pero sí una relectura activa y sugerente, esa que corresponde a cada generación y que hace que los clásicos sigan siéndolo. Generosísimo y afortunado esfuerzo, pues, el de estos músicos fineses que, sin alharaca alguna, han hecho un trabajo admirable de todo punto. Lo que sería apasionante ahora es que Virgin emprendiera la misma aventura con Paavo Järvi, que es, entre los jóvenes, aparte de Vänskä, quien mejor parece entender la música de Jean Sibelius. Pero, ojo, porque el listón ha quedado muy alto.

Luis Suñén



SIBELIUS: Sinfonías n.ºs 2 y 3. BIS 862. DDD. 76'10". Sinfonía n.º 5 (versiones original y definitiva). BIS 863. DDD. 67'32". Sinfonías n.ºs 6 y 7. Tapiola. BIS 864. DDD. 68'16". Karelia y Kuolema. Vals triste. BIS 915. DDD. 76'01". Orquesta Sinfónica de Lahti. Director: Osmo Vänskä. Grabaciones: Lahti, 1995-1997. Productor: Robert Suff. Ingeniero: Ingo Petry. Distribuidor: Diverdi.



*Les nostres veus retrobades
Nuestras voces recuperadas
Our recovered voices*

“La primera colección dedicada a la recuperación de las grandes voces líricas españolas”

- 1 . LES NOSTRES VEUS RETROBADES I
- 2 . MARIA BARRIENTOS, (2 CD's)
- 3 . FRANCISCO VIÑAS
- 4 . DOÑA FRANCISQUITA
(Vendrell - Herrero - Perez Carpio)
- 5 . EMILI VENDRELL, Canciones vol. 1 (2 CD's)
- 6 . MARINA (2 CD's)
Completa (Capsir - Lázaro - Redondo - Mardones) y
Selección con Fleta - Revenga - Sagi Barba.
- 7 . JOSE MARDONES
- 8 . MERCEDES CAPSIR
- 9 . BOHEMIOS / LOS GAVILANES
Completa (Racionero - Redondo) y
Selección (Raga - Redondo - Vendrell)
- 10 . CONCHITA SUPERVÍA, Canciones vol. 1
- 11 . MARCOS REDONDO, Dúos de Zarzuela
- 12 . JOSE PALET
- 13 . GRAZIELLA PARETO
- 14 . MIGUEL FLETA, Integral Operística
- 15 . LES NOSTRES VEUS RETROBADES II



Conchita Supervía

Próximos lanzamientos:



16. E. Vendrell Vol.2



17. Zarzuela catalana



18. Miguel Fleta Vol.2



19. Rigoletto (Highlights)
Blanchart/Constantino

Aria Recording s.l.

Tuset, 21, entl. 3ª - 08006 Barcelona
Tel. (93) 209.15.98 - Fax. (93) 201.53.97
www.webcat.es/webcat/ariarecording
e mail: ariarecording@webcat.es

KAFKA Y REIMANN

Aribert Reimann (Berlín, 1936) pertenece, como compositor, a la generación posterior a la vanguardia, a los músicos que ya crecieron en un mundo sonoro en libertad que había superado con creces el aislamiento alemán de los tiempos del nazismo; unos músicos, eso sí, que podían optar bien por seguir las pautas radicales de sus mayores como un cómodo dúplex en que residir, o por el contrario aprovechar las nuevas sonoridades para la creación de un lenguaje distinto al oficial de los festivales preservadores de vanguardias. Como Reimann.

Nuestro músico estuvo muy pronto en contacto con el teatro lírico, como repetidor en la Ópera de Berlín, al tiempo que estudiaba con Blacher y Pepping. Aquel contacto con la escena y con la voz se reforzó con su dedicación como pianista acompañante de recitales de Lieder (había estudiado piano con Otto Rausch); entre 1974 y 1983 fue catedrático de Lied contemporáneo en la Musikhochschule de Hamburgo. Los años sesenta, de plena formación de estilo, coinciden con varios premios de gran importancia. Su buen gusto literario resulta patente en los textos elegidos para su obra vocal: Rilke, Pavese, Celan o Reinert. Para sus óperas ha elegido textos de Strindberg (*Ensueño*, 1964; *Sonata de espectros*, 1983), Shakespeare (*Lea*, de 1978) o Eurípides (*Las troyanas*, en la versión de Franz Werfel, 1985). De *Lea* y de *Las troyanas* existen excelentes grabaciones dirigidas por Gerd Albrecht, colaborador de Reimann en el segundo de los libretos. En la ópera que comentamos ahora se atreve el músico con *El castillo*, una de las maravillosas novelas inconclusas de Franz Kafka; se trata de la versión teatral preparada por Max Brod, amigo del narrador que salvó su obra desoyendo la voluntad de Kafka de que fuera destruida.

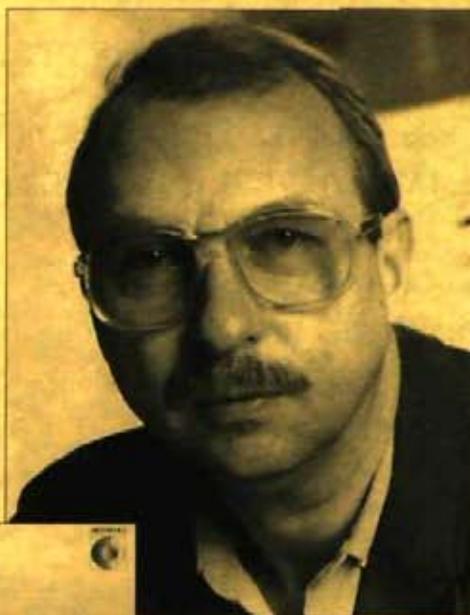
Se deduce que Reimann, ducho en música vocal desde su juventud, no es el habitual operista ocasional de nuestros días, pasados los tiempos de los creadores de foso de toda una vida. El siglo XX ha dado grandes óperas de compositores que sólo se han acercado al género en determinados momentos, desde *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, en adelante. Operistas permanentes han sido pocos: Richard Strauss, Sergei Prokofiev, Benjamin Britten, Leos Janáček desde una edad avanzada... pocos más. Además, Reimann es creador de óperas literarias, algo impensable en el siglo XIX y que arrancó tal vez con obras como *Pelléas, Salomé* y *Elektra*. Se ha creado un poso, una tradición, se ha abierto un camino que ahora transita un Reimann con toda... (o con relativa) naturalidad. Antes que él lo hicieron, por ejemplo, Henze o Einem (éste compuso una ópera de la otra gran novela inconclusa de Kafka, *El proceso*). Por lo demás, la experiencia operística de Reimann es trasunto de mucho de lo que sucede en la música en estos últimos veinte años. En ese sentido, la escucha (al menos la escucha, a falta de otra cosa) de *Lea*, *Troyanas*

y *El castillo* (DG, EMI, Wergo) resulta muy recomendable para quien quiera estar informado en ese sentido.

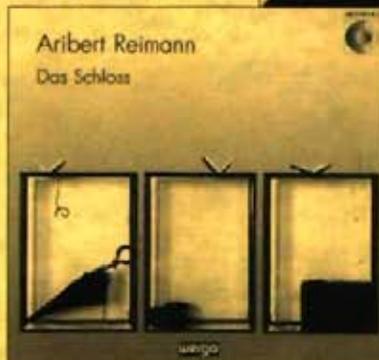
La acción de la amplia novela de Kafka se reduce aquí a nueve cuadros, vinculados por intermedios breves. Los cuadros son de duración desigual, desde los menos de nueve minutos de la inicial, con la llegada del agrimensor, del forastero K al pueblo, hasta la casi media hora del último, con el final absurdo, en rigor sin desenlace, como la novela original, pero ahora de manera deliberada. El procedimiento lírico-dramático bebe en la tradición de Berg, sin duda alguna, pero desde *Wozzeck* y *Lulu* han sucedido demasiadas cosas en la música, y algunas de ellas son patentes aquí. Hablar de tonalidad está fuera de lugar, pero hay elementos tonales que cumplen un cometido

estructural importante, en especial en la orquesta. La orquesta, además, crea un color característico para la obra, así como temas concretos no siempre incorporados a la línea de canto: por ejemplo, el redundante tema del castillo. O dibuja un paisaje sonoro, a modo de amplios sostenidos, en el que se desenvuelve la acción. Tenemos una orquesta abundante en tensión, disonancias, violencia, intervenciones grotescas, estridencia. Sobre ella, un amplio muestrario de lo que es el canto en nuestros días (pasadas las experiencias y exageraciones que sometieron a tortura a cantantes como Cathy Berberian o Esperanza Abad), una multitud de voces caracterizadas una a una, sin coro, que al entrecerrarse (por ejemplo, hacia el final del cuadro IV: K y hostelera) siguen líneas opuestas, ajenas, conflictivas entre sí. Estamos ante un recitativo cantabile continuo, una op-

REIMANN: *Das Schloss* (El castillo), ópera en dos partes y nueve cuadros. Richard Salter (K, el agrimensor), Eva Zwedberg (Frieda), Harry Dworchak (El hostelero), Isoldé Elchlepp (La hostelera), Claes H. Ahnsjö (Barnabas), Bengt-Ola Morgny y Ralf Lukas (Los asistentes, Artur y Jeremías). Bayerisches Staatssorchester. Director: Michael Boder. 2CD WERGO WER 6614-2. DDD. 154'51". Grabación: Munich, X-XI/1996. Productor: Thomas Rott. Ingeniero: Rüdiger Herrmann. Distribuidor: Diverdi.



Aribert Reimann



ción muy del siglo que termina y que parece haberse instalado en escena para siempre. Sólo que, a estas alturas, sabemos que ya no es la opción única de un pensamiento único musical.

Reimann opta por el Kafka versión atormentada más que por el humorista, aunque en escenas como la de los aprendices, la de las advertencias de la hostelera para que K no se meta en líos con Frieda o la absurda con el alcalde y la alcaldesa, es inevitable que quede algo de aquel Kafka que, muerto de risa, le leía fragmentos *angustiosos* de sus obras a sus amigos de Praga.

Este CD, un excelente producto de cultura auténticamente viva, es coproducción de la Bayerische Staatsoper de Munich con Wergo, con patrocinio de Pro Musica Viva. Así se hacen las cosas. Michael Boder, joven director que ha asistido a Mehta, a Gielen y a Muti, es responsable de un producto de gran altura artística, con un reparto de enorme eficacia lírico-dramática en que están fuera de lugar los nombres de divos (aunque, no lo olvidemos, *Lea* fue posible a iniciativa de un Fischer-Dieskau, que sugirió el tema a Reimann y protagonizó el estreno en Munich). Reparto amplio, medio, de intervenciones vivaces, a menudo suspensas, en rápida secuencia y en un continuo tránsito de tono de comedia a clima de drama, echaremos de menos en el cualquier atisbo de belcantismo. De la mano de Boder, y con una partitura a la que es recomendable volver más de una vez, las voces consiguen un producto de gran teatralidad, incisivo, siempre en tono alto, un discurso que jamás sucumbe, que siempre se sitúa en un elevado grado de tensión.

Santiago Martín Bermúdez



ORQUESTA CIUDAD DE MÁLAGA

Temporada
97/98

AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA
JUNTA DE ANDALUCÍA

Programa nº 11

2 de abril
21'00 horas (abono)

3 de abril
21'00 horas

J. BRAHMS

Requiem alemán

Solistas: ARANTXA ARMENTIA, soprano
STEPHAN GENZ, barítono

CORO DE ÓPERA CIUDAD DE MÁLAGA

Director: FRANCISCO HEREDIA

Director: ODÓN ALONDO

Programa nº 12

17 de abril
21'00 horas (abono)

18 de abril
21'00 horas

J. RODRIGO

Música para un jardín

J. MONASTERIO

Concierto para violín y orquesta

Solistas: VÍCTOR MARTÍN, violín

II

S. PROKOFIEV

Sinfonía nº 7, Op. 131

Director: MAX BRAGADO DARMAN

Programa nº 13

1 de mayo
21'00 horas (abono)

2 de mayo
21'00 horas

I
N. RIMSKY-KORSAKOV

La gran Pascua Rusa, Op. 36

W.A. MOZART

Concierto nº 23 en la mayor, Kv. 488
(para piano y orquesta)

II

H. BERLIOZ

Sinfonía fantástica, Op. 14

Director y Solista: PHILIPPE ENTREMONT

Programa nº 14

27 de mayo
21'00 horas (abono)

28 de mayo
21'00 horas

I
J.P. RAMEAU

Las indias galantes

J. RODRIGO

Concierto de Aranjuez

(para guitarra y orquesta)

Solista: E. Bitetti

II

P. SCHUBERT

Sinfonía en do mayor, D. 944

"La Grande"

Director: ODÓN ALONSO

EXTRAORDINARIOS

ORQUESTA CIUDAD DE MÁLAGA

31 de marzo
21'00 horas

Teatro Municipal
Miguel de Cervantes

Director: ODÓN ALONSO
CONCIERTO DE MARCHAS
PROCESIONALES
OCM

9 de Mayo a las 20,00 horas
Inauguración del
Centro Cultural
de Nerja (MÁLAGA)
Director: ODÓN ALONSO

Abril-Mayo '98

CONCIERTOS DIDÁCTICOS

SALA FALLA
CONSERVATORIO SUPERIOR

7 DE MAYO

S. PROKOFIEV....Los amores de Romero y Julie
L. BERNSTEIN.....West side story

NARRADOR: FERNANDO PALACIOS
DIRECTOR: JOSÉ GÓMEZ

ORQUESTA DE CÁMARA CIUDAD DE MÁLAGA

(Temporada de Conciertos)

6 de MAYO

7 de MAYO

31 de MAYO

Teatro Municipal Miguel de Cervantes
Directora/Concertino:
ANDREA SESTAKOVA

Conservatorio María Cristina
Directora/Concertino:
ANDREA SESTAKOVA

Estepa
Directora/Concertino:
ANDREA SESTAKOVA

LÍRICO

24 y 26 de ABRIL

Teatro Municipal Miguel de Cervantes
La Traviata
de G. VERDI

15 y 17 de MAYO

Teatro Municipal Miguel de Cervantes
Los amantes de Teruel
de T. Breton

22 y 24 de MAYO

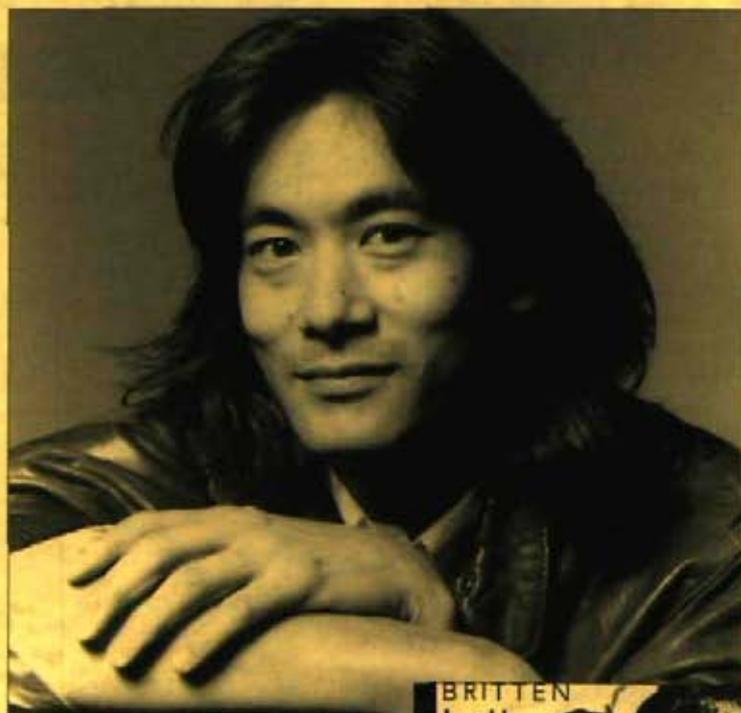
Teatro Villamarta
(Jerez de la Frontera)
Trovador de G. VERDI

EL PRIMER BILLY

Si es cierto que Billy representa el bien —que nunca se manifiesta sin defectos: la belleza y la bondad de Billy se hunden en tartamudeo confuso y feo cuando le atacan los nervios—, son sus cualidades las que llevan a asomarse al abismo. Claggart, o el mal, ya está asomado a él, y allí lleva a Billy; por él se precipitan juntos uno y otro. Mas Pilatos nunca es indiferente, pese a apariencias, y a menudo simpatiza con la víctima, pero algo le obliga a condenarla: así tenemos al capitán Vere, el tercero del triángulo. No es que este Pilatos se someta a la rutina del reglamento para evitarse dificultades oficiales, es que ahoga lo mejor de sí mismo, y al hacerlo cree evitar complicaciones íntimas.

A Billy le llevan a la condena las circunstancias: el temor a cualquier asomo de rebelión cuando la armada inglesa combate a la Francia revolucionaria, la que ha proclamado los derechos del hombre, ha decapitado al rey y proclamado igualdades. A ese área querrá atraerlo Claggart, con resultado catastrófico para ambos. Con la sanción que él consiente, Vere acepta la crueldad de un principio de realidad que no se agota en la ordenanza y la alarma del estado de guerra, sino que está publicada mucho después de su muerte, en 1924, fue adaptada en ese estricto sentido por Edward Morgan Forster (el de *Pasaje a la India*, *Howards End* y *Maurice*), por Eric Crozier (el libretista de *Albert Herring* y *The little sweep*) y por Britten, que la estrenaron en 1951.

Adviértase que el registro que comentamos aquí no es la versión de *Billy Budd* revisada por Britten en 1961, diez años después de su estreno, y que fue la que el compositor grabó para Decca en 1967. Estamos ante la versión original. ¿Se trata de contrariar los designios del compositor? ¿O acaso vuelve Nagano al original porque Britten, sensible a ciertas críticas injustas, quiso reducir a una las tres pausas que separaban cuatro actos que venían a ser otros tantos movimientos sinfónicos? No es posible saberlo, pero lo cierto es que Nagano y su equipo han contado con el Britten Estate par esta empresa. Y que probablemente consideró que era mejor bucear en la partitura de 1951 si quería hacer frente a un *Billy Budd* para el recuerdo, porque el de 1961 ya está muy bien grabado por el propio Britten. Tales circunstancias no impiden constatar una vez más que los títulos líricos de este compositor se hacen cada vez más de repertorio, y que empieza a haber pluralidad de opciones en muchos de sus títulos para el teatro. En lo que se refiere a *Billy*



Kent Nagano

Budd, la de Nagano es la primera alternativa hasta el momento, pero en adelante podemos esperar cualquier cosa. Felizmente.

Aparte del enfrentamiento y del triángulo, *Billy Budd* es una ópera de amplia intervención coral. La tripulación del Indomitable, en intervención individual o de conjunto, es esencial en la trama sonora de esta ópera que sólo incluye voces masculinas (un espacio cerrado, el barco, con personajes que pertenecen a todas las categorías humanas, como la sociedad condenada de *De la casa de los muertos*, pero sin un papel travestido como el de Alieia que equilibre la abrumadora presencia de hombres: al contrario, Britten escribe el papel del joven Billy —¿equiparable?— para un barítono que se desenvuelve casi siempre en la claridad del centro, y hacia arriba). Esa dimensión coral realfima la estructura de

BRITTEN: *Billy Budd* (versión en cuatro actos, 1951). **Thomas Hampson** (Billy), **Anthony Rolfe Johnson** (Capitán Vere), **Eric Halfvarson** (Claggart), **Russel Smythe** (Redburn). **Gidon Saks** (Flint). **Coro de muchachos de Manchester**. **Coro y Orquesta Hallé**. **Director:** Kent Nagano. 2CD ERATO 3984-21631-2. DDD. 148'45". **Grabación:** (en vivo), Manchester, V/1997. **Productor:** Martin Sauer. **Ingeniero:** Jean Chatauret. **Distribuidor:** Warner.



tragedia antigua que sugiere la trama y le presta un carácter sonoro y de presencia dramática que distancia la acción de la intimidad en que se desenvuelven conflictos y condena, y que identifica esta ópera con su peculiar sello.

Las diferencias con la versión original son escasas, un trabajo sobre todo de coherencia, más destinado a variar la secuencia escénica que la identidad musical. Con una excepción importante: se recupera aquí el brillante final de Vere en el primero de los cuatro actos, suprimido por Britten por razones poco razonables, entre ellas las burlas de cierto crítico ingenioso. Se conservan las mejoras de la orquestación.

Thomas Hampson, barítono de voz clara, hace un luminoso Billy. Vere, papel pensado para Peter Pears, lo resuelve un gran britteniano, Rolfe Johnson, que consigue burlar la impronta del tenor originario, personalidad a menudo inevitable. Frente a ellos, la oscuridad vocal de un bajo cuyo personaje, aupado al castillo de proa, tiene un alma que habita las sentinas. Perfección

vocal y de actuación, reforzada por el resto de la oficialidad (Smythe, Saks, Wilding) o la marinería (van Allan, Maltman, o la voz joven de Burden en el aprendizaje), y desde luego por el doble coro, de muchachos y de adultos, alma o coro griego de una sociedad arraigada por la nostalgia de la libertad en medio del temor y la servidumbre. Frente a ellos, la maestría de Nagano, que ha sido el afortunado director de foso de otras óperas del siglo XX (Stravinski, Prokofiev, Debussy, Busoni, Poulenc, Messiaen) y que ahora cambia de registro y de medio (ahora con la más que centenaria Hallé Orchestra de Manchester, la que dirigieron Barbirolli, Beecham, Sargent). El sentido lírico es fundamental en esta batuta, que con ello obedece el espíritu de la obra, tanto en las escenas íntimas como en las corales; pero que dibuja con rigor y garra los dosificados momentos dramáticos, hasta la tragedia final, resuelta por el compositor y el director con más poesía que desgarramiento. En resumen: una excelente alternativa a la grabación clásica de Britten para Decca, un álbum que nos trae una nueva lectura de una obra insigne de hace casi cincuenta años.

Santiago Martín Bermúdez



FUNDACION
JACINTO E INOCENCIO GUERRERO

CONVOCATORIA DE PREMIOS 1998

VIII PREMIO INTERNACIONAL DE CANTO ACISCLO FERNÁNDEZ 1998

inscripción: hasta el 12 de marzo de 1998 - celebración: a partir del 20 de abril de 1998

Primer premio: 2.500.000 pesetas, y un recital patrocinado por la Fundación Don Juan de Borbón a celebrar el 7 de agosto de 1998 en el Festival Joven del Verano Musical de Segovia 1998

Segundo premio: 1.250.000 pesetas

Premio especial al mejor intérprete de obras de Jacinto Guerrero: 600.000 pesetas

Premio especial a la mejor interpretación de música española: 250.000 pesetas

Premio al mejor pianista acompañante: 150.000 pesetas.

XIII PREMIO INTERNACIONAL DE GUITARRA S.A.R. LA INFANTA DOÑA CRISTINA 1998

inscripción: hasta el 18 de septiembre de 1998 - celebración: a partir del 26 de octubre de 1998

Primer premio: 2.500.000 pesetas, un concierto en Bloomington ofrecido por la School of Music, de la Universidad de Indiana, y un concierto patrocinado por la Fundación Don Juan de Borbón a celebrar en el Festival Joven del Verano Musical de Segovia 1999

Segundo premio: 1.250.000 pesetas

Tercer premio: 600.000 pesetas

Premio especial a la mejor interpretación de música española: 250.000 pesetas

Premio a los finalistas no premiados: 100.000 pesetas

PREMIOS FIN DE CARRERA PARA ALUMNOS DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA, DE MADRID

modalidad: piano, composición y musicología - **Premio:** 350.000 pesetas cada uno

PREMIOS ESPECIALES PARA ALUMNOS DEL CONSERVATORIO JACINTO GUERRERO, DE TOLEDO

modalidad: piano - **Premios:** 2 premios de 150.000 pesetas

Bases, requisitos y condiciones de participación:

Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero

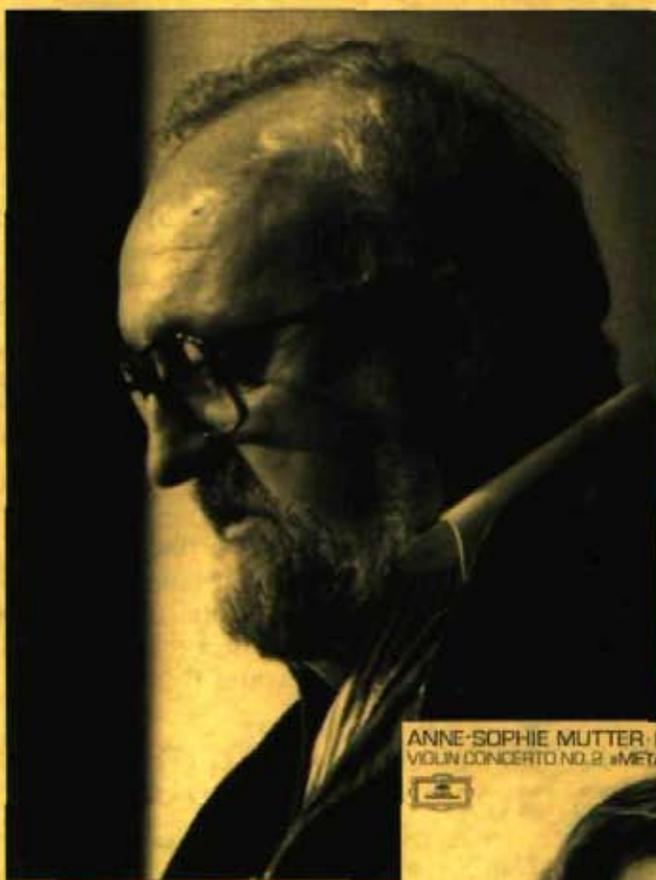
Gran Vía, 78 1º - 28013 Madrid - Tel./Fax: 547 66 18 - 554 34 93 - e-mail: jeig@adenle.es

EL OTRO AMIGO POLACO

Conocer (a Lutoslawski), lo he dicho muchas veces, fue uno de los grandes momentos de mi existencia, porque la suya era una personalidad tan indescriptiblemente noble, como si fuera una persona de otro mundo, un mundo —el suyo— que era, sin duda, más perfecto y estimable que aquel en que nosotros vivimos. Era uno de esos seres que sólo son capaces de pensar lo mejor de los seres humanos, y creó una música que era... hermosa, pero no por el mero hecho de ser hermosa, sino porque nos transmitía confianza, fuerza y, a la vez, serenidad, y que nunca trataba de impresionar en términos de simple virtuosismo.

Estas palabras se deben, naturalmente, a Anne-Sophie Mutter (Rheinfelden, 1963), la gran violinista alemana, y pudieron leerse en el pasado número de esta publicación. La propia artista explicaba en la entrevista de referencia cómo, siempre a través de Paul Sacher, había conocido, a sus 16 años, al «otro» maestro polaco de nuestro tiempo, Krzysztof Penderecki (Deblica, 1933) —30 años mayor que Mutter—, hombre perteneciente a una generación posterior a la de Witold Lutoslawski (Varsovia, 1913-1994) —50 años mayor que la intérprete—. Y si *Chain II*, «diálogo para violín y orquesta», nació en 1985 como regalo (portentoso regalo) de Lutoslawski para su joven amiga y traductora, exactamente 10 años después, 1995, llegaba el nuevo regalo del «otro» amigo polaco, el *Segundo Concierto para violín y orquesta* «*Metamorfosis*» de Penderecki.

En el libreto que acompaña a la grabación, Wohram Schwinger establece una muy precisa sistematización de la compleja evolución creadora de Krzysztof Penderecki, en cuatro etapas, incluso dividiendo los primeros años en dos segmentos —radicalismo sonoro, entre el 58 y el 66, y radicalismo consolidado— a partir del 66, año de *La Pasión según San Lucas*, hasta 1976, año del *Primer Concierto para violín* —escrito para Isaac Stern— y del comienzo de la composición de *Paradise Lost*—, estratificación con la que estoy casi por completo de acuerdo; el «casi» es una mera cuestión cronológica: Schwinger indica que la llamada «etapa romántica» del autor llega hasta 1982, con el *Segundo Concierto para violonchelo* y personalmente creo que tal período no se resuelve hasta 1985, el año de la creación de la tercera ópera, *Die schwarze Maske* (*La máscara negra*), estrenada al año siguiente en el Festival de Salzburgo con sobrecogedora producción de Harry Kupfer. Coincidió con Schwinger en su aserto de que actual-



Krzysztof Penderecki

mente estamos en una amplia cuarta etapa, de «síntesis de estilos», en donde Penderecki ha fundido, en algunos casos magistralmente, sus hallazgos sonoros de los primeros años con las estructuras/texturas, más o menos clásico-románticas de la fase previa.

Metamorfosis se incardina, dentro de la producción reciente de Penderecki, —o sea, de la dimanada desde *La máscara negra* del 85 hasta la hora presente—, junto a, o mejor, a partir de obras como, por orden de antigüedad, la *Cuarta Sinfonía* (*Adagio para orquesta*) de 1989 (dada a conocer entre nosotros por Lorin Maazel con la Sinfónica de Pittsburgh, Festival de Santander de 1994),

PENDERECKI: *Concierto para violín y orquesta n.º 2*, Anne-Sophie Mutter, violín. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Krzysztof Penderecki. **BARTÓK:** *Sonata para violín y piano n.º 2*, Sz. 76, Anne-Sophie Mutter, violín; Lambert Orkis, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 453 507-2. DDD (4D). 58'01". Grabaciones: Watford, 1/1997 Berlin, IX/1995. Productores: Roger Wright, Werne Mayer (Penderecki), Christopher Alder (Bartók). Ingenieros: Ulrich Vetter, Günther Hermanns.

ANNE-SOPHIE MUTTER - PENDERECKI
VIOLIN CONCERTO NO. 2 «METAMORPHOSEN»



Krzysztof Penderecki

la inconclusa *Tercera* iniciada a mediados de los 80 y aún no completada —cuyo Adagio presentó entre nosotros el propio Penderecki al frente de la Orquesta Nacional en 1997—, el *Trio para cuerdas* de 1990/91, el *Cuarteto para clarinete y trío de cuerdas* de 1993, y, sobre todo el *Concierto para flauta y orquesta* de 1992 —que Penderecki ha dirigido dos veces en España, con Rampal y la Sinfonía Cracovia en 1993 y con Gallois y la Orquesta Ciudad de Granada en 1994—, obra ésta que guarda una muy directa relación temática con el *Concierto para violín* que ahora se comenta, y que además fue comenzada ese mismo año, en un proceso creativo que no culminó hasta 1995, fecha del estreno de la partitura (24 de junio) en la Gewandhaus de Leipzig con dirección de Mariss Jansons y traducción solista de quien ha hecho nacer la pieza, Anne-Sophie Mutter. De la difusión de esta página habla el hecho de que otra joven intérprete, Chantal Juillet, acabe de presentar la

obra en España (31 de enero, con la Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya bajo la dirección del autor).

Poco más hace falta decir de una obra que su primera intérprete y dedicataria, Anne-Sophie Mutter, glosaba en el número anterior de SCHERZO, como el lector puede ver (p. 141).

Adicionalmente, se puede señalar que, dentro del conjunto de la obra, de máxima expresividad en el solista y no menor vehemencia en el «oponente» orquestal; los últimos 14 minutos —desde el «Index» n.º 5 de la grabación— del total de 38 que dura la pieza, y en los que se engloba la cadencia *alucinante*, constituyen un espectacular salto imaginativo de Penderecki y se hallan entre lo mejor de su obra.

Es éste un modelico ejemplo de plasmación de una obra actual, con interpretación no sólo «auténtica» —con el compositor, no excepcional director, pero sí adecuado traductor de su propia música— sino ejemplar en la respuesta de la solista y de la fabulosa Sinfónica de Londres, una vez más en día de gracia, maravillosamente grabada por el veterano maestro de la toma de sonido Günther Hermanns. Y mucho más que propina o complemento es la lectura de la *Segunda Sonata* de Bartók, tomada en concierto en Berlín tres meses después del estreno de *Metamorfosis*, y en donde sólo cabe apuntar como reparo que el siempre eficaz Lambert Orkis se muestre sólo eso, eficaz.

José Luis Pérez de Arteaga

MOGOLLÓN DE OPERITAS

El *Singspiel* o entremés u opereta o zarzuela, tiene larga tradición en la música germana. Para recordarlo, CPO recupera estas grabaciones de la casa EMI realizadas entre 1956 y 1978. Nos permiten recorrer la parábola trazada por el género, desde el siglo XVIII (*El adivino de la aldea* de Jean-Jacques Rousseau, 999559-2, y *El cadi engañado de Gluck*, 999522-2) hasta el que estamos acabando (Eugène D'Albert: *La partida*, 999558-2). En el medio queda el grueso de la producción, correspondiente al muy operático siglo romántico, con Schubert (*Los hermanos gemelos*, 999556-2; *El puesto de los cuatro años*, 999553-2 y *Los conjurados*, 999554-2), Mendelssohn (*Los dos pedagogos*, 999550-2 y *La vuelta a la patria*, 999555-2), Weber (*Abu Hassan*, 999551-2) y Lortzing (*El ensayo de ópera*, 999557-2).

Hay de todo en esta elegante botica, según corresponde. La operita de Rousseau es la obra maestra de este escritor que también era músico, como el pintor Ingres cuando tocaba su célebre violín. La de Gluck, al gusto irónico orientalizante de la turquería rococó, una de las tantas piezas anteriores a su ceñuda y a veces genial reforma de la ópera. Las obras de Schubert y Mendelssohn ocupan un lugar subalterno en la producción de estos dos grandes músicos que no destacaron por sus contribuciones a la escena lírica. La partitura de Weber es un homenaje al pasado que hizo este músico tan cargado de futuro, como los versos de Blas de Otero (¿o era Gabriel Celaya?).



D'Albert, tan serio en general, nos ofrece una picante comedia de salón, donde el marido no sabe si dejar a la esposa con el amante o marcharse con el amante dejando a la esposa. Y Lortzing, que merece mejor posición en el palmarés, propone un paso de comedia donde en broma hace morisquetas a la ópera seria.

En general (alguna excepción schubertiana existe) son fábulas cachondas, tanto en lo dramático como en lo musical, y ponen a prueba la capacidad de síntesis de sus autores, que no tiene apenas tiempo para diseñar caracteres, describir ambientes y trenzar y resolver intrigas. La alternancia de palabras habladas y cantadas, con algunas memorables oberturas (la de Weber en primer lugar) dan espacio para la concisión melódica, montada sobre sumarias orquestaciones y

dejando a los cantantes resolverse en tesituras más bien cómodas, como para que se entienda todo o casi todo de lo que dicen.

Los elementos comprometidos son de primera calidad, demostrando que no hay pequeñas formas para los buenos intérpretes. Aquí no queda otra solución que el censo electoral. Cantantes: Edda Moser, Nicolai Gedda, Kurt Moll, Walter Berry, Helen Donath, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau, Adolf Dallapozza, Hermann Prey, Jeanine Micheau, Anneliese Rothenberger. Directores: Heinz Wallberg, Wolfgang Sawallisch, Otmav Suitner, Janos Kulka, Louis de Froment.

La propiedad del estilo y la solvencia de voces e instrumentistas (Philharmonica Hungarica, Radio Baviera, Opera de Munich, conjunto Louis de Froment) hacen el resto y demuestran lo grave que es ponerse leve, lo comprometido que resulta hacer reír.

En general, son obras que no tienen discografía variada y a veces sólo contamos con estos registros para conservarlas al alcance de la mano, lo que refuerza la buena iniciativa de lanzarlas al mercado en mogollón. Lo breve, si bueno, dos veces bueno. Como esta nota, que ojalá haya estado a la altura de las circunstancias.

B.M.

MÁS CANTIDAD QUE CALIDAD

Con el 7243 5 como número de referencia general, ve la luz una reedición del sello Virgin, en una oferta que comprende 24 CD dobles a precio medio, entre los que encontramos estilos, autores y calidades, de lo más diverso. En un resumen de obligada brevedad debido a la amplitud de la colección (lógicamente los discos se pueden adquirir también por separado), podemos comenzar situando sus puntos álgidos, destacando por encima de todos, los discos dedicados a Elgar (61430 2 9) y a Chaikovski (61463 2 7): el primero incluye las *Sinfonías n.ºs 1 y 2*, y varias Marchas, entre ellas las famosas *op. 39 de Pompa y Circunstancia*, interpretadas por la Royal Philharmonic dirigida por Yehudi Menuhin; el sentido del humor, la belleza y suntuosidad de la orquesta, y un enfoque clarificador, impecable en el aspecto rítmico y de gran calidez expresiva, hacen de estas versiones una referencia fundamental para los amantes de la buena música. Algo parecido puede decirse de los *Conciertos para piano y orquesta* y del *Concierto-Fantasia op. 56* de Chaikovski, traducidos aquí por la Orquesta Filarmónica bajo la dirección de Vladimir Fedoseiev, con Mikhail Pletnev al piano; la brillantez y opulencia sonora se combinan de forma magistral con un lirismo de la mejor ley; el entendimiento solista-orquesta es fabuloso, y se manifiesta en la verdad de un lenguaje netamente romántico y a la vez, profundamente idiomático.

En un nivel muy alto, aunque sin alcanzar las excelencias de los anteriores, está un nutrido grupo de grabaciones entre las cuales podemos destacar el disco del Cuarteto Borodin (61406 2 2) con los Cuartetos *op. 59, n.ºs 1 y 3, op. 95 y op. 132* de Beetho-

ven; la vitalidad, elegancia del diálogo instrumental y fuerza interior de las obras, se refleja con una inequívoca tendencia hacia la aridez en los acentos y en la concepción rítmica, con todas las ventajas e inconvenientes que dicha opción conlleva. Incluimos también aquí los tres CD en los que interviene el conjunto The Nash Ensemble: piezas camerísticas de Beethoven y Schubert (61409 2 9), tríos, cuartetos y quintetos con instrumentos de viento, de Mozart (61448 2 8) y partituras de cámara de De-



bussy y Ravel, en algunas de las cuales interviene también la soprano Sarah Walker (61427 2 5); de lenguaje exquisitamente clasicista el primero, más centrado en el virtuosismo instrumental el segundo, y con notables hallazgos tímbricos el dedicado a la música impresionista, aunque es este último el más irregular de los tres.

Concluimos esta zona media-alta con otras tres referencias: dos CD dedicados a lieder, de Brahms y Wolf uno de ellos (61418 2 7), y de Schubert -incluido el *Winterreise*- el otro (61457 2 6), y un disco de canciones francesas de Fauré, Hahn, Bizet y Chabrier (61433 2 6) cantadas por Rachel Yakar acompañada al piano por Claude LaVoix. Los lieder de Brahms y Wolf, en la voz de Thomas Allen y el piano de Geoffrey Parsons, alcanzan las dosis justas de ironía, expresividad y emoción, si bien es cierto que falta en la parte vocal una mayor ductilidad y variación en los acentos. Thomas Allen nuevamente, Arleen Auger y los pianistas Lambert Orkis y Roger Vignoles, son los protagonistas del doble CD con la maravillosa música de Schubert, que recrea aquí todo su misterio, poesía y trascendencia, a pesar de las eventuales rigideces y opacidades que restan en ocasiones naturalidad al canto. Por fin, la soprano Rachel Yakar, traduce las canciones francesas con elegancia y sensualidad, sobreponiéndose a un instrumento vocal ciertamente no atractivo.

Podemos referirnos también de forma específica a dos discos dedicados a Brahms: uno con *Sonatas para violín y piano, y violonchelo y piano* (61415 2 0) a cargo de Jaime Laredo, Leonard Rose y Jean-Bernard Pommier, y otro con los dos *Conciertos para piano y orquesta* (61412 2 3) en versión de Stephen Hough con la Orquesta Sinfónica de la BBC dirigida por Andrew Davis; muy equilibrados los dos, técnicamente impecables, no llegan sin embargo a profundizar del todo en el complejo universo sonoro del autor.

En este punto haré referencia de forma más resumida a varios discos de interés limitado, comenzando por el que se ocupa

de las *Sinfonías* n.ºs 32, 35, 36, 39 y 41 de Mozart (61451 2 2), a cargo de la Scottish Chamber Orchestra dirigida por Jukka-Pekka Saraste; se trata de lecturas demasiado superficiales, arbitrarias y carentes de un criterio musical adecuado: tampoco acierta plenamente Saraste en las obras de Debussy (61424 2 2): *La Mer*, *Jeux* y *Preludio a la siesta de un fauno*, entre otras, con las orquestas de Rotterdam y de la Radio Finlandesa; la diferenciación de los distintos planos sonoros está muy bien desarrollada pero se echa de menos algo tan subjetivo y a la vez tan real como es la autenticidad de un lenguaje más sutil e impresionista. Algo similar ocurre con el disco con páginas pianísticas de Debussy a cargo de Jean-Bernard Pommier (61421 2 1).

El resto de la colección no merece mayor comentario que la referencia, y aún aquí podría hacerse una última división entre cinco discos claramente mediocres: cuartetos de Haydn por el Cuarteto Endellion, tríos para piano de Schumann y Mendelssohn por el Trío Grieg, cuartetos y quintetos con piano de Mozart y Schubert por el conjunto Domus, música para piano de Liszt por Stephen Hough, y canciones de Berlioz, Mendelssohn, Brahms y Respighi por Janet Baker acompañada por distintas orquestas dirigidas por Richard Hickox; y cinco discos manifiestamente malos: los que se ocupan de los *Conciertos de Brandeburgo* de Bach (Scottish Ensemble), las *Cuatro Estaciones* de Vivaldi (London Chamber Orchestra), obras orquestales de Richard Strauss (Orquesta de Minesota con Edo de Waart), varios conciertos para piano y orquesta de Mozart (Diana Ambache y la Ambache Chamber Orchestra), y las *Sinfonías* n.ºs 1 y 9 de Mahler (Royal Philharmonic con Andrew Litton y Filarmónica de Liverpool por Libor Pesek).

D.A.V.

MUSIQUE D'ABORD

Nuevo lanzamiento de la serie media de Harmonia Mundi que a buen seguro interesará a los amantes de la música barroca y clásica. La estrella es la reedición de la ópera, subtitulada «tragedia bíblica», de Marc Antoine Charpentier *David y Jonatán* (HMA 1901289.90, 2 CD), dirigida por William Christie a su grupo Les Arts Florissants. El director americano afinado en París ha demostrado a lo largo de su carrera su afinidad con el lenguaje del compositor francés y en la presente interpretación acierta también de pleno en la traducción del clima dramático. El reparto, como de costumbre, es sólido y equilibrado, y está presidido por la absoluta adecuación al estilo y una línea expresiva irreprochable. Destacan los protagonistas, Gérard Lesne y Monique Zanetti, pero también son notabilísimas las contribuciones de Gardeil, Visse y Fouchecourt. Si no se hizo con él en su día, no desaproveche la ocasión de conocer esta gran música en tan sobresaliente interpretación. Christie repite, esta vez al clave y con la colaboración de Christophe Rousset (HMA 1901269),

en el titulado *La apoteosis de Lully*, que contiene música para dos claves de François Couperin. Las obras contenidas son bien conocidas (además de la que da título al disco, *La paz del Parnaso*, *La apoteosis de Core-*



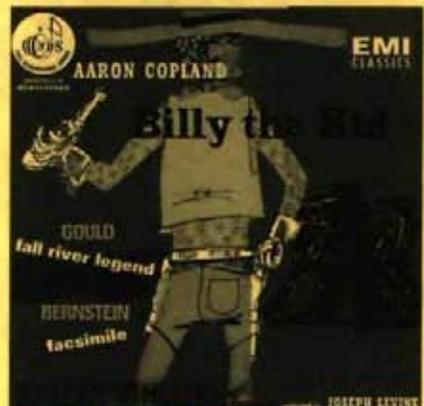
lli, *Allemande*, *La Juliette*, *La Létiville*, *Musète de Choisi*, *Musète de Taverny*) y la interpretación, llena de colorido, ritmo y elegancia, es espléndida, tanto en lo técnico como en el entendimiento del estilo. Haendel consiguió una música bellísima, llena de ternura y humor, vibrante y colorista, en su serenata *Acis, Galatea e Polifemo* de 1708, ocho años anterior a la «versión inglesa», conocida simplemente como *Acis y Galatea*. Y tales aspectos son muy bien captados en la versión que Charles Medlam comanda al frente de su London Baroque, con Emma Kirkby, Carolyn Watkinson y David Thomas como miembros de un reparto idóneo, vocalmente capaz y teatralmente irreprochable, en el que destaca el histrionismo justo de Thomas en el endemoniado papel de Polifemo (HMA 1901253.54, 2 discos). El complemento, *3 Sonatas para flauta de pico y continuo* (por Michel Piguet, flauta, Medlam, chelo y John Toll, clave, no pasa de lo correcto, fundamentalmente porque Piguet, interpretativamente acertado, muestra una entonación no siempre precisa. Pero el resultado global del álbum es notable. Y no menos que eso, más bien más, puede decirse del monográfico dedicado al prácticamente desconocido violinista y compositor suizo, luego militar, Henrico Albicastro (1661-?). El disco (HMA 1905208) no ofrece el *Motete para tenor y orquesta* «*Coelestes angelici chori*» y las *Sonatas trío Op. 8, n.ºs 9 y 11*, la *Sonata para violín Op. 9, n.º 12* y los *Conciertos a 4 Op. 7, n.ºs 2 y 12*, por el tenor Guy de Mey y el Ensemble 415 dirigido por Chiara Banchini, que se luce en esta virtuosa y decididamente italianizante música. Interesante asimismo es el ejemplo del decidido «independentismo» francés dentro del rito católico, representado aquí por una selección del *Canto llano de la catedral de Auxerre en el s. XVIII* (HMA 1901319), interpretado por el Ensemble Organum que dirige Marcel Pérès con la solvencia que caracteriza a estos reconocidos especialistas. Aunque bastante más popular en términos generales, no son las *Sonatas para viola da gamba y clave* lo más habitual de C.P.E. Bach. Tiene por consiguiente atractivo el ejemplar con las *Sonatas Wq. 88, 136 y 137* para esa combinación instrumental, junto a las más conocidas *Sonatas para clave Wq. 49, n.º 1* –primera de las *Württemberg*– y *Wq. 48, n.º 3* –tercera de las *Prusianas*– (HMA 1901410), en una versión más plausi-

ble que sobresaliente de Charles Medlam (viola da gamba), William Hunt (viola da gamba en labores de continuo) y Richard Egarr (clave). El primero está algo justo en los movimientos rápidos, y éste es inferior a van Asperen (Teldec) en las obras para clave solo. Pero en conjunto, lanzamiento de muy alto interés, especialmente los discos dedicados a Charpentier, Haendel y Couperin.

R.O.B.

DEL BAÚL DE LOS RECUERDOS

Otra serie más del inmenso filón de EMI. En esta ocasión se trata de registros de los años cincuenta grabados originalmente en Estados Unidos (algunos de ellos estuvieron comercializados en España a principios de la década de los setenta) y publicados ahora en un excelente reprocesado, con resultados sonoros realmente notables por sus tonos monofónicos naturales y espaciosos, muy similares a las de Mercury de esos mismos años. Han conservado su lema original, *Full Dimensional Sound*, y se editan con los diseños de sus primitivas carátulas (ya es lugar común en todas las multinacionales hurgar en el baúl de los recuerdos para sacar viejos envoltorios e ilustrar así las grabaciones reprocesadas a digital). La mayoría de estos registros se hicieron para mayor gloria de William Steinberg y Erich Leinsdorf, dos competentes toscanianos tipo sargento-instructor con tanto oficio como poca imaginación (lo cual no es poco para los tiempos que corren; y si no, presten atención a esta anécdota: recientemente, un profesor de la Sinfónica de Madrid le contaba al autor de estas líneas que un joven maestro español cuyo nombre mejor no decimos, paró a la orquesta durante un ensayo y dirigiéndose a las trompas, les dijo: «¡No vayan tan deprisa, que no puedo seguirles!»). Comprenderán que después de esto, no hay más remedio que tomarle cierto cariño al rudo Steinberg



y valorar sus grabaciones mejor de lo que pensábamos. Desde luego, no busquen aquí ni fantasía ni refinamiento de ningún tipo; lo que sí encontrarán son interpretaciones pulcras, ordenadas, vigorosas, contundentes y de buena respuesta orquestal (notable la Sinfónica de Pittsburgh). Tiene, además, la ventaja de acompañar justa y elocuentemen-

te al gran Nathan Milstein en varios de los más populares conciertos de repertorio (Brahms y Beethoven -5 66550 2-; Bruch nº 1, Mendelssohn y Prokofiev nº 1 -5 66551 2-), discos que se recomiendan por sí mismos, sobre todo por la cálida, deslumbrante y segura intervención solista. Los otros son la *Cuarta* de Bruckner (5 66556 2), la *Primera* de Mahler (5 66555 2), la *Segunda* de Rachmaninov (5 66554 2) y las populares *Quinta* y *Sexta* de Beethoven, con rellenos de Strauss, Bloch y Prokofiev. Tienen la desventaja de contar con una competencia fortísima en el actual panorama discográfico, lo que nos lleva a situarlas en un honoroso y gris segundo puesto si las comparamos con cualquiera de las protagonizadas por los numerosos grandes nombres que han llevado estas partituras a los estudios de grabación.

El resto del lanzamiento está formado por grabaciones de dos notables músicos. En primer lugar Vladimir Golschmann (1893-1972), director francés de ascendencia rusa y nacionalizado estadounidense, que interpreta con su orquesta de tantos años, la *Sinfónica* de San Luis, dos discretas lecturas de la *Sinfonía* de Franck acoplada con la *Quinta* de Shostakovich (5 66557 2), más la *Sinfonía española* de Lalo, de nuevo con Nathan Milstein, y selecciones orquestales de Gounod, Bizet y Falla (5 66552 2). El otro es Joseph Levine (1910-1994), director totalmente desconocido para el público español -y me temo que para casi todos los públicos, pues ni en el *New Grove* viene noticia alguna sobre él-, que interpreta con idioma, convicción y brillantez al frente de la Orquesta del Ballet Theatre varias selecciones de música norteamericana (Copland, Gould y Bernstein en un disco -5 66549 2-, y Antheil, William Schuman y Banfield en el otro -5 66548 2-). Por supuesto, no es música de primer orden y quizá esté más conectada con los musicales de Broadway que con la que acostumbramos a comentar desde estas páginas, pero son los discos más atractivos de este lanzamiento, los más genuinos e infrecuentes, los que pueden competir en igualdad de condiciones con cualquiera de los mejores existentes con estas mismas obras.

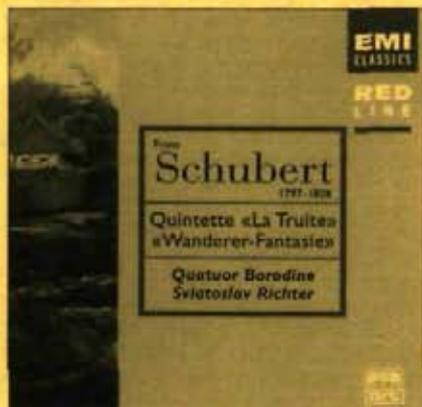
En suma, cualquiera de los discos en los que interviene Nathan Milstein se recomiendan por sí mismos. Sin embargo, los dos de música norteamericana son los más atractivos por su especial sabor, claridad instrumental muy lograda y perfecta conexión narrativa con el mundo que tratan de describir. Es música de ballet sin más pretensiones, agradable de escuchar y muy bien interpretada.

E.P.A

EN LÍNEA RECTA

Vale la pena practicar un acercamiento a esta nueva serie económica de EMI, Red Line, de muy directa y funcional presentación, porque, dentro de una calidad mínima muy encomiable, podemos encontrar unas cuantas joyas. Categoría de imprescindible puede que sólo la tenga el formidable disco dedicado a Schubert en el que Richter

es el auténtico divo. Su versión, ya conocida, tantas veces alabada, de la *Fantasia del Caminante*, necesita realmente pocos adjetivos a estas alturas: sensacional puesta en escena -una verdadera narración dramática-, perfecta articulación de episodios, solidez constructiva, magnífica sonoridad, fantástica exposición... Probablemente la mejor ejecución de esta partitura en disco; y data ya de 1963. A su lado una excitante recreación de *La trucha*, llena de acentos peyoratorios, pero no exenta de un saludable lirismo. Todo lo que de rústico alberga la composición está aquí plasmado por los potentes arcos del Borodin y el teclado



imaginativo del pianista ruso. Muy buen sonido (1980) (5 72579 2).

Junto a esta referencia situamos, sin perder el timbre del piano, las cuatro *Sonatas* (nº 9, 11, 14 y 16) de Mozart a cargo de Zacharias, que nos vuelven a poner de manifiesto que la suya es una integral excelente -prácticamente inencontrable ya- y que se puede colocar sin desdoro en paralelo con la clásica de Pires y de la loca pero apasionante de Gould. (5 72582-2). Espléndido, y muy recomendable por tanto, el *Requiem* de Mozart, quizá el más equilibrado, dentro de un planteamiento limpiamente romántico y con un cuarteto solista (Do-

nath, Ludwig, Tear, Lloyd) entonado, de los que ha grabado Giulini. Una visión serena y reconfortante (5 69900 2).

Estimulante el doble recital de Strauss de dos voces tan reconocidas como las de Margaret Price y Lucia Popp, una lírico-spinto y una lírica en el momento en el que la grabación se realizó, 1985 y 1987 respectivamente. Al canto señorial, robusto pero matizado de la primera, que ofrece un centro de altísima calidad tímbrica, se opone el más juvenil y gracioso de la segunda, que nos brinda el atractivo de sus irrisaciones plateadas. Sawallisch, en este caso desde el piano, da lecciones de sobriedad (5 72581 2). Olaf Bár por su parte esgrime, ya que no belleza, robustez o potencia vocales, un arte consumado para la dicción más intencionada y la sutileza expresiva más alquitada. Sin llegar a las cimas de los más grandes servidores del género, nos hace muy amena esta escucha de páginas de Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms y Wolf. Muy bien, como siempre, Parsons (5 572589 2). Buenas sin más las interpretaciones mozartianas del Melos. Hemos oído clarinetistas más perfectos y enjundiosos que Julia Rayson en el *Quinteto*. Interesante la inclusión de las *5 Fugas K. 405* sobre *El clave bien temperado* de Bach (5 72578 2).

Mencionemos, para concluir con lo más destacado de la edición, los cuatro discos de Muti. Tres son con Philadelphia: sendas correctísimas interpretaciones, sin más -y sin menos-, de las *Sinfonías* nºs 6 y 9 de Beethoven (más la obertura *Leonora III*) y de la *Fantástica* de Berlioz (5 72585 2; 5 72592 2; 572586 2). Versiones bien expuestas, fluidamente tocadas, pero que dejan más bien indiferente. Sobre todo ante la enorme competencia. El cuarto CD, con Filarmónica de Viena, nos refresca la memoria del Schubert lírico, natural, saludable, bien tocado e irrelevante del director napolitano. Se han elegido las *Sinfonías* nºs 3 y 5 (5 72595 2).

A.R.






La Mejor Música.
Sinfónica, de Cámara
y Óperas, Antigua,
Religiosa y étnico-folklórica.
Zarzuela y Flamenco.

Las mejores grabaciones en
Compact Discs y Videos

Librería Musical: Biografías,
Historia de la Música,
Diccionarios, Revistas de
Música. Enseñanza y
Metodología musical.

SERVICIO A DOMICILIO A CUALQUIER PUNTO DE ESPAÑA

ALLEGRO MÚSICA - La tienda especializada en Música Clásica
c/ Dos de Mayo, 38 (junto al teatro de la Maestranza)
41001 Sevilla - Tfno.: (95) 421 61 93. Fax: (95) 421 57 05

ADAM: *Le toréador*. Sumi Jo, soprano (Coraline); John Aler, tenor (Tracolin); Michel Trempont, bajo (Don Bel-flor). Orquesta de la Opera Nacional Galesa. Director: Richard Bonyngé. DECCA 455 664-2. DDD. 77'11". Grabación: Swansea (Reino Unido), VI/1996. Productor: Christopher Pope. Ingeniero: James Lock.

Continuando en su interés por descubrirnos obras inéditas de la literatura operística de mediados del XIX, el director de orquesta australiano Richard Bonyngé nos presenta aquí una nueva muestra de este período. Después de su reciente y aclamada realización de *Le domino noir* de Auber, también para su firma habitual Decca, le toca ahora el turno a *Le toréador*, una deliciosa ópera bufa en dos actos de Adolphe Adam, estrenada en la Opera Cómica de París el 18 de mayo de 1849. El autor de *Giselle* se nos presenta aquí como un dignísimo heredero de su maestro Boieldieu, en una obra que aprovecha con ligereza, sentido melódico y elegancia la moda hispánica que triunfaba en la capital francesa, coronándola con las célebres variaciones sobre *Ab, vous dirai-je maman*. El equipo reunido bajo la entusiasta dirección del maestro, y capitaneado por la soprano coreana Sumi Jo (muy en su medio desde aquel recital de arias de opereta francesa publicado hace unos años), está a la altura de las circunstancias y hace que pasemos un rato muy agradable por los despreocupados parajes de la ópera cómica del pasado siglo.

R.B.I.

ANONIMO: *Libre vermell de Montserrat*. Nota *Cantionis de illo viro Capistrano. Tuba Gallicalis. Cedit frigus. Theatrum Instrumentorum*. ARTS 47384-2. DDD. 57'10". Grabación: XII/1993. Productor: Gian Andrea Lodovici. Ingeniero: Walter B. Neri.

En el nº 95 de SCHERZO nos inclinábamos por el vitalismo de los franceses de Alla Francesca frente a la urbanidad de los ingleses del New London Consort de Philip Pickett. Los italianos del Theatrum Instrumentorum obligan a revisar aunque no a desdecirse de aquella opinión. En realidad, es una cuestión de gustos *a priori*, pues las tres son versiones complementarias del *Libre Vermell*. Si se prefiere la pulcritud instrumental aun a costa de una cierta frialdad interpretativa, la elección es Pickett. Las voces de Bonnardot, Lesne y compañía cantarán a su favor la balanza de los que tengan como prioritarias la calidad de las voces y la claridad de pronunciación. En esta última virtud flojean mucho los del Theatrum Instrumentorum, pero a cambio ofrecen el máximo de verosimilitud, lo cual implica exageración flagrante en el ruido con que se subrayan algunos ritmos. En cuanto al orden de las piezas, la única coincidencia entre las tres opciones se reduce a la lógica posición final de *Ad mortem festinamus*. Los del Theatrum pierden también en el terreno de los complementos (apenas tres breves piezas instrumentales),

donde gana Alla Francesca. Sin embargo, el de Pickett, que se limita estrictamente al *Libre vermell*, es gracias a su generosidad con los ornamentos y repeticiones, el disco de más duración. *A chacun selon son goût*, que decía Orlovsky.

A.B.M.

BACH: *Obras para órgano*. Vol. 7. Ton Koopman, órgano Christian Müller, 1734, Waalse Kerk, Amsterdam. TELDEC 0630-17647-2. DDD. 69'17". Grabación: Amsterdam, XII/1996. Productora: Tini Mathot. Ingeniero: Adriaan Verstijnen. Distribuidor: Warner.

La serie organística de Koopman avanza con logros que demuestran la madurez a la que el artista ha accedido. En este CD, es muy interesante la lectura a base de contrastes del *Preludio y fuga BWV 545*; poderoso el primero, lírica la segunda. En una obra así, y en las otras del programa, puede comprenderse el concepto que tiene Koopman de la grabación: no sólo como color sino como clarificación de las líneas. En los *Preludios y fugas BWV 539 y 534*, las versiones son excelentes, con sonoridades imponentes pero no recargadas. La *Pastoral BWV 590* es un ejemplo de lirismo, con dominio de los flautados en su primer tiempo y un fraseo suelto, mas no cortante o forzado, en el cuarto. El *Ejercicio para pedal BWV 598* plantea varios problemas, dada su condición incompleta y las dudas acerca de la autoría; Koopman, en su ágil versión, opta por una solución interesante, pues concluye la obra con una atractiva improvisación.

E.M.M.

BACH: *Suite en re menor, BWV 997*. MOZART: *Sonata en la menor K. 331*. SCHUBERT: *Sonata en la menor, «Arpeggione», D. 821*. Peter-Lukas Graf, flauta; Konrad Ragossnig, guitarra. CLAVES CD 50-9705. DDD. 61'04". Grabación: XII/1996. Ingeniero: Teije van Geest. Distribuidor: Auvidis.

Flautistas y guitarristas parecen ser los primeros destinatarios de este disco, pero también deberían serlo los interesados no sólo en la música, sino en los procedimientos históricos de divulgación musical; es decir, en el noble arte de la transcripción. Las tres que interpretan Graf y Ragossnig son de su propia cosecha. La de Bach se suma a las numerosas conocidas de la *Sonata para laúd*, las primeras realizadas en vida del compositor y algunas por él mismo. La de Mozart se aparta de la publicada por el editor vienés Traeg en 1803, que simplificaba en exceso la parte guitarrística además de añadir o suprimir fragmentos de modo arbitrario. La *Arpeggione* conoce aquí su primer arreglo para flauta y guitarra. En general, el diálogo entre los dos instrumentos se mantiene en un plano de equilibrio que en Bach y Mozart no contradice el origen solístico de las piezas ni en Schubert relega a la guitarra con ayuda de unas tomas muy limpias. El nivel

DISCOS

CRÍTICAS de la A a la Z

interpretativo es de alto virtuosismo y cálida expresividad.

A.B.M.

BACH: *Sonata en do menor para flauta travesera, violín y bajo continuo, de la Ofrenda Musical, BWV 1079.* **JANITSCH:** *Cuarteto en re mayor para dos flautas traveseras, viola y bajo continuo.* **GRAUN:** *Sonata en re mayor para dos flautas traveseras y bajo continuo.* **C.P.E. BACH:** *Sonata en do mayor para flauta travesera, violín y bajo continuo, W 149.* **Jed Wentz, flauta.** **Musica ad Rhenum.** **VANGUARD 99130.** **DDD. 56'37". Grabación: IX/1995. Productor: Pieter van Winkel. Ingeniero: Leo de Klerk. Distribuidor: Gaudis.**

La corte de Federico el Grande en Berlín, a cuyo trono accedió en 1740, se está convirtiendo en una fuente inagotable de pretextos para grabar discos. La consecuencia más inmediata ha sido, por supuesto, el aumento del conocimiento de todos los miembros de la familia Bach —aparte del interés que, afortunadamente, cada uno de ellos despierta por sí mismo— y del repertorio de flauta, pero también de una serie de compositores menores que vivieron en aquel mundo. Junto a las de los Bach, la obra de Carl Heinrich Graun (1704-1759) y, sobre todo, la de Johann Gottlieb Janitsch (1708-1763) atraerán principalmente a los interesados en los últimos coletazos del estilo barroco italiano en una zona tan alejada de su origen, donde por el contrario se despreciaba la música francesa. Por su vigor, virtuosismo y penetración estilística, las interpretaciones de Musica ad Rhenum convencerán de que no cabe hacer más por

estas músicas, incluida la magistral de Johann Sebastian. Tomas de una diaphanidad meridiana.

A.B.M.

BACH: *Las cuatro oberturas.* **Academia para la Música Antigua de Berlín.** **HARMONIA MUNDI HMC 901578 (nºs 1 y 3), HMC901579 (nºs 2 y 4).** **DDD. 48'59", 49'03". Grabación: IX/1995. Productor: Eberhard Geiger. Ingeniero: Michael Glaser.**

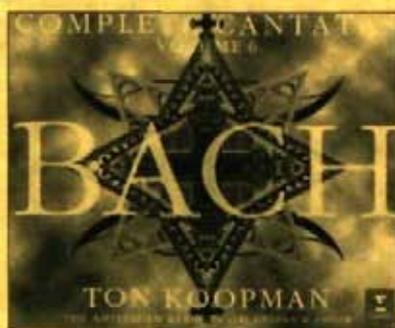
Pese a lo nutrido de la discografía, las versiones que realiza la Academia para la Música Antigua de Berlín no desmerece en muchos aspectos de las máximas referencias para estas célebres páginas, todavía encabezadas por los Goebel, Pinnock o Harmoncourt. La formación alemana, fundada en 1982, no posee director, por lo que las decisiones y criterios interpretativos son tomados por todos los miembros democráticamente. Esto le otorga una cierta frescura muy estimulante, aunque en momentos muy puntuales se eche de menos una mano unificadora.

La orquesta germana exhibe un hermoso color orquestal y una adecuación estilística envidiable. Estas características se ven sublimadas en la *Tercera Suite*, donde realizan su mejor trabajo. Resulta vibrante apreciar el desparpajo y la gracia con la que afrontan, sin complejos y contagiando de entusiasmo al oyente, obras escuchadas una y mil veces. Lo único objetable es la rárana duración de los dos discos, que se venden por separado.

C.V.N.

BACH VIVO

Continúa el interesantísimo ciclo de las cantatas bachianas por Ton Koopman; luego de un sensacional volumen consagrado a obras profanas, vuelve a retomarse con esta entrega la serie de las sacras. Domina en las interpretaciones la suavidad de colorido, pero esta moderación, que lo es tanto de timbres como de acentos, no implica pérdida de claridad. Un buen ejemplo de esto se da en la estratificación de las voces, muy perceptibles, en partes como la fuga del coro inicial de la *BWV 76*. Los solistas vocales cumplen un buen trabajo, puede que algo inferior al de otros volúmenes, pero incluso así a excelente nivel. Destacan algunos momentos, como la ternura de Ziesak en su aria de la citada *BWV 76* (nº 3) y la magnífica línea de canto de la soprano en *BWV 179* (nº 5), o la sensación de intimidad conseguida por Agnew y Mertens en el dúo de la *BWV 190* (nº 5). Este último en solitario obtiene una delicada interpretación del aria de la *BWV 104* (nº 5), dignificando el ingenuo texto relativo al «baño celestial». Los instrumentos obligados están todos soberbios y Koopman da a la música un aire muy vivo, aun claramente danzante, como ocurre



en el aria de tenor de la *BWV 186* (nº 5).

E.M.M.

BACH: *Cantatas. Vol. 6: BWV 50, 59, 69, 69a, 75, 76, 104, 179, 186, 190.* **Ziesak, Magnus, Agnew, Mertens.** **Coro y Orquesta Barroca de Amsterdam.** **Director: Ton Koopman.** **3CD ERATO 3984-21629-2. DDD. 61'45", 61'23", 72'52". Grabaciones: Amsterdam, IV y IX/1997. Productora: Tini Mathot. Ingeniero: Adriaan Verstijnen. Distribuidor: Warner.**

BACH: *Misa en si menor, BWV 232.* **Johannette Zorner, soprano; Véronique Gens, soprano; Andreas Scholl, contratenor; Christoph Prégardien, tenor; Peter Kooy, bajo; Hanno Müller-Branchmann, bajo.** **Coro y Orquesta del Collegium Vocale.** **Director: Philippe Herreweghe.** **HARMONIA MUNDI HMC 901614.15. DDD. 109'22". Grabación: VII/1996. Productor e ingeniero: Nicolas Bartholomé.**

Esta es una grabación de la *Misa en si menor* cuya belleza sólo puede adivinarse debido a una grave deficiencia en las tomas, que de un modo incomprensiblemente exagerado privilegian las voces y relegan las partes instrumentales al trasfondo del espectro sonoro. Por lo que a los solistas respecta, el único reparo posible correspondería al timbre menos bello de Véronique Gens, sobre todo por comparación con las estupendas prestaciones de un tenor tan impuesto en la materia bachiana como Christoph Prégardien, un bajo de tanta clase como Peter Kooy o la claridad de la otra soprano, Johannette Zorner. Los coros, situados en un plano medio, adolecen de una cierta confusión de texturas en los numerosos juegos contrapuntísticos a que se entregan. Pero lo de veras lamentable y que hace absolutamente desaconsejable el disco son chascos como el que el oyente se lleva en el *Quoniam* (CD 1, pista 11), donde el acompañamiento orquestal no habría podido ser más oscuro de haber empleado sordina todos los músicos. Una pena.

A.B.M.

C.P.E. BACH: *Conciertos para oboe, cuerdas y bajo continuo en si bemol mayor, Wq. 164, y en mi bemol mayor, Wq. 165.* **Sinfonía en mi menor para cuerdas y bajo continuo, Wq. 177.** **Paul Dombrecht, oboe.** **Orquesta Il Fondamento.** **Director: Paul Dombrecht.** **VANGUARD 99718. DDD. 54'33". Grabación: IX/1996. Productor e ingeniero: Leo de Klerk. Distribuidor: Gaudis.**

Tres buenos ejemplos del estilo *Empfindsamer* que Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) desarrolló en los años intermedios de su estancia en Berlín al servicio de Federico el Grande de Prusia. La forma sinfónica la dejó a punto para recibir las innovadoras aportaciones de Haydn y Mozart, entre ellas la adición de un minueto entre el movimiento lento final y el normalmente efervescente final. Los dos conciertos para oboe son arreglos del propio compositor a partir de sendos conciertos para clave. Lo que en las tres obras más destaca son el progresivo alejamiento de la forma *ritornello* y el acercamiento a la forma sonata que se advierte en la inusitada libertad con que se manejan las armonías, timbres y cambios de dinámica y velocidad. Il Fondamento refleja con bastante fidelidad un estilo puesto al servicio de la expresión más radical de los sentimientos, pero el oboe de Paul Dombrecht parece quedar siempre un punto del lado del racionalismo; sobre todo si se

compara con el *Wq. 164* de Frank de Bruine (vid. SCHERZO, nº 177).

A.B.M.

BARTOK: *Bagatelas, Op. 6. Al aire libre. Ocho piezas del sexto volumen de Mikrokosmos. Tres estudios, Op. 18. Jerome Lowenthal, piano. PRO PIANO PPR224515. DDD. 56'43". Grabación: Nueva York, XII/1996. Productores: Chitose Okashiro y Ricard de La Rosa. Ingeniero: Carl Talbot.*

La firma estadounidense Pro Piano Records está recuperando artistas de extraordinaria altura olvidados injustamente por las grandes casas de discos o vencidos más del lado de la docencia que de la sala de conciertos. Como antes sucedió con Vladimir Viardo, el disco que hoy presentamos de Jerome Lowenthal supone el reencuentro con un pianista de gran éxito en sus primeras apariciones, progresivamente oscurecido y hoy profesor en la Juilliard School neoyorquina. El Bartók del pianista de Filadelfia es muy interesante, no ya porque técnicamente no le planteé ningún problema, sino porque sitúa donde debe obras como las *Bagatelas* o los *Estudios*. La primera, que es de 1908, en la definición de un estilo. La segunda porque, estando ya mejor definido ese mismo estilo —es de 1918— muestra un Bartók para el que el componente virtuosístico que piden piezas con ese título está en relación directa con la expresividad deseada. Por no hablar lo que tienen de amalgama y superación a la vez de las propuestas del impresionismo o la atonalidad. Los fragmentos de *Mikrokosmos* se dicen sabiendo cuál es la importancia del sustrato popular, en seis de ellos el ritmo búlgaro que tanto apasionó al Bartók teórico. *Al aire libre* representa, en mi opinión, lo mejor del disco, otra vez de la mano de la comprensión cabal de varias de las claves del piano bartókiano, como son su valor percusivo —*Con tambores y gaitas*—, su utilización personalísima de formas evocadoras de cierta tradición —*Barcarola, Missettes*—, la nocturnidad como clima intransferible —*Música nocturna*— o la capacidad para un dramatismo mucho más que evocador —*Caza*. Una excelente grabación hace aún más recomendable este registro.

L.S.

BARTOK: *Concierto para piano y orquesta nº 2. LISZT: Fantasia húngara para piano y orquesta. WAGNER-LISZT-CZIFFRA: Obertura de Tannhäuser. Georges Cziffra, piano. Orquesta Sinfónica de Budapest. Director: Mario Rossi (Bartók). Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio. Director: Pierre Dervaux (Liszt). EMI Références 5 66164 2. ADD Monoaural. 61'09". Grabaciones: Budapest, 1956 (en concierto); París, 1957 y París, 1959.*

Georges —o György— Cziffra (1921-1968) fue pianista de gran éxito tras su aparición y sus éxitos fulgurantes como virtuoso de lo casi imposible en los años cincuenta.

Luego su carrera decayó y los críticos despreciaron su estilo. Hoy casi nunca se le cita —salvo en Francia— como uno de los grandes del teclado de la segunda mitad del siglo, como si declarar su importancia fuera caer en delito de lesa estilo. Este disco presentaba sobre el papel un interés excepcional por traernos a Cziffra tocando la música de su compatriota Béla Bartók, pero la pésima calidad del sonido de la grabación en directo que se nos ofrece convierte la ocasión en decepción. Naturalmente, el documento presenta momentos de interés, no el menor escuchar, aunque sea en malas condiciones, la música de Bartók por un pianista tan aparentemente inadecuado como repleto de recursos. Otra cosa es que su concepto sea el más oportuno. Mucho mejor resulta la *Fantasia húngara* de Liszt, en la que Cziffra juega a fondo la carta del virtuosismo más desatado, conoce perfectamente dónde están las claves nacionalistas de la partitura y, por tanto, firma una gran versión de una obra que tampoco se resiente demasiado si se la trata con este desparpajo. Una exhibición, esta vez sí, con sonido aceptable, y en la que Pierre Dervaux cumple en su acompañamiento. Como es natural, en su versión de la *Obertura de Tannhäuser*, en arreglo de Liszt retocado por el propio pianista, destaca mucho más la asombrosa limpidez con que resuelve los pasajes más intrincados que su idea de lo que esta música debe ser en una transcripción que va más allá de la mera funcionalidad casera. Guste o no es historia del piano, un poco banal y un poco trágica al mismo tiempo.

L.S.

BAX: *Noneto. LAMBERT: Concierto para piano y nueve instrumentos. RIETI: Serenata para violín y pequeña orquesta. Alessandro de Curtis, piano; Carlo Feige, violín. Harmonia Ensemble. Director: Giuseppe Grazioli. ARTS 47328-2. DDD. 64'44". Grabación: Génova, I/1989. Productor: Andrea Scarduelli. Ingeniero: Pietro Mosetti Casaretto. Distribuidor: Diverdi.*

El hilo que liga las tres obras que recoge este disco es muy fino: fueron escritas en 1931. Sus estéticas son bien diversas. El *Noneto* de Bax tiene un punto académico pero sazonado con una cierta impronta expresionista que sumada al bello discurrir de sus mejores momentos —hay en él algo de serenata— le hace ser una pieza de indudable interés. El *Concierto de Lambert* se incardina a dos influencias claras: el jazz y el Grupo de los Seis. Es a la vez jugueteo y serio, quiere sacar los pies del tiesto con cierto humor, pero le queda también un poco triste a su bien peculiar autor. La obra de Rieti traduce el espíritu neoclásico ejemplificado por Casella y a veces parece un Stravinski muy menor. Todo fluye con habilidad no exenta de cierta elegancia pero sus ideas dejan más bien frío al oyente. El disco posee el interés de lo poco habitual del repertorio, pero dos de las obras ofrecen versiones alternativas —estas italianas son correctas sin duda, sobre todo en Rieti—, muy superiores: el Nash Ensemble

(Hyperion) para Bax y Kathryn Stott con Barry Wordsworth (Argo) para Lambert.

L.S.

BEETHOVEN: *Sonatas para piano nº 29 en si bemol mayor Op. 106 -Hammerklavier- y nº 30 en mi mayor Op. 109. François-Frédéric Guy, piano. HARMONIA MUNDI Les Nouveaux interpretes HMN 911639. DDD. 77'16". Grabación: V/1997. Productor: Arnaud Moral. Ingeniero: Pascal Bernard.*

El joven francés François-Frédéric Guy (n. 1969), pianista titular del Ensemble Inter-Contemporain, evidencia unos medios técnicos notables en su aproximación a dos de las últimas *Sonatas* de Beethoven: el mecanismo seguro, la exposición nítida, la dinámica ancha, aunque se mueve mejor en los extremos que en las graduaciones intermedias, el sonido poderoso, quizá un punto endurecido en el *forte*. La línea expresiva, en los dos primeros tiempos de la *Hammerklavier*, parece aún demasiado centrada en lo impulsivo, pero en el *Adagio sostenuto* nos sorprende el acercamiento exquisitamente matizado, sereno y doliente, de muy notable intensidad. Construye con acierto la transición a la fuga final, muy bien ejecutada, enérgica y resuelta. La *Op. 109* es otra cuestión. El sonido se endurece demasiado en algunas ocasiones, en otras se adelgaza en extremo. Todo parece blanco o negro, muy contrastado. Pero en las últimas obras del ilustre sordo, además de esos abruptos contrastes, abundan los «grises». Beethoven es aquí muchas veces interrogador, casi enigmático, y es esa sutil faceta de esta obra la que se echa en falta en una aproximación que, como la anterior, está muy bien ejecutada. Y aunque el *Andante*, como antes el movimiento lento de la *Hammerklavier*, tiene la serenidad deseable en su inicio, el resultado global da la sensación de quedarse corto. Guy está en el buen camino, sin duda, pero debe profundizar bastante más. Por ello, el interés del disco como interpretaciones beethovenianas es limitado, lejos de las referencias de los Richter (Praga, Philips, Live Classics), Gilels (DG), Barenboim (EMI), Kempff (DG), Arrau y Brendel (ambos Philips), por sólo citar algunos. Parece pues más bien destinado a los buscadores de nuevos intérpretes con talento, entre los que Guy tiene sin duda un lugar. Habrá que seguir atentos a su progresión.

R.O.B.

BEETHOVEN: *Los Tríos con piano. Trío Seraphin. 4CD ARTE NOVA 74321 51621 2. DDD. 77'40", 78'18", 74'04" y 75'29". Grabación: IV y VI/1996. Productores: Wulf Weinmann y Ulrich Kraus. Distribuidor: BMG.*

Al final del siglo XVIII la música como forma cultural estaba en pleno desarrollo y ofrecía la posibilidad de reunirse para hacer música sin más objetivo que el puro entretenimiento y goce, pero la forma cuar-

teto suponía dificultades en ocasiones insuperables para los instrumentistas caseros. El trío con piano iba a hacer desaparecer muchas de estas dificultades con el consiguiente desarrollo de esta formación. Beethoven eleva la categoría de estas composiciones con el consiguiente plus de dificultad y perfección iniciando así lo que sería el camino de este tipo de literatura musical en el siglo XIX y el romanticismo. La equiparación del piano con los otros dos instrumentos de cuerda, violín y chelo. Elaborados contrastes en el tratamiento de los temas, desarrollos dramáticos y fuertemente emotivos, sonoridades cercanas a la orquesta e incluso el lenguaje del piano tan cercano al del solista en los conciertos para este instrumento son algunas de las características que sobresalen de estas obras beethovenianas. Según Stephanie Schroedter, autor de las breves notas, más parecen anunciar el siglo XIX que inspirarse en el XVIII.

La caja de 4 CD incluye, con una generosa duración, las dos variaciones *Op. 44 y 121* y los dos *Tríos WoO 38 y 39*, es decir toda la composición para este grupo instrumental. El Trío Seraphin reconocido desde su fundación en el año 1984 ha seguido una discreta pero interesante carrera con unos comienzos en los que se ini-

ciaron con obras modernas de Shostakovich, Varkonyi, Roslavets y Babadzhanian poco a poco se ha ido acercando a la literatura más clásica y en estos discos nos ofrece una visión muy interesante de los tríos de Beethoven, especialmente de los tres del *op. 1*. Posiblemente lo más flojo sea el *Op. 70, n.º 1* al que le falta aliento, inspiración. Es esta carencia la principal objeción que puede hacerse, pero dentro de un tono profesional bastante aceptable. Desde luego estamos muy lejos de la perfección clásica de Stern, Rose e Istomin que incluyen como este los *WoO 38 y 39*, o la animación rítmica del Trío Beaux Arts o incluso, a pesar de sus defectos, la extraordinaria musicalidad del trío Zukerman, du Pré, Barenboim, entre otros.

F.G.-R.

BEETHOVEN: *Conciertos n.ºs 1 en do mayor, Op. 15 y 2 en si bemol mayor, Op. 19. Mitsuko Uchida, piano. Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Director: Kurt Sanderling. PHILIPS 454468-2. DDD. 69'34". Grabación: Munich, VII/1997. Coproducción con la Radio Bávara.*

CUANDO MUNCH INAUGURABA LA ORQUESTA DE PARÍS

Estos registros fueron de los primeros de la recién creada Orquesta de París, uno de los proyectos más acariciados por el ministerio que entonces encabezaba André Malraux y cuya dirección de asuntos musicales correspondía al compositor Marcel Landowski. Munch era un anciano de setenta y seis años, pero aceptó la responsabilidad que le pedían. Moriría poco después, a finales de 1968, durante una gira de esta nueva orquesta en su presentación en Estados Unidos.

En lo que se refiere a Ravel (que Munch ya había grabado magistralmente con la Sinfónica de Boston), estamos ante uno de los mayores *Rapsodia y Bolero* de la historia de la fonografía, mientras que el fragmento de *Dafnis* nos hace lamentar que no tengamos una versión completa del ballet. Es el sentido de un Ravel que tiene mucho de tradicional, con un lirismo encendido, aunque nada romántico, una fuerza y un impulso ejemplares. La *Pavana*, pieza relativamente menor pero de gran encanto, completa una secuencia en la que preferiríamos haber escuchado una *Valse*.

La *Sinfonía fantástica* es una de las obras más grabadas. El propio Munch tenía al menos dos referencias: de nuevo una con Boston y más tarde esta especie de testamento musical, que es el primer registro que hizo con la Orquesta de París, días antes del debut de la orquesta ante el público. Se trata de algo más que una interpretación magistral de una de las grandes obras del repertorio francés: es el comienzo de una gran orquesta, in-



quieta, dispuesta a todo, identificada con uno de los mayores maestros de Francia. Dramatismo y poesía y una secuencia de ideas, desarrollos y frases magistrales: tal es la altura y la electricidad de esa primera experiencia que hace permanente el sonido grabado.

S.M.B.

BERLIOZ: *Sinfonía fantástica. RAVEL: Bolero, Rapsodia española, Pavana para una infanta difunta, Dafnis y Cloé (suite n.º 2). Orquesta de París. Director: Charles Munch. 2CD EMI 5 72447 2. ADD. 48'50" (Berlioz), 17'03", 16'24", 6'45", 17'37" (Ravel). Grabaciones: París, X/1967 (Berlioz), IX-X/1968 (Ravel). Productor: René Challan. Ingeniero: Paul Vavasseur.*

Otro volumen, el segundo, del integral de los conciertos de piano de Beethoven a cargo de Uchida y Sanderling. Nuestros lectores recordarán que el primer CD con los conciertos *Tercero y Cuarto* fue comentado algo reticentemente por quien esto suscribe; sin embargo, el disco en cuestión recibió el *Cannes Classical Award de 1997* a la mejor grabación solista con orquesta, o sea, que como ven, nunca llueve a gusto de todos. El que ahora se reseña sigue los pasos de aquél, es decir, soberbio acompañamiento, claro, viril, intenso y efusivo, que sirve de base a una intervención pianística solamente discreta, de poca variedad, corto aliento en la expresión, línea de canto quebrada y mecanismo perfecto pero sin trascender ese «más allá» de las notas propio de cualquier gran interpretación. Ambas versiones se escuchan con agrado, pero en conjunto no aportan nada especial en la numerosísima nómina discográfica de las dos obras. Sin ánimo de comparar y mirando sólo por el bolsillo de los que desean hacerse con un buen integral de los *Conciertos* pianísticos de Beethoven, les sugerimos acudir al binomio Gilels-Szell en EMI Forte, una de las cumbres de toda la discografía y además a precio de orillo.

E.P.A.

BEETHOVEN: *Sinfonía n.º 5 en do menor Op. 67. Sinfonía n.º 6 «Pastoral» en fa mayor Op. 86. Orquesta de la Tonhalle de Zurich. Director: David Zinman. ARTE NOVA 74321 49695 2. DDD. 73'37". Grabación: III/1997. Productor: Wulf Weinmann. Ingeniero: Simon Eadon. Distribuidor: BMG.*

Nuevas grabaciones de las sinfonías beethovenianas requerirían una justificación rigurosa y no sólo el deseo o capricho de un director u orquesta de dejar para el futuro «su aportación». Son muchas, muchísimas las grabaciones que en integrales o sueltas las referencias de las mismas. En esta ocasión la Tonhalle Orchestre de Zurich, el conjunto orquestal más antiguo de Suiza (1868) que dispone de una de las salas de conciertos con mejor acústica del mundo, dirigida por su titular permanente David Zinman, nos traen la *Quinta* y *Sexta* como primeras grabaciones mundiales siguiendo la nueva edición Bärenreiter.

Volver a hablar de estas sinfonías hermanas en el tiempo sería ocioso. La grandeza y originalidad de la *n.º 5* con la famosa llamada del destino en cuatro movimientos con la misma vecindad dramática que iniciada en el primer movimiento sólo se resuelve en el último. La *Pastoral* que huye de toda descripción pictórica y busca las imágenes sonoras para crear el clima deseado y sugerir al oyente ese ambiente campestre en el cual se encuentra el hombre, guiado por los ideales del siglo de las Luces, quien mira a la naturaleza como a la propia madre, como fuente incontaminada de verdad y conocimiento dentro de una especie de misticismo panteísta.

La visión que nos da David Zinman viene caracterizada por un deseo de uni-

dad entre ambas sinfonías, como elementos dialécticos de un diálogo que busca un camino nuevo y lúcido entre el marasmo de la realidad con que el ser humano se encuentra. En general los tiempos elegidos son muy rápidos especialmente en la *Sexta*. Teniendo en cuenta el precio de este sello es una buena opción para principiantes con escasos medios, pero no olvidemos que algunas de las referencias clásicas han sido pasadas a series económicas por los grandes sellos. Furtwängler, Giulini, Szell, Karajan, etc., están también al alcance. Especialmente interesante en esta grabación la participación de la madera y el viento, de indudable calidad. Sonido bastante limpio.

F.G.-R.

BENDA: *Sinfonías n.ºs 1-6. Ensemble Stradivaria. Director: Daniel Cuiller. ADES 206162. DDD. 50'49". Grabación: II/1997. Productor: Philippe le Corf. Ingeniero: Nicolas Bartholomé.*

Dos de los hermanos Benda, Frantisek y Jan Jiri prestaron sus servicios en la corte de Federico el Grande de Prusia. Jiri Antonin (1722-1795) vivió sin duda una vida profesional más relajada y, sobre todo, más libre en Gotha, y de ahí que su producción despierte un mayor interés dentro de lo que fue la música utilitaria (*Gebrauchsmusik* en alemán) de la época. Se sabe que escribió no menos de treinta sinfonías, de las cuales se conservan dos. La característica común es el buen encaje que en su forma canónica italianizante (rápido-lento-rápido) encuentran melodías de raíz popular bohemia. Christian Benda dirigió la grabación de todas hace unos años (vid. SCHERZO, n.º 103) con éxito más que notable. Al menos en las numeradas del 1 al 6 (nunca se publicaron en serie y las fechas de su composición se calculan en márgenes muy amplios) y principalmente para los movimientos lentos, Cuiller elige *tempi* más rápidos. Aunque en sí mismos sus resultados no son malos, ni en brillantez tímbrica ni en propiedad estilística supera los resultados del descendiente del compositor.

A.B.M.

BERLIOZ: *Romeo y Julieta. Cathérine Robbin, mezzo; Jean-Paul Fouchécourt, tenor; Gilles Cachemaille, barítono. Coro Monteverdi. Orquesta Revolucionaria y Romántica. Director: John Eliot Gardiner. 2CD PHILIPS 454 454-2. DDD. 65'02" y 68'49". Grabación: 1995. Productor: Clive Bennett. Ingeniero: Erdo Groot.*

Dos objeciones se pueden hacer a esta versión, por lo demás excelente, del desigual armatoste berliociano. Gardiner la ofrece con su personal ordenación, señalando que el auditor puede seguir las dos series de Berlioz en distintas ediciones; y, por otra parte, recurre a una orquesta con instrumentos de época, de sonoridad reducida y un tanto mate, bastante más pobre que

una orquesta de nuestros días, como le hubiera gustado a Berlioz escucharla y tal vez la habría oído en su imaginación.

Por lo demás, la lectura es de máxima calidad. Gardiner trabaja los contrastes románticos de este oratorio profano a medias operístico y sinfonía descriptiva o ballet con números corales. Su fraseo es enérgico, seguro, limpio, no solamente en las partes orquestales, que son las más felices y las que más juego dan a la batuta, sino en la minucia con que están marcadas las intervenciones del coro y el recitado de los solistas. Gardiner domina acabadamente esa mezcla inaferrable que se puede llamar estilo berliociano y lo expone con transparente objetividad, sin descontar la maestría técnica que ya resulta típica en él.

B.M.

BRAHMS: *Sonatas para clarinete y piano Op. 120, n.ºs 1 y 2. Cuatro cantos serios Op. 121 (arreglo para piano solo de Max Reger). Dieter Klöcker, clarinete; Claudius Tanski, piano. MDG Gold 301 0765-2. DDD. 59'49". Grabación: X/1996; I/1997. Productor e ingeniero: Werner Dabringhaus. Distribuidor: Antar.*

Tanto las dos *Sonatas para clarinete y piano Op. 120* como el siguiente *Op.*, el 121, los *Cuatro cantos serios*, son obras unidas por el carácter íntimo que revela que fueron compuestas para sí, «como las hojas de un diario íntimo» en palabras de C. Rostand. Los *Cuatro cantos serios* pertenecen al corpus *liederístico* del compositor y son las últimas obras junto con los *11 Preludios corales Op. 122* salidas de las manos de Brahms, pero aquí son interpretadas solamente con piano según un arreglo de Max Reger. En las transcripciones para piano de estos *Cuatro cantos serios*, la sonoridad puramente pianística hace resaltar todavía más la concordancia de esta música con la de Schumann y la estrecha relación que unía a Brahms con éste y con Clara. Aunque Reger ha transcrito para piano cantidad de obras, incluidos muchos *lieder* del mismo compositor, el trabajo realizado con estos tiene una mayor significación en cuanto el conjunto de los cuatro es considerado como una de las obras cumbre de Brahms. La justificación, según el pianista intérprete de la grabación, Claudius Tanski, vendría dada precisamente al trasladar unos sentimientos tan intensos expresados por el texto a la infabilidad del silencio semántico plenamente expresado por la música sola. El resultado no es baladí. Imposible sustraerse ante la grandeza y expresividad de estas transcripciones, pero al final, inevitablemente, faltan las palabras porque falta la voz humana. Es más, si el proceso hubiera sido a la inversa hubiera tenido más sentido. Más allá de los instrumentos sólo está el canto, y después de éste, sólo resta el silencio. Y todo ello teniendo en cuenta la sensible y profunda interpretación de Tanski.

De las *Sonatas*, verdaderas obras maestras de cálidos colores otoñales, no tienen nada que envidiar en la invención rítmica a las más ardientes páginas de

juventud. Siendo importantes las versiones que de ambas nos ofrecen Klöcker y Tanski por identificación, seguridad y rigor, no pueden superar a la grabación extraordinaria de Peyer y Pryor o incluso la segunda de Peyer con Barenboim. Aun así, la opción es muy interesante.

F.G.-R.

BRAHMS: *21 danzas húngaras. 16 vals, op. 39. Dúo Crommelynck, piano a cuatro manos. CLAVES CD 50-8170. ADD. 67'14". Grabación: 1980-1981.*

DVORAK: *Danzas eslavas, op. 39 y op. 46. Dúo Crommelynck, piano a cuatro manos. CLAVES CD 50-9107. 65'09". Grabación: VI/1990.*

J. STRAUSS: *Voces de primavera, op. 410. Cuentos de los bosques de Viena, op. 325. Hojas de la mañana, op. 279. Donde florecen los limoneros, op. 364. Sangre vienesa, op. 354. Vino, mujer y canción, op. 333. Junto al bello Danubio azul, op. 314. Dúo Crommelynck, piano a cuatro manos. CLAVES CD 50-8915. DDD. 58'51". Grabación: V/1989. Ingeniera: Yolanta Skura. Distribuidor: Auvidis.*

Por separado o juntos (en tal caso, referencia 50-9500/3), estos tres discos de los Crommelynck, la pareja de belga y japonesa trágicamente desaparecida en 1994 (vid. SCHERZO, n.º 122), valen con creces lo que cuestan más allá de los sentimientos que en cada oyente puedan despertar estos repertorios. Bajo sus dedos, el mismo Strauss, interpretado según sus propias transcripciones originales, cobra una importancia casi trascendente, la que en definitiva corresponde a una música inspiradísima y, por tanto, ante todo hecha para el propio compositor; en todo caso muy alejada del monumento *kitsch* que cada primero de año se erige para las televisiones de todo el mundo. Desde luego, a más de uno de los directores que ahí suelen agitar los brazos (Kleiber como excepción, por favor) no le vendría nada mal escuchar este disco para, por ejemplo, comprender el profundo sentido íntimo que se puede llegar a alcanzar en la introducción a *Donde florecen los limoneros*. En cuanto a Brahms y Dvorák, todas las dudas entre diferentes alternativas expresadas en los últimos números de nuestra revista quedan disipadas de un plumazo: más sabor que el que los Crommelynck extraen a estas danzas imposible.

A.B.M.

BROUWER: *Concierto de Toronto. Elogio de la danza. El Decamerón negro. HIKA: In memoriam Toru Takemitsu. John Williams, guitarra. London Sinfonietta. Director: Steven Mercurio. SONY SK 63173. DDD. 60'41". Grabación: V/1997. Productor: John Williams. Ingeniero: Mike Ross-Trevor.*

El mejor Williams está presente en esta estupenda versión del *Concierto de Toronto* de Leo Brouwer. La London Sinfonietta, bajo la aireada y lúcida batuta de Mercurio,

realiza una labor de finísimo talante, de gran equilibrio, con espectacular tímbrica y matices que en todo momento ponen de manifiesto lo mejor de esta extensa partitura. Brouwer encara con sabiduría la escritura para ambos medios, la guitarra y la orquesta, extrayendo de esta combinación una calidad y equilibrio dignos de la más atrevida y perfecta concepción arquitectural. La madurez y refinamiento de Williams, completan el dibujo, otorgando a esta primera grabación mundial del mencionado concierto una categoría indiscutible.

Es importante que, aunque más lentamente de lo que cabría esperar, salgan a la luz estos trabajos con los que cuenta la guitarra contemporánea, enmarcada en muchos casos dentro de un repertorio que, equívocamente, deja entrever una supuesta escasez. No podemos olvidar que solamente Leo Brouwer tiene en su catálogo, además de innumerables piezas a solo, otros cinco conciertos más para guitarra y orquesta o, por poner un brevísimo ejemplo, que compositores relevantes como los alemanes Medek, Trojahn o Brandmüller, tienen dedicado a este instrumento obras de notable envergadura.

El resto del compacto, dedicado a significativas páginas para guitarra sola del mismo Brouwer, lleva el inequívoco sello de la magnífica calidad interpretativa del excelso guitarrista australiano, quien, en uso de su plena madurez artística, dibuja con trazo firme estas páginas, dotándolas de singular autenticidad, muy lejos de versiones superfluas o afectadas.

La guitarra viste de sus mejores galas para, en este registro, conformar a los oyentes de máximas exigencias.

L.M.G.

BRUDIEU: *Cant d'amor. Madrigales. Capella des Ministrers. Director: Carles Magraner. EGT 708-CD. DDD. 52'16". Grabación: V/1997. Productor: F. Bodi. Ingeniero: Taballet Estudis.*

Joan Brudieu (c. 1520-1591) fue un compositor francés que se afincó en La Seo de Urgell. En 1585 publicó en Barcelona la colección de madrigales ahora registrada en esta grabación. Su labor, junto con Mateo Flecha el viejo, señala el punto de mayor esplendor de la región mediterránea española, que tenía su centro en la corte de Valencia, donde los duques de Calabria habían favorecido la creación de un auténtico cenáculo humanista. Se produjo un riquísimo intercambio cultural y musical entre las dos orillas, de tal suerte que el influjo de la música italiana –los madrigales– se hizo patente en las composiciones de Cárceres, Flecha y el propio Brudieu. Los encantos de este sorprendente y refinado repertorio hispánico, es decir, auténticos madrigales españoles (!), han sido muy acertadamente cristalizados en la interpretación de la Capella des Ministrers, que se apunta un valioso tanto con la presente primicia, realizada con ocasión del seiscientos aniversario del nacimiento del poeta Ausias March (1397-1459), autor de los textos musicalizados. La espontaneidad y la frescura de las composiciones, que atesoran un concepto

muy cercano al de las contemporáneas ensaladas, no obsta para que también aparezcan momentos de intensidad contrapuntística y armónica, aunque evidentemente sin la trascendencia de los modelos italianos. Las lecturas de los intérpretes discurren con una corrección notable en la afinación y adecuación al estilo, y aunque la claridad de líneas no sea extrema ni la limpieza de las emisiones vocales resulte deslumbrante, el conjunto vocal e instrumental sí que resulta meritoriamente comunicativo con los afectos de los textos y de notable concepto estético.

P.Q.L.O.

BUXTEHUDE: *Cantatas sacras. BuxWV 41, 34, 79, 50, 31, 10. Cantus Cölln. Director: Konrad Junghänel. HARMONIA MUNDI HMC 901629. DDD. 71'30". Grabación: IV/1997. Ingeniero: A. Neubronner.*

Dietrich Buxtehude representa una de las máximas autoridades del barroco central alemán. La riqueza –contrapuntística, armónica, melódica– de su monumental obra –organística y camerística– es deslumbrante, y su figura alcanza una máxima significación en cuanto a gran articulador de la evolución del estilo barroco en el siglo XVII, teniendo un papel clave como referente para la generación que precedió a J.S. Bach e incluso para el propio cantor. Las cantatas fueron uno de los medios predilectos de los compositores germánicos –Tunder, Ahle, Weckmann, Bruhns...– para desarrollar experimentalmente todos los procedimientos compositivos de la época. Las seis cantatas sacras que ofrece este compacto son una perfecta demostración de la exultante musicalidad del género, y atesoran una escritura densa y compleja, preciosista y profunda, que combina ritornellos instrumentales de soberbia factura con momentos de sostenida tensión dramática, cualidades que quedan sintetizadas en la magnífica página *Ich suchte des Nachts* (BuxWV 50). Estamos pues ante uno de los hitos fundamentales del universo musical barroco y que incandescentemente depara una inagotable fuente de interés musical. El conjunto Cantus Cölln, tal y como ya nos tiene acostumbrados, vuelve a acertar plenamente en sus interpretaciones. Partiendo de un formidable concepto musicológico, ofrece una claridad de planos y texturas extraordinaria, atesorando un dominio del estilo y unas prestaciones técnicas de primer orden, incluyendo el nutrido conjunto instrumental participante en esta ocasión. Las condiciones para el acercamiento a la música son inmejorables, muy en la línea de las ofrecidas por el Ricercar Consort en su excelente serie monográfica en el sello Ricercar, y en el caso del conjunto dirigido por Junghänel el relieve expresivo ha sido sumamente atendido. Producción imprescindible en las discotecas barrocas.

P.Q.L.O.

CATOIRE: *Trio en fa mayor. GOLDENWEISER:* *Trio en mi menor, op. 31.*

Leonid Kogan, violín; Mstislav Rostropovich, violonchelo; Alexander Goldenweiser, piano. REVELATION RV 10099. ADD (?). 67'22". Grabación: 1949 y 1961. Distribuidor: Gaudis.

Georgy Catoire (Moscú, 1861-1926) es un compositor y pedagogo ruso –fue maestro de Kabalevski– de origen francés, cuyas obras duermen el sueño de los justos. Su *Trio en fa mayor* es una obra apasionada y lírica que se abre con un hermoso Andante, mezcla de Fauré, Chaikovski y Rachmaninov, que marca ese sincretismo que definiría los intereses del autor. El resto de la pieza insiste en las buenas condiciones formales de su creador, aunque una vez oída no quede demasiado de ella sino la simpatía que nos suscitan sus buenas intenciones. La pieza de Goldenweiser (Moscú, 1875-1961) se inserta en una tradición más decididamente rusa. Se trata de unas variaciones sobre un canto popular que alcanzan momentos de verdadera intensidad a lo largo de sus ininterrumpidos cuarenta minutos de duración. Si comenzamos en Glinka y terminamos en Shostakovich, todo lo que oigamos en la pieza nos resultará conocido y en casi nada encontraremos rastros de verdadera originalidad, aunque sí una intensidad expresiva de buena ley que en sus mejores momentos nos recuerda sobre todo a Miaskovski. Las versiones, como no podía ser de otro modo, son excelentes, con el propio autor –86 años a la sazón en la grabación de su propia obra al piano en el *Trio* de Goldenweiser. Este disco no es, pues, sino una curiosidad, y a los amantes de las mismas no dejará de atraerles, por el repertorio extrañísimo y por la categoría de sus intérpretes. La grabación es correcta, algo mejor, dada su menor edad, la de la partitura de Goldenweiser.

L.S.

CERHA: *Spiegel. Monumentum für Karl Prant. Für K. Orquesta Sinfónica de Viena. Director: Friedrich Cerha. Klangforum Wien. Director: Michael Gielen (Für K). 2CD COL LEGNO 20006. DDD. 123'03". Grabaciones: (en concierto público) Salzburgo, 1996, 1989 y 1996. Productores: Harald Steger y Wolfgang Danzmayr. Ingenieros: Kurt Kindl, Harald Steger y Gernot Hoffmann. Distribuidor: Diverdi.*

Friedrich Cerha (1926) es no sólo el personaje que terminó la *Lulu* de Alban Berg, sino uno de los grandes animadores –a través de su grupo Die Reihe– de la música europea en los últimos cuarenta años y un compositor y director de orquesta enormemente interesante. *Spiegel-Espejos*, escrita en 1961 y 1962, es su obra mayor, una pieza –para la escena– con más de ochenta minutos de duración y en la que el autor trata de reflejar –la configuración progresiva– de un estado de ánimo frente a fenómenos que según él se hubieran descrito hace cien años como sol, viento y mar, desierto, miedo... Fenómenos que se elaboran desde la consciencia y que se traducen en música no con intención descriptiva

sino a la búsqueda de su base emocional. La escena es aquí dramaturgia implícita en una música que parte de la abstracción, del asumir sensaciones y tratarlas con un lenguaje que se mueve sólo en el tiempo pero quiere hacerlo también en el espacio. Un lenguaje que se aleja —en 1961— del puro sonido especulativo y que otorga al experimento la razón expresiva que otros le negaron. Es el creador frente a sí mismo y frente al mundo. *Monumento para Karl Prant* (1988) es obra radicalmente distinta. Dedicada al escultor Karl Prant, y con ecos muy Segunda Escuela de Viena, ofrece un estudio apasionante de las posibilidades de la orquesta, un repaso a timbres, dinámicas y colores que hacen que la obra constituya una indagación mental y sonora de formas múltiples, nada ajena a su referencia plástica. *Para K* (1993) —K de Karl pero también de Kafka— es una pieza libérrima, como si Cerha se hubiera soltado definitivamente de cualquier corsé —como explicación de una evolución estos discos son impagables. La horizontalidad alcanza su plena disolución, las células temáticas (?) viven ensimismadas y, sin embargo, la sensación es la de un universo pleno y cerrado en el que el oyente transita por cambios de luz, por sucesiones de bultos y claridades, por una diversidad anímica que le llega de modo directo desde una abstracción que a veces es pura apariencia. Por algo nos habla aquí Cerha de «la noción de verdad». Las versiones son simplemente extraordinarias.

L.S.

CHAIKOVSKI: *Concierto n.º 1 para piano y orquesta en si bemol menor Op. 23. Emil Gilels, piano. SCHUMANN:* *Concierto para piano y orquesta en la menor Op. 54. Jan Panenka, piano. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Karel Ancerl. PRAGA PR 256 000. ADD. 60'20". Grabación: Filarmónica Checa, 15-IV-1954 (Schumann); 9-VI-1954 (Chaikovski), procedentes de los archivos de la Radio Checa. Distribuidor: Harmonia Mundi.*

Es una verdadera lástima que estas dos excelentes interpretaciones nos hayan llegado en condiciones sonoras tan pobres. Panenka, colaborador habitual de Josef Suk, muestra una técnica de primera y, lo que es más, un perfecto entendimiento de la obra de Schumann, tanto en su faceta lírica como en la más apasionada, y Ancerl parece compenetrarse perfectamente con su compatriota. La del checo es una visión vigorosa y decididamente romántica, pero también perfectamente equilibrada, sin decantarse por ofrecer únicamente —lo que creo un acierto— uno u otro aspecto de la «doble personalidad» schumanniana, sino presentando lo que de ambas contiene esta música. La cadencia del primer movimiento es una buena muestra del inteligente y sin embargo muy espontáneo equilibrio que preside su labor. Sobre el *Primer Concierto* de Chaikovski por Gilels ya hemos hablado en otras ocasiones, con motivo de alguna otra grabación de la obra por el gran pianista ruso. Como en su registro oficial con Maazel (EMI), quizá incluso más, la presente interpretación es puro fuego: vibrante y

apasionada, muy viva en los *tempi*, sin concesión alguna al acaramelamiento, de acusados contrastes, en la que de nuevo Ancerl hace gala de una encomiable compenetración con el solista, no empañada por algún ataque tardío, como el que precede a la coda del movimiento final. Una versión formidable, impetuosa y arrebatada, lamentablemente marrada porque la saturación de la toma sonora y la limitada presencia del piano son aún más evidentes aquí que en el *Concierto* de Schumann, lo que mina buena parte del impacto que podría producir. Pero al menos con Gilels tenemos la alternativa de EMI (y la de RCA con Reiner, que acaba de reaparecer), lo que no ocurre con Panenka. El documento, dadas las condiciones sonoras, debe quedar para aficionados al piano dispuestos a una tolerancia considerable en este sentido. Porque sobre los aspectos musicales no caben más que elogios.

R.O.B.

CHOPIN: *Mazurkas Op. 6, Op. 7, Op. 17, Op. 24, Op. 30, Op. 33, Op. 41. Patrick Cohen, piano (Érard, c. 1855). 2 CD GLOSSA 920506. DDD. 89'05". Grabación: El Escorial, VIII/1997. Productor e ingeniero: Carlos Céster. Distribuidor: Diverdi.*

Primera entrega (la segunda se anuncia para dentro de muy poco) de las *Mazurkas* de Chopin por Cohen en este álbum de dos discos, en realidad apenas poco más de uno, dado que la duración total apenas excede en 9 minutos lo que un solo compacto permite. Comparto plenamente la opinión de Emilio Moreno sobre la trascendencia que las *Mazurkas* tienen en la obra de Chopin, como también el hecho de que, un tanto incomprensiblemente, no sean su faceta más popular ni más frecuente, tanto en discos —hablamos de integrales— como en conciertos. Efectivamente, buena parte del mejor Chopin lo encontramos en esta colección, que abarca casi todo su período activo y en la que podemos apreciar toda una evolución de su singular maestría en un género en el que la danza polaca no es sino un pretexto para la consecución de páginas de genial riqueza expresiva, intensamente emotivas, llenas de contrastes y alejadas de efectismos. En lo que se refiere al instrumento empleado en este registro, resulta interesante la elección de un Érard algo posterior a la muerte del compositor, que aporta una timbrica atractiva, dulce y muy adecuada a esta música, sin duda muy próxima a la que conoció Chopin. En cuanto a la aproximación de Cohen, el folleto no da detalles sobre la edición utilizada, pero o bien ésta difiere absolutamente de la de Paderewski para el Instituto Chopin (vol. X de la Edición completa de las obras del polaco) o hay numerosas alteraciones de letra, especialmente en las primeras obras, tanto en la dinámica —numerosas indicaciones de matiz pasadas por alto: escúchese el *pp sotto voce* en el c. 45 y luego el *f-cresc-sf* de los c. 53 y siguientes de la *Op. 7, n.º 1*, por poner sólo un ejemplo— como en la rítmica —ligaduras no respetadas, negras convertidas en cor-

cheas y cosas por el estilo—. El mecanismo es seguro y la exposición nítida, pero la dinámica se antoja en todo caso algo estrecha y el rubato no parece siempre encontrar la deseable fluidez. Hay aciertos parciales evidentes, como la *Op. 17, n.º 4* o la *Op. 30, n.º 2* —aunque el *tempo* elegido para ésta parezca muy lento—, pero el resultado global no termina de calar, al menos para quien esto firma, quizá porque las múltiples pero a menudo sutiles inflexiones y acentos que el compositor demanda no siempre encuentran el punto de equilibrio necesario, bien por defecto (lo más frecuente) o por exceso. En resumen, una aproximación con interés tímbrico por el instrumento elegido, bien realizada y con evidentes aciertos parciales, pero que globalmente no termina de convencer. La referencia principal sigue siendo Rubinstein, en cualquiera de sus dos registros (EMI y RCA, especialmente el primero). Una advertencia final: en el segundo CD hay un error en las *Mazurkas Op. 41*. El orden en que aparecen es el siguiente: n.º 2 (pista 9), 3 (pista 10), 4 (pista 11) y 1 (pista 12). El que aparece en el folleto es el lógico, pero no corresponde con lo que se oye. Por lo demás, la presentación es modélica, como acostumbra este sello.

R.O.B.

CHOPIN: *La obra completa para piano. Nikita Magaloff, piano. 13 CD PHILIPS 456 376-2. ADD. Grabaciones: 1974-78.*

Philips reedita en serie barata este álbum de 13 discos que hace años comentamos desde estas páginas con motivo de su edición en serie media. La alternativa más obvia a este integral es el correspondiente de Vladimir Ashkenazi, también en 13 discos de serie barata (Decca). Ambos son muy completos, incluyendo las páginas más olvidadas del compositor polaco, pero el de Ashkenazi lo es incluso en mayor grado. Así, obras como *Wiosna* o las dos *Bourrées* figuran en el álbum de éste pero no en el de aquél. No obstante, en cuanto al grueso del contenido, ambas son idénticas. Es también paralela la calidad de sonido, así que la cuestión es decidirse por una u otra interpretación, ya que la colección de Rubinstein (RCA), superior a ambas en este sentido, deja fuera algunas obras esenciales, como los *Estudios*, y tampoco incluye las menos frecuentes (esto se echa en falta en menos grado). Magaloff es un pianista técnicamente irreprochable, con un sonido más atractivo que Ashkenazi, no excesivamente ancho en la dinámica, y que se acerca a esta música con tanta corrección en la letra como notorio distanciamiento en lo expresivo. Su Chopin es brillante y nítido, bien expuesto y respetuoso con la partitura, pero carece de la riqueza de contrastes y el sentimiento que uno espera encontrar en la música del polaco, y que de hecho encuentra en las manos de los Arrau, Rubinstein, Pollini, Zimmerman, etc. Ashkenazi es tímbricamente menos grato —su sonido siempre es más agresivo— pero también más contrastado y, sobre todo, termina diciendo más cosas que este de Magaloff, excesiva-

mente frío. La grabación es magnífica. En resumen, no está mal como posible introducción a la música de Chopin o, mejor aún, como manera de acercarse a obras inusuales del compositor polaco que casi nunca aparecen por separado. Pero en este sentido Ashkenazi tiene las de ganar, aunque en ambos casos uno terminará buscando determinadas obras en versiones señeras que superan las ofrecidas en estos integrales: los *Estudios* de Pollini, los *Nocturnos* de Arrau o Rubinstein, etc.

R.O.B.

CLOQUET Y CALVI: *Peregrinaje. nueve canciones de éxtasis. Catherine Bott, soprano. New London Consort.*

Director: Philip Pickett. **POINT 536 201-2. DDD. 55'46".** **Productores:** Simon Cloquet, Eric Calvi, Philip Glass, Kurt Munkacsy y Rory Johnston.

Tarde o temprano tenía que llegar: tras el flamenco-rock, he aquí el gregoriano-new age. Ver a Philip Glass entre los productores no sorprende tanto; más que músicos habitualmente serios como la soprano Catherine Bott y el New London Consort de Philip Pickett se hayan prestado a esta horrosa adaptación de músicas extraídas de cancioneros medievales al ritmo ta-chin, ta-chin... ta-chin, ta-chin, ta-chin. Exclusivamente recomendado para quiromasajistas. El resto, huir.

A.B.M.

DEBUSSY: *Danzas sagrada y profana para arpa y orquesta, Syrinx, Sonata para chelo y piano, Sonata para flauta, viola y piano, Sonata para violín y piano. Varios instrumentistas. Conjunto Orquestal La Follia. CALLIOPE CAL9837. DDD. 56'48".* **Grabación:** 1997. **Productor:** Jacques Le Calvé. **Ingeniero:** Pascal Perrot. **Distribuidor:** Harmonia Mundi.

Lo más esencial de la música de cámara de Debussy se encuentra en este disco, a falta tan sólo de la *Rapsodia para saxofón y piano*, y la *Rapsodia* y la *Pequeña pieza para clarinete y piano*. El músico francés nunca se encontró a gusto en estas formas, pero algunas de las obras aquí recogidas que tenían que haber formado parte de un grupo de seis, un proyecto no finalizado por la muerte del compositor.

Entre las versiones hay de todo, aunque el nivel medio es bastante alto. Lo mejor del disco se encuentra en la *Sonata para flauta, viola y arpa*, donde Jean-Louis Bremaudier, Pierre-Henri Xuereb y Fabrice Pierre logran un clima difícilmente superable. Se trata de un Debussy diáfano que desprende brillantez y delicadeza. Destacable es también la intervención en solitario de Bremaudier en *Syrinx*, donde hace gala de una sensibilidad fuera de lo común. Annick Roussin demuestra un exceso de virtuosismo formal en la *Sonata para violín*, pero no llega hasta el fondo del particular lenguaje debussiano. Las dos obras restantes están resueltas de manera notable, en especial la *Sonata para chelo* con un espléndido Jerome Pernoo en el instrumento solista. La pianista, al igual que en la anterior sonata, es Elisabeth Rigollet, que cumple su papel con solvencia. Por último, el conjunto orquestal La Follia acompaña con mimo a Fabrice Pierre en las *Danzas para arpa y orquesta*.

C.V.N.

DELIUS: *Sonata para violonchelo y piano. Dos piezas para violonchelo y piano. Serenata. Romanza. GRIEG:* *Intermezzo. Sonata para violonchelo y piano en la menor, Op. 36. Julian Lloyd Webber, violonchelo; Bengt Forsberg, piano. PHILIPS 454 458-2. DDD. 65'43".* **Grabación:** Londres, IX/1996. **Productora:** Anna Barry. **Ingeniero:** Mike Cox.

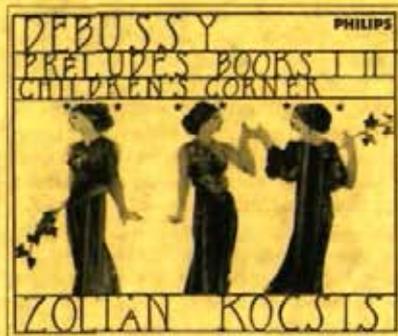
Este disco empareja con buen criterio a dos compositores que se estimaron mutuamente. Grieg apoyó la vocación musical de Delius tras su encuentro en Leipzig cuando este era estudiante. La amistad duró hasta la muerte de Grieg, veinte años de los que dan fe algunas fotografías como la que recoge el libreto que acompaña al disco y en la que aparecen el matrimonio Grieg, Halvorsen, Sinding y Delius jugando a las cartas. Las obras de Delius que aquí se incluyen quintaesencian muy bien el estilo del autor, con la *Sonata* mostrando ese personal impresionismo idílico, ese vaivén melódico a veces casi hipnotizador en el que las leves modulaciones alteran sólo mínimamente un clima inconfundible. El *Capriccio* y la *Ele-*

EL «OTRO» DEBUSSY DE KOCSIS

En el mismo álbum que contiene tres ciclos de gran madurez como *Children's Corner* y los dos cuadernos de *Préludios*, nos llegan obras menores o de juventud. Como la *Ballade slave*, llamada así sólo en la primera edición (1890), perdiendo el calificativo desde la segunda (1903). De 1890 son también las publicaciones de *Valse romantique*, *Nocturne* (una de sus piezas más dilatadas; y más tradicionales, lo que en realidad se corresponde), *Danse* (la *Tarantella*) y *Mazurka*. Es más o menos el Debussy que va a Montmartre y conoce a Erik Satie, entre otras gentes curiosas de la colina, que no es otro que el Debussy de la *Suite bergamasque*, grabada ésta en otro CD de esta misma serie de Kocsis. Se incluyen aquí dos obras muy posteriores, una de inspiración semejante, *La plus que lente* (c. 1910), que por su ligereza desmiente al compositor de los contemporáneos *Préludios*; otra *La petite nègre* (c. 1909) debió de ser un ensayo fallido del *Cake-walk* de *Children's. Élegie* es una pieza póstuma, breve, melancólica, compuesta al final de su vida. La fugaz *Pièce o Morceau de concours* (c. 1904-5) debió de estar destinada a uno de los muchos proyectos lírico-dramáticos no realizados por Debussy, en este caso adaptación de un relato de Poe, *El diablo en el campamento*.

Este doble álbum es la culminación de la serie dedicada a Debussy por el espléndido Zoltán Kocsis, el mismo que con Dezső Ránki protagonizó aquel curioso lanzamiento, hace unas décadas, de los *jóvenes pianistas húngaros*. El mismo al que hemos escuchado un Debussy diferente en el ciclo de SCHERZO *Grandes intérpretes*.

Quien esté acostumbrado a un Debussy de tacto sugerente, más insinuante que preciso, más brumoso que límpido, poco vibrante por sutil, puede enfrentarse a las lecturas de Kocsis como si se tratara de una versión demasiado contundente o explícita. Por nuestra parte, y aun valorando en mucho al Debussy tradicional que se personificaba en Gieseking y, más recientemente, en Michelan-



geli, no podemos dejar de ver una evolución curiosa en la interpretación de ese mundo pianístico abundante en temas y desdenador del desarrollo. Tal vez hayamos estado acostumbrados a que este repertorio tienda a algo parecido al ensueño, pero al menos desde Samson François en adelante (con la hermosa ambigüedad de Arrau y la tradición-renovación de Zimmermann) hemos aprendido a escuchar a Debussy de otra manera, que no excluye la anterior, sino que la completa. Crossley, Ciccolini, Thibaudet, Planès, son otros nombres que se inscriben en esta línea, sin que sea posible afirmar una adscripción rotunda más que en casos como el de Kocsis. Aclarada la opción Kocsis no queda más que constatar que el intérprete de este Debussy, que ya sabíamos distinto, alcanza en el álbum que nos ocupa plenitud semejante a la del compositor en las tres grandes obras que lo presiden.

S.M.B.

DEBUSSY: *Préludes, livres I & II. Children's Corner. La plus que lente. Nocturne. Valse romantique. Ballade slave. Le petit nègre. Élegie. Pièces pour piano (morceau de concours). Mazurka. Danse (Tarantelle styrienne). Zoltán Kocsis, piano. 2CD PHILIPS 456 568-2. DDD. 123'26".* **Grabaciones:** Budapest, III/1996; II/1997. **Productor:** Wilhelm Hellweg. **Ingeniero:** Cees Heijkoop.

gia son obras crepusculares, de un Delius ciego y parálitico, en el que a esas características de la *Sonata* hay que añadir un mayor grado de interiorización. La *Serenata* —procedente de la música incidental para *Hassan* de James Elroy Flecker— es una de las melodías más conocidas del autor y la *Romanza*, a pesar de ser muy anterior, no deja de parecersele. La *Sonata* de Grieg es otro mundo, con su Allegro agitado afirmativo y de raigambre bien romántica, su Andante que nos lleva curiosamente hasta *Stigurd Forsalfar* y el Allegro de cierre con su evocación popular. Todo, incluido el casi juvenil *Intermezzo* de Grieg, configura un programa poco habitual y por ello interesante, en el que, es verdad, nada hay que arrebate especialmente. Las versiones de Lloyd Webber y Forsberg siguen fielmente la letra de unas obras en las que se pediría más. Es cierto que Delius es así de lánguido, pero en la *Sonata* de Grieg se echa de menos más impulso y, en general, un compromiso mayor, más espíritu, hasta más sonido si se quiere. Todo queda en un sí, pero...

L.S.

DONIZETTI: Música para piano completa. Pietro Spada, piano. 3 CD ARTS 47381/2/3. DDD. 53'55", 67'15" y 47'34". Grabaciones: 1989, 1991 y 1993. Productor: Boccaioni y Spada. Ingeniero: Giovanni Fornari. Distribuidor: Diverdi.

Donizetti también tocaba el piano. Más aún: componía para el piano según la rica tradición italiana del teclado. Ahí estaba, al alcance de la mano, Muzio Clementi, el maestro de Beethoven. No está mal volver sobre este aspecto de la producción donizettiana, pues las voces estentóreas de sus óperas no dejan oír el delicado trajinar de sus *pianoforti*.

Hay varias zonas en el pianismo del bergamasco. Una está ocupada por las piezas sueltas que recogen melodías aisladas o fantías de algunas de sus óperas. Llevan como nombre la definición de sus velocidades: *Larghetto*, *Adagio*, *Allegro*, etc. Otra zona podríamos denominarla de las grandes formas, y la pueblan fugas y variaciones. Por fin, tenemos al Donizetti salomero y mundano, con una serie de valsos, mazurcas y caprichos que nos llevan a las fiestecitas de la buena sociedad de entonces, en pleno romanticismo carbonario y patriótico.

Desde luego, a nadie sorprenderá el estro melódico del compositor. A cada rato, en lugar de irsele la mano, se le va la voz. Su piano canta como si fuera un aparato fonador más que un mecanismo de martillos y cuerdas. Pero también ha de advertirse la buena escritura pianística que le viene de la mencionada tradición y del estudio de los modelos cercanos, entre los cuales no excluimos a Mozart.

Spada, siempre atento a las músicas castigadas por la desatención, da unas versiones cuidadas, de agradable timbre y adecuada concentración de estilo.

B.M.

DONIZETTI: Introducción para arcos. Cuatro nocturnos. Entretenimiento patético sobre Ana Bolena. Quinteto en do mayor. Quinteto con guitarra en do mayor. Sinfonía para viento. Larghetto para viento. Moderato para viento y órgano. Marcha para viento y caja. Solistas. Orquesta de Cámara de Santa Cecilia. Director: Alessio Vlad. ARTS 47219-2. DDD. 79'18". Grabaciones: Roma, 1985-1993. Productor: Gian Andrea Ludovici. Ingeniero: Giovanni Fornari. Distribuidor: Diverdi.

Entre la edición cpo de los cuartetos completos y esta de Arts de la música de cámara que va por el tercer volumen, tienen los aficionados la posibilidad de acercarse a lo que no son las óperas en la obra de Donizetti. Las piezas que aquí se reúnen, como la mayoría de su producción camerística no pasan de 1821, perteneciendo pues a una época temprana de su producción, anterior a sus éxitos operísticos, a excepción, claro está, de la dedicada a *Ana Bolena*. Son partituras de valor desigual —la más interesante esta última— que transitan el sendero ya pisado por Boccherini o Rossini para amoldarse a cánones nada problemáticos ni en la forma ni en la expresión. Todo da en un mosaico de grata escucha a la que seguramente cuesta volver, con tanto como hay que oír. Las versiones son adecuadas a la intrascendencia de la música a la que sirven, cuidadas si no especialmente brillantes. Como se trata de un disco de serie barata —y bien generoso en su duración, por cierto—, cuesta bien poco satisfacer la posible curiosidad.

L.S.

DONIZETTI: Lucrezia Borgia. Joan Sutherland, soprano (Lucrezia); Alfredo Kraus, tenor (Gennaro); Anne Howells, mezzo (Maffio Orsini); Stafford Dean, bajo (Alfonso d'Este). Orquesta y Coro del Royal Opera House Covent Garden de Londres. Director musical: Richard Bonynge. Director de escena: John Copley. Director televisivo: Brian Large. PIONEER CGVL 026. Filmación: Londres, 1980. Distribuidor: Diverdi.

VHS. Esta producción inglesa llega tardíamente al video, después de circular en imágenes entre la forofada, gracias a que, en su momento, se ofreció por televisión, además de en audio en algunas publicaciones piratas con un sonido discutible. Fue, en su momento, uno de los grandes éxitos del teatro londinense y la explicación es obvia si se tiene en cuenta la elegante realización escénica, que contó con unos decorados suntuosos y un vestuario lujosísimo. Copley, cuyas realizaciones escénicas son a menudo más laboriosas que inteligentes, más cercanas a la convención que al rompimiento de esquemas, mueve con acierto a los personajes comprimarios (buenas voces, pero siempre afectadas por la dicción anglosajona algo cerrada que estropea resultados) y se limita a dejar a su aire a la pareja principal.

Está Sutherland —y nadie ignora que Donizetti es uno de sus compositores electivos— y la australiana, aún en posesión de

lo más granado de sus medios, es capaz de alardes belcantistas de ley: trinos, variaciones, escalas impecables. Como siempre, en el terreno dramático, su prestación se resiente, ya de salida afeada por la dicción, pese a las mejoras con respecto a los primeros años de carrera, siempre borrosa o difusa. Sus numerosos fans apreciarán las cualidades que admiran en ella, no las actorales precisamente, estática y ampulosa de gestos, en parte por los ropajes pesados y recargados que tanto gustaba vestir.

El Gennaro de Alfredo Kraus es uno de los grandes de tantos aciertos del tenor canario, ya desde que lo grabara con Montserrat Caballé en 1966. No se puede escuchar mejor línea en *Di pescatore ignobile* con un canto ligado y una morbidez en el cuidado del texto realmente prodigiosos. Además, para demostración de sus otras cualidades, Kraus canta la difícilísima página *Tamo qual s'ama un angelo* (no grabada en la versión discográfica), con un alarde de facultades y una exhibición de estilo que despierta uno de los momentos más calurosos del público.

La Howells tiene una agradable figura para el travestido Orsini, una actitud desenvuelta como actriz, resulta simpática de ver, mientras que como cantante bordea sólo la corrección, con algunos momentos apurados de tesitura. No es el caso de Dean, cuya voz opulenta y hermosa sólo tiene en contra un estilo donizettiano a veces nada más que aproximativo. Un buen espectáculo para ver y, en el caso de Kraus, extraordinario también para oír.

B.M.

DOWLAND: Música para conjunto de 5 violas y laúd. Canciones. Obras para laúd. Rose Consort of Viols. Catherine King, mezzo-soprano; Jacob Heringman, laúd. NAXOS 8.553326. DDD. 70'10". Grabación: III/1995. Productores: John Bryan, John Taylor. Ingeniero: John Taylor. Distribuidor: Ferysa.

Se trata de un registro con una calidad uniforme en general, en el que destaca el fino trabajo del Rose Consort of Viols que atesora un sonido redondo, de gran colorido, con una calidad de empaste muy de destacar, que favorece ampliamente a la imprescindible atmósfera de claroscuros del lenguaje dowländiano.

La mezzo-soprano Catherine King nos ofrece seis números en los que demuestra especial refinamiento vocal. Si bien su voz carece de un timbre asaz sugestivo y se mueve dentro de un escaso margen de recursos expresivos, consigue unas versiones intimistas de evocadora atmósfera.

Los dos solos de laúd incluidos, son lo menos atractivo de esta oferta, echándose en falta una toma de sonido de mayor compenetración con este instrumento. Las versiones de Heringman, por otra parte, no consiguen el punto de mágica fascinación, estancándose en la calle de en medio del cumplir sin comover.

Flota en el aire la omnipresencia del genio dowländiano, capaz de transuntarse aun por encima de cualesquiera límites que le fueren impuestos, de manera que

los amantes de la música isabelina e incondicionales de John Dowland, no dejarán de disfrutar con cierta amplitud.

L.M.G.

DUSSEK: *Conciertos para piano. María Garzón, piano. Neues Rheinisches Kammerorchester. Director: Jan Corazolla. KOCH 3-6431-2 HL. DDD. 60'54". Grabación: XI/1993. Productor: Joachim Kretschmar. Ingeniero: Karl Heinz Stevens. Distribuidor: Diverdi.*

Dussek, considerado como uno de los mejores intérpretes del piano de finales del siglo XVIII y principios del XIX, es originario de Bohemia. Son famosas sus giras por Europa, hasta su llegada a París donde fija su residencia hasta la revolución de 1789 que le obliga a trasladarse a Londres. Allí parece que llevó una vida sobrepasada en lujos y deudas que le indujeron en un determinado momento a abandonar a su familia, estaba casado y con un hijo, y huir a Hamburgo. Entonces comenzará una importante carrera como músico y compositor llegando a ocupar el puesto de maestro de capilla del duque de Talleyrand en París. Los excesos de todo tipo acabaron minando su salud y su carrera. De alguna manera es precursor de la escuela romántica, anticipándose a un Chopin, Mendelssohn, Schumann o incluso Brahms.

Estos tres conciertos para piano fueron escritos durante los diez años que pasó en Inglaterra, y son el fruto de amistad con el fabricante de pianos Broadwood, y fueron interpretados por el propio compositor «con gran poder y delicadeza» como observaba la prensa de Praga. El tono delicado de los conciertos casa bien con elementos románticos que se irán desarrollando en sus obras posteriores. El lazo de unión entre Mozart y Beethoven puede oírse claramente en los movimientos centrales de los *Conciertos Op. 17 y 27*. Incluso aparecen anuncios del *Concierto nº 5* beethoveniano en el mismo comienzo del *Op. 27* de Dussek. La joven pianista madrileña María Garzón se dio a conocer como representante española en el Año Europeo de la Música de Amsterdam en 1985. Desde entonces su ascensión ha sido fulminante. Sorprende en estos conciertos por la madurez en la visión de unas páginas complejas tanto por virtuosismo, que resuelve felizmente, como por su contenido ecléctico. El acompañamiento orquestal dirigido por Jan Corazolla no está a la misma altura pero dentro de una interpretación general francamente buena. Se trata, como pueden ver, de un disco muy interesante tanto por la novedad de las obras como por su calidad.

F.G.-R.

DUTILLEUX: *Tout un monde lointain (Concierto para violonchelo y orquesta). Métaboles. Mystère de l'instant. Boris Pergamenschikow, violonchelo. BBC Philharmonic. Director: Yan Pascal Tortelier. CHANDOS CHAN 9565. DDD. 60'28". Grabación: Manchester, II/1997. Productor: Ralph Couzens. Ingeniero:*

Stephen Rinker. Distribuidor: Harmonia Mundi.

Tout un monde lointain es una obra inspirada en la poesía de Baudelaire; en 1967, año en que se cumplía el centenario de su muerte, el Ministerio de Cultura francés encargó a Dutilleux la composición de un ballet, proyecto que será cancelado, pero que introduce de tal modo al músico en el universo expresivo del poeta, que este contacto se traducirá en gran manera en la partitura mencionada, un concierto para violonchelo y orquesta en el que cada uno de sus cinco movimientos es precedido por una cita de la obra de Baudelaire *Les fleurs du mal*.

Métaboles (1964) y la más reciente *Mystère de l'instant* (1989) completan el disco, que supone una valiosa muestra del estilo imaginativo y personal de Dutilleux; una música y un estilo que se traducen en el CD de forma extraordinaria, tanto por Pergamenschikow, violonchelo de sonido denso y elegante, como por la BBC Philharmonic, que dirigida por Tortelier recrea con infrecuente brillantez los sugerentes trazos de estas significativas obras en la producción del autor.

D.A.V.

DVORAK: *Trios con piano opp. 65 y 90. Münchner Klaviertrio. ARTE NOVA 74321 51622 2. DDD. 37'36", 30'34". Grabación: Munich, XII/1996. Productor: Sebastian Riederer von Paar. Distribuidor: BMG.*

El popular *Trio 'Dumky'* *op. 90* cuenta desde ahora con otra lectura briosa, animosa y llena de vida, al tiempo que rigurosa y muy respetuosa con los momentos líricos y cantables de una obra de madurez rica en contrastes. Por poner un ejemplo; adviértase, entre esos contrastes, la secuencia lenta del Poco adagio, segundo de los seis movimientos de la obra, y la vivaz resolución del mismo. O compárese el premioso y bello transcurrir del Andante (tercero) con el júbilo del Allegro (quinto). No era fácil conseguir una referencia de este trío, porque ya hay bastantes, pero el Münchner Klaviertrio lo ha conseguido, y además nos llega en este sello especialmente económico. El *op. 65*, obra de un equilibrio más clásico, más brahmsiana, de menor atrevimiento, no desmerece en la concepción y ejecución perfectas —intensidad romántica, aliento lírico, sentido cantabile muy dvorákiano— de este conjunto de virtuosos formado por Adrian Lazar (violin), Gerhard Zank (chelo) y Hermann Lechler (piano).

S.M.B.

ELGAR: *Concierto para violonchelo y orquesta en mi menor, Op. 85. BRITTEN:* *Sinfonía para violonchelo y orquesta, Op. 68. Mstislav Rostropovich, violonchelo. Orquesta Filarmónica de Moscú. Directores: Natan Rakhlin (Elgar) y Benjamin Britten. REVELATION RV10100. ADD (?). 58'10". Grabaciones: (en concierto) Moscú, 18-XI-1958; 12-III-1964. Distribuidor: Gaudis.*

Ya conocidas por su aparición en Russian Disc, vuelven ahora bajo el sello Revelation dos grabaciones históricas de dos obras maestras de la música inglesa. Históricas por varios motivos. En el caso de Elgar, porque, salvo error u omisión, Rostropovich nunca grabó su concierto oficialmente, y por tanto este es el único testimonio fonográfico disponible hoy por hoy de su traducción de la obra. Y, en el de Britten, porque se trata del registro que recoge el estreno absoluto de la pieza que sí grabaría autor y dedicatario para Decca. En ambas piezas Rostropovich muestra la amplitud de su arco, lo expansivo de su sonido y esa calidad de fraseo, esa respiración que han hecho de él un intérprete de tan altísima clase. No alcanza sin embargo en Elgar la emocionante prestación que nos brindara Jacqueline Du Pré (EMI) en una ocasión que es pura historia de la fonografía, en parte porque el acompañamiento de Rakhlin no es tampoco como el de Barbirolli, es verdad que poco favorecido por el sonido sólo aceptable de esta toma. En la obra de Britten se muestra, por el contrario, eso que está más allá de las notas y que surge en buena medida de la mutua admiración de sus artífices, de una complicidad plena que les lleva a firmar una versión simplemente extraordinaria. Es preferible, sin embargo, por su mejor sonido, la que grabaran los mismos solistas y director para Decca.

L.S.

ELGAR: *Concierto para violonchelo y orquesta en mi menor, Op. 85. WALTON:* *Concierto para violonchelo y orquesta. DELIUS (Arr. Fenby): Capriccio y Elegía para violonchelo y pequeña orquesta. Janos Starker, violonchelo. Orquesta Philharmonia. Director: Leonard Slatkin. RCA 09026 61695 2. DDD. 63'06". Grabación: Londres, V/1992. Productor: Andrew Keener. Ingeniero: Simon Rhodes. Distribuidor: BMG.*

Nada más lejos de lo convencional que esta lectura del *Concierto en mi menor* de Elgar, que se abre con un Starker introspectivo —casi siniestro— y un Slatkin que le sigue un poco atónito, manteniendo esa línea impuesta tan sin concesiones por el solista y en la que el elgariano de bonísima ley que es el director americano entra con excelencia desde la primera frase orquestal. Uno y otro trazan una versión de *tempo* bastante vivos —magnífico el Lento-Allegro mucho o el arranque del Allegro ma non troppo tras el Adagio— en la que van descubriendo, y el oyente con ellos, su pesimismo postbélico, manifestado en un querer subrayar los colores más oscuros, en un querer indagar por las zonas más profundas de la partitura. Y como se trata de dos músicos de una pieza, el resultado deviene al mismo tiempo lógico, pero con la naturalidad de una indagación en voz alta. Hay algo aquí de final de un mundo, de acabamiento, de camino hacia una luz más bien lejana que conmueve tras sorprender. Es preferible, naturalmente, la versión Du Pré-Barbirolli (EMI) como visión general, pero esta que nos ocupa ofrece al amante de la

partitura un acercamiento personalísimo, con un solista excelente que llena su prestación de pequeños detalles expresivos y una dirección de gran altura. Clarísimo lo tienen, sin embargo, Starker y Slatkin en el fabuloso *Concierto* de Walton del que firman altísima lectura. La obra -generalmente eclipsada por el concierto de Elgar a pesar de sus diferencias y sus valores propios- es de una factura admirable, con su precioso Moderato, su engañosamente feérico Allegro apasionado y ese Lento-Allegro molto de cierre que es uno de los mejores momentos de su autor. Y la versión hace honor a ella de una manera deslumbrante. Hay luces -bien mediterráneas siempre en el Walton más maduro-, sombras otra vez -las de esa misma madurez- y un recrearse en la suerte, un creer en esta música como pocas veces uno ha escuchado en cualquiera de las mejores grabaciones de la pieza, desde Ma-Previn (Sony) a Cohen-Litton (London). Una baza fundamental, estando Starker inmenso, es la dirección orquestal de Leonard Slatkin -qué buenas las relaciones de los americanos con Walton: Previn, Litton, Slatkin...- que obtiene de una Philharmonia pletórica un sonido, una ductilidad y una capacidad expresiva de primer orden. Las dos piezas que completan el disco son breves pinceladas escritas para violonchelo y piano por un Delius ya ciego y paralítico y orquestadas por su albacea -y aquí amanuense-, el fiel Eric Fenby. Grato y adecuado complemento digno en su interpretación del resto del disco. Casi seis años ha tardado RCA en poner esta grabación a disposición del público, lo que, dadas sus virtudes -o quien sabe si por «defectos» como el escaso glamour de sus protagonistas-, no deja de resultar sorprendente, sintomático en todo caso del desbarajuste reinante en el negocio de la fonografía.

L.S.

FERRARI: *Piano-Piano, Suite para piano. Antisonata. Suite heteróclita. Visage I. Fragmentos de un diario íntimo. Como una fantasía llamada «De Las Reminiscencias» para dos pianos. Christine Lagniel y Michel Maurer, piano. AUVIDIS MON-TAIGNE MO782110. DDD. 68'42". Grabación: s. I. y s.f. Productor: Etienne Bultingaire.*

Luc Ferrari (1929) se formó con Messiaen, Cortot y Honegger, pero trabajó enseguida junto a Pierre Schaeffer, lo que significa, de un lado, una educación sólida y, de otro, unas ganas de enredar que culminaron con el descubrimiento de la música de John Cage. ¿Significa esto que su música sirve para todo? ¿Que estamos ante un caso de sincretismo de libro? Pues algo hay de las dos cosas, si se matiza con que semejante permeabilidad sirve a un talento creador muy evidente. Lo que hallamos es algo de minimalismo, unos toques de aleatoriedad, reminiscencias bartókianas, violencia a la Prokofiev, apelación a las músicas concretas y, de guinda, ciertos guiños al jazz. Todo eso servido con una libertad que sólo parece tener parangón con la curiosidad de un músico que parece no renunciar

FARNABY Y SUS SUEÑOS

No abundan los monográficos dedicados a la obra para teclado de Giles Farnaby (c. 1563-1640), oscurecido en parte por el protagonismo de Bull, Byrd o Gibbons entre los virginalistas ingleses, pese a la indudable belleza de su obra, contenida en su práctica totalidad -cincuenta y dos de las cincuenta y tres obras que se le atribuyen- en la famosa colección *The Fitzwilliam Virginal Book*. El presente recital de Pierre Hantaï ofrece un bonito recorrido por treinta de esas piezas, entre las que encontramos danzas -*Alman, Gigue, Spagnioletta*, además de *Pavanas y Gallardas*-, variaciones sobre temas populares, como *Pawles Wbarfe, Mal Sims* o *Why aske you, Fantasias* y piezas descriptivas como *Giles Farnaby's Dreame, His Humour* -probablemente dos de sus páginas más conocidas- o *The King's Hunt*. Las interpreta en un clave italiano de 1677 perteneciente a la colección de Kenneth Gilbert (21 de las obras) y en un clave del taller de Ruckers (1624) hoy perteneciente al Museo Unterlinden de Calmar, contando en la primera obra del disco, *For two virginals*, con la colaboración de Elisabeth Joyé en una espineta francesa anónima del XVII. La elección de tales instrumentos, de bellísimo sonido, resulta perfectamente lícita; sería infantil restringir al virginal la ejecución de esta música, aunque quizá un mayor protagonismo de este hermoso instrumento hubiera otorgado aún más variedad de color. Poco importa. El clavecinista francés despliega en este recital toda su excepcional técnica, con un mecanismo fulgurante en piezas como *Woody-Cock*, las *Fantasias* o las danzas, consiguiendo una exposición de asombrosa nitidez, perfec-



ta en la realización de los adornos, brillante y vigorosa en lo rítmico, pero también de gran expresividad en el fraseo, como en *His Humour*, el segundo *Maske* o la hermosísima *Pavana lachrymae* compuesta sobre el original de Dowland. En suma, un espléndido recital, con una música preciosa, no muy habitual, y soberbiamente interpretado. La sobresaliente toma sonora redondea un acierto pleno, que cabe recomendar abiertamente a todos los interesados en la música inglesa para tecla de este período.

R.O.B.

FARNABY: *Obras para clave. Pierre Hantaï, clave (clave italiano F.A. 1677, clave I. Ruckers, 1624). Con la colaboración de Elisabeth Joyé, espineta (anónimo, s. XVII). ACCORD 242212. DDD. 76'27". Grabación: II-III/1990. Productora e ingeniera: Yolanta Skura. Distribuidor: Auvidis.*

a nada, más aún si pensamos que las obras que reúne este disco -todas las escritas para piano por el autor que él quiere preservar definitivamente en su catálogo- van de 1952 a 1991. Quizá la más cerrada de todas ellas, la que demuestra un deseo mayor por construir un mundo sólido es su *Antisonata*, a la que podría oponerse la *Suite heteróclita*, con su aspecto aforístico y su suma de rasgos que parecen venir de todas partes, o esos *Fragmentos de un diario íntimo* en los que se juega con un minimalismo nada distanciador del mensaje clarísimo que aportan los títulos de sus partes. *Visage I* funde los métodos serial y repetitivo y *Como una fantasía...* trata de plantear en el teclado los rasgos de lo electroacústico con un anhelo por embridarlo todo partiendo de la base de *El clave bien temperado* de Bach, obra de cabecera del autor en su juventud. Todo esto conforma un universo que se diría estrictamente contemporáneo, por lo que tiene de suma de elementos, de acopio de procedimientos puestos al servicio de una libertad de inspiración que es, al fin, lo que queda por encima de toda la propuesta de Ferrari, quien, con semejante naturalidad, ha acabado por dejarnos una de las obras más interesantes escritas para el piano en nues-

tros días. La interpretación de los jóvenes pianistas Christine Lagniel y Michel Maurer es sencillamente prodigiosa. No creo que quepa ni más entrega ni mayor inteligencia a la hora de explicar estas músicas.

L.S.

FRANCK: *Misa a tres voces. Dos ofertorios. Solistas vocales e instrumentales. Director: Salomon Kamp. HUNGAROTON 31579. DDD. 72'05". Grabación: 1995. Productor: Laszlo Beck. Ingeniero: Laszlo Csintalan. Distribuidor: Gaudis.*

Estas obras relativamente juveniles de Franck (opus 12 para la misa, hecha y rehecha entre 1860 y 1872) muestran la sólida maestría del compositor belga en materia litúrgica, aparte de ofrecer al repertorio una página memorable, mimada o maltratada por todo el mundo, el *Panis angelicus*. Franck tiene una vena melódica elegante y discreta, que casa bien con el estilo eclesial, recatado y mundano a la vez, de la música religiosa francesa de su tiempo. Estamos, desde luego, lejos del patetismo de Verdi o Berlioz, y del

íntimo desgarrado de Brahms. Cerca, en cambio, de las partituras de Gounod y Saint-Saëns.

Los intérpretes son encomiables, porque se advierte su vena austera, centro-europea, económica y cuidada a la vez, de leer al organista de Santa Clotilde. Las voces son correctas y deliberadamente poco brillantes, como corresponde al género. Muy probos los instrumentistas y sensato, el director.

B.M.

A. GABRIELI: *Música para teclado.* Fabio Bonizzoni, clave y órgano. DULCIMER STR 33457. DDD. 67'23". Grabación: IV/1996. Productor: Klaus L. Neumann. Ingeniero: Martin Froben. Distribuidor: Diverdi.

Aparte de que fue uno de los compositores más influyentes de su tiempo, de Andrea

Gabrieli (1510-1586) apenas sabemos que desempeñó el cargo de director musical en la basílica de Venecia. La considerable producción para teclado que de él nos ha llegado atestiguan el apego a las tradiciones polifónicas, con predominio de los *Ricercare* y de las canciones o madrigales presentados en forma de *Canzone*. Estas últimas siguen fielmente los esquemas armónicos de las canciones originales de las que parten, a las que únicamente añaden algunas figuras ornamentales. En aquella época hablar de música para teclado era hablar indistintamente de música para clave o para órgano. Fabio Bonizzoni, milanés formado en Holanda con Ton Koopman, yuxtapone un bloque de diez piezas interpretadas en el clave llamado Vito Trusantino del Museo de Instrumentos Musicales de Milán y otras tantas en el órgano de la iglesia de la Virgen de Campagna a Ponte en Valtellina, ambos instrumentos del siglo XVI. Los resultados se recomiendan por la limpieza de su técnica, el calor

que imprime a su fraseo y la calidad óptima de las tomas.

A.B.M.

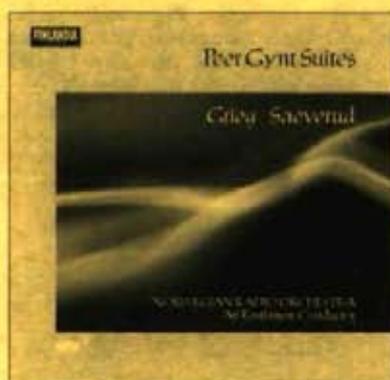
GALUPPI: *Il caffè di campagna.* Mónica González, soprano (Dorina); Mihály Kálmándi, baritono (Conde Fumana); Bernadette Wiedemann, mezzosoprano (Lisetta); András Laczó, tenor (Bellagamba); Frano Lufi, bajo (Caligo); Andree Szántó (Scaffetta); Vito Martino, tenor (Cicala). Capella Savaria. Director: Fabio Pirona. HUNGAROTON 31658-59. Productor: László Matzo. Distribuidor: Gaudis.

Es conocida la vocación que ha manifestado siempre Hungaroton por las rarezas operísticas del pasado, poniendo a disposición del aficionado curiosos títulos del repertorio en primicia discográfica mundial, muchos de ellos, como el presente, de categoría cómica. Galuppi no es un compositor, por cierto, muy convocado ni por las salas de estudio ni por los escenarios. En 1958, la EMI sacó a la luz *Il filosofo di campagna*, una lectura de Fasano con alguno de los cantantes bufos más cualificados de la época. Tiempo después, una función de *L'Arcadia in Brenta* en el Teatro Regio de Parma era recogida en disco por Fonit Cetra en un reparto donde convivían viejas figuras con nombres emergentes del panorama lírico italiano. Ahora nos llega esta tercera muestra del genio galupiano en terreno cómico, *Il caffè di campagna*, en un formato muy actual, o sea, con revisión crítica y con acompañamiento orquestal de los llamados instrumentos originales. Contando con un libreto de reconocida calidad, tanto por la pintura de los personajes (donde destaca uno femenino, el de Dorina) como por la agilidad de la trama, Galuppi demuestra un oficio cumplido en la distribución de las páginas solistas, la maestría de los finales y la adecuación siempre oportuna entre lo que se oye y lo que ocurre en el argumento. Hay como guiños mozartianos: Galuppi fue un músico a la altura de sus contemporáneos, viajado y curioso de lo que ocurría por entonces en su profesión. De ahí los guiños mozartianos de su música y viceversa, pues no ha de olvidarse que el más joven de los dos compositores escribió *Vol avete un cor fedele* para que se cantara en *Las bodas de Dorina* del más maduro y (entonces) famoso compositor italiano. Este tipo de obras, más que hermosas y rotundas voces, precisan de cantantes disciplinados que sepan decir bien el texto, particularmente el recitativo (que en la versión está algo resumido), y canten con intención. En este sentido, el reparto reunido cumple con efusión, aunque algunos cuenten con una voz tan poco atractiva como la de los dos tenores y la del baritono, con buena línea de canto, pero de una nasalidad a veces un poco molesta. Por su lado, el bajo responde con creces a las demandas de su personaje y Mónica González, una soubrette graciosa y musical como requiere Dorina, encuentra momentos encantadores como en la deliciosa aria *Cbi vuol fior*. La mano atenta y minuciosa de Pirona redondea el conjunto

PEER GYNT EN SU VERDAD

A priori, el interés fundamental de este disco estriba en contener la interesante y poco escuchada música que compusiera Harald Saeverud en 1948 para una producción de *Peer Gynt* firmada por Hans Jacob Nilsen. El director de escena pensaba que la obra de Ibsen era antiromántica, y pidió a Saeverud que su trabajo sirviera para recalcar el realismo, el humor y la sátira que la pieza contiene, lo que está en la línea defendida por George Bernhard Shaw, quien consideraba que la música de Grieg embellecía en exceso las sugerencias del texto y suavizaba el drama. Saeverud cumple adecuadamente la idea de Nilsen, escribe una música descriptiva de caracteres y situaciones, menos presuntamente evocadora de atmósferas, menos sensual que la de Grieg —hay 72 años de diferencia entre uno y otro estreno—, más seca, más centrada en el texto. Y, digámoslo, llena de interés, excelentemente trabajada en lo tímbrico, vigorosa en lo rítmico y muy interesante en lo temático.

Hablábamos de aprioris. Bien, pues dicho lo dicho, hay que señalar ahora que las premisas de Nilsen sobre Ibsen han sido aplicadas por Ari Rasilainen a la música de Grieg, y de un modo tal que no sé si Shaw pensaría lo mismo si hubiera podido escucharla así. La experiencia que propone el director finlandés —con una orquesta de sonido muy adecuado a sus intenciones— consiste en desnudar de gangas la partitura, controlar el rubato, acortar la amplitud del fraseo, ir a lo esencial en lo temático y desarrollarlo libre de la tentación de la opulencia —no le quita brillo sino las capas de barniz que le sobraban—, lo que no reduce en absoluto el componente emocional. El resultado no puede ser mejor. Es el polo opuesto de lo que suele considerarse como modelo habitual y, al mismo tiempo, se erige en referencia indiscutible



para cualquier nueva lectura. Así, pues, nada que ver con los clásicos inolvidables o las melodías del corazón o como quiera que se llamen los cajones de sastre que han trivializado esta música hasta el colmo. Rasilainen acerca Grieg a Ibsen, completa en cierto modo el trabajo del músico poniéndolo en sintonía con una teatralidad que corresponde ciertamente al dramaturgo; lo corrige, se me dirá; lo pone al día, diría yo. Para que se hagan una idea: ningún creativo de una agencia de publicidad utilizaría *La mañana del Peer Gynt* de Grieg-Rasilainen para un anuncio de hipotecas. ¿No es como para celebrarlo?

L.S.

GRIEG: *Peer Gynt. Suites nº 1, Op. 46 y nº 2, Op. 55.* **SAEVERUD:** *Peer Gynt. Suites nº 1, Op. 28, nº 1 y nº 2, Op. 28, nº 2.* Anne-Margrethe Eikaas, soprano (Saeverud). Orquesta de la Radio de Noruega. Director: Ari Rasilainen. FINLANDIA 0630-17675-2. DDD. 74'71". Grabación: Oslo, XI/1996. Productora: Laura Heikinheimo. Ingeniero: Morten Hermansen. Distribuidor: Warner.

y los interesados en este repertorio encontrarán una excelente muestra del mismo, recuperada en la actualidad con tanto respeto como imaginación. Quizás un poco más de salero no le vendría mal a partitura tan llena de frescura y melodías, en muchas de sus escenas.

F.F.

GARCIA LORCA: *Canciones populares españolas. Victoria de los Angeles, soprano; Miguel Zanetti, piano. Encarnación López «La Argentinista», voz, castañuelas, zapateado. Federico García Lorca, piano. Romancero gitano (Selección). Varios intérpretes. EMI CDM 5 66783 2. ADD. 57'35". Edición en CD: Madrid, 1998.*

Con ocasión del centenario del nacimiento de Federico García Lorca, la EMI española ha publicado este registro que recoge la doble faceta del gran autor granadino, como poeta y como compositor. De la primera encontramos una amplia selección de su *Romancero gitano*, que se completa con la *Elegía* escrita a su muerte por Miguel Hernández, en voces tan autorizadas como la de Rafael de Penagos, apoyadas en un acompañamiento musical anónimo que consigue ambientarnos acertadamente en la esencia de estos dramáticos textos, y que está encomendado a la soprano M^a de los Angeles Morales, los guitarristas Renata y Graciano Tarragó, Monique Matagne en las ondas Martenot y una orquesta sin determinar a las órdenes de Rafael de Andrés. En la segunda tenemos su trabajo como recopilador y armonizador de las *Canciones populares españolas*, en la versión grabada en 1970 por Victoria de los Angeles y Miguel Zanetti. La soprano catalana está particularmente acertada al reflejar esa mezcla de lo culto y lo popular con su estilo depurado y su capacidad poética, si bien en las páginas más claramente andalucistas su dicción peca de un tanto exagerada (esas «ll» tan marcadas...). Contrasta con ella la franca y espontánea sencillez de Encarnación López, «La Argentinista», en la versión grabada en 1931 con sus castañuelas y taconeo, con el propio Lorca al piano, que rezuma autenticidad y está muy bien reprocesada.

R.B.I.

GIORDANI: *Las tres horas de agonía de Nuestro Señor Jesucristo. Credo en la mayor. Canciones. Il Terzo Suono. Orquesta de la Academia Montis Regalis. Director: Gian Paolo Fagotto. ARTS 47373-2. DDD. 58'28". Grabaciones: Macerata, VIII/1996; III/1997. Productor: Gian Andrea Lodovici. Ingeniero: Marco Giommoni. Distribuidor: Di-verdi.*

Giuseppe Giordani, conocido como Giordanello, dedicó la mayor parte de su vida a la composición de óperas y música sacra desde su puesto de maestro de capilla de la iglesia Metropolitana de Fermo. Compañero de estudios de Cimarosa, gozó de cierto predicamento entre sus contemporáneos, aunque su obra haya caído en el ol-

vido más absoluto. La partitura utilizada para esta grabación es un *collage* de tres manuscritos autorizados por su fecha y publicación, ya que el original nunca fue encontrado. El primero de ellos es una copia del original, el segundo una copia realizada en 1793 por el tenor Rafele Monelli y el tercero pertenece al archivo del arzobispado de Fermo como parte de la colección personal de Giordanello.

La versión de Fagotto es exquisita en todos los sentidos. Il Terzo Suono interpreta con una compenetración y adecuación estilística fuera de lo común, y merecerá seguirles la pista en el futuro. Los cuatro miembros son verdaderos virtuosos en su tesitura, y las dificultades técnicas de la partitura no suponen ningún obstáculo. La Orquesta de la Academia Montis Regalis se muestra flexible y atenta bajo la dirección del tenor italiano, quien le imprime unos tempos ligeros y un inteligente control de las dinámicas. Una gozada.

C.V.N.

GURIDI: *Diez melodías vascas. Homenaje a Walt Disney. Una aventura de Don Quijote. Euzko Irudiak. Ricardo Requejo, piano. Orfeón Donostiarra. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: Miguel A. Gómez Martínez. CLAVES CD 50-9709. DDD. Grabación: San Sebastián, IX/1997. Productora: Amanda Hurton. Ingeniero: Manuel Mohino. Distribuidor: Auvidis.*

En esta interesante y acertada elección de obras sinfónicas y sinfónico-corales (*Euzko Irudiak*) de Jesús Guridi, podemos distinguir dos grupos bastante diferenciados: por un lado *Una aventura de Don Quijote* (1915) y *Euzko Irudiak* (1922), pertenecientes a una primera etapa que se caracterizaría por su línea postromántica, no exenta de algún que otro guiño al impresionismo, y por otro, la que quizás sea su obra más popular, *Diez melodías vascas* (1941), y *Homenaje a Walt Disney* (1956), páginas nacidas en un período de madurez en las cuales se muestra de forma plena la evolución y originalidad del estilo de Guridi.

Las versiones de todas ellas son excelentes, tanto por parte de Ricardo Requejo, que en *Homenaje a Walt Disney* realiza una exhibición en el piano de efusividad lírica y control sonoro, como por parte de un vibrante y afinado Orfeón Donostiarra; a su vez, la Orquesta Sinfónica de Euskadi dirigida por Gómez Martínez, traduce con eficaz entrega y entusiasmo estas magníficas partituras, redondeando un CD plenamente recomendable.

D.A.V.

HAENDEL: *Concierto en sol mayor, HWV 339, para dos flautas traveseras, dos oboes, fagot, dos violines, cuerdas y continuo. Sonata en sol menor, HWV 404, para flauta travesera, dos violines y bajo continuo. Concierto en si bemol mayor, HWV 288, para violín, dos oboes y continuo. Concierto en sol menor, HWV 287, para*

flauta travesera, cuerdas y continuo. Sinfonía en si bemol mayor, HWV 339, para dos flautas traveseras, dos violines y continuo. Concierto à quattro en re menor para flauta travesera, violín, violonchelo y continuo. Concierto en sol menor, HWV 390b, para dos traveseras, fagot, cuerdas y continuo. Musica ad Rhenum. Director: Jed Wentz. VANGUARD 99088. DDD. 70'29". Grabación: III/1997. Productor: Marcel Schopman. Ingeniero: Bert van der Wolf. Distribuidor: Gaudis.

Este disco, titulado *El Haendel desconocido*, no presenta tanta música inédita de Haendel como reciclada, costumbre corriente en este compositor y en su época, pero para la que hoy no acaba de verse mayor motivo que la ampliación del repertorio para un determinado instrumento. En el *Concierto en sol menor* y en la *Sonata* simplemente se cambia el oboe por la flauta en el puesto de solista. Todo a la mayor gloria, naturalmente, de Jed Wentz, la nueva estrella emergente de su especialidad en Holanda, discípulo de Barthold Kuijken y fundador en 1991 del grupo Musica ad Rhenum. En el apartado técnico exhibe un virtuosismo de digitación verdaderamente endiablado, pero para alcanzar un puesto entre la élite de los flautistas barrocos aún habrá de conseguir un sonido de mayor presencia, redondez, así como una expresividad más cálida en los movimientos lentos. De momento, sólo consigue maravillarnos, y eso si se aguja el oído, por la agilidad con que compete de igual a igual con los, estos sí, muy buenos y completos violinistas que le acompañan.

A.B.M.

HAENDEL: *Conciertos para órgano y orquesta op. 4 y op. 7. Paul Nicholson, órgano. The Brandenburg Consort. Director: Roy Goodman. 2CD HYPERION CDA67291/2. DDD. 75'22" y 78'36". Grabación: V y VI/1996. Productores: Andrew Keener y Oliver Rivers. Ingeniero: Tony Faulkner. Distribuidor: Harmonia Mundi.*

A pesar de la extraordinaria técnica de Paul Nicholson y del correcto acompañamiento de la orquesta, la sensación que deja este doble CD es la de un formalismo intenso que resta espontaneidad y frescura a la interpretación; así, desde el punto de vista más intelectual, el rigor y la solvencia de estas versiones están fuera de toda duda, y es en el aspecto expresivo donde encontramos una emoción en exceso controlada.

Hay que resaltar en cualquier caso el magnífico órgano utilizado en la grabación, de St. Lawrence, Whitchurch, al norte de Londres, instrumento que puede remontar su historia hasta el órgano construido por Gerard Smith para la iglesia, en el período en que Händel estuvo empleado por el duque de Chandos; su reconstrucción, realizada por Martin Goetze y Dominic Gwynn en 1994 intentó deliberadamente recrear el instrumento que Händel conoció y tocó en aquella época.

D.A.V.

HAENDEL: *Música para los fuegos artificiales HWV 351. Concerti a due cori HWV 332-334. Tafelmusik. Directora: Jeanne Lamou. SONY SK 63073. DDD. 65'44". Grabación: Toronto, III/1997. Productor: Wolf Erichson. Ingeniero: Stephan Schellmann.*

Típico disco con música haendeliana arcaica y archigrabada (aunque, todo hay que decirlo, en el aspecto puramente sonoro pocas veces con tanta fortuna), a cargo de uno de los grupos historicistas más activos en nuestros días. Y, como viene siendo habitual en Tafelmusik, un excelente hacer ejecutor. La *Obertura* de la *Música para los fuegos artificiales* suena adecuadamente festiva, brillante y solemne pero con el impulso deseable en la rápida sección central, y la respuesta de la orquesta es del todo espléndida. Más aún, el manejo de la dinámica es bastante acertado, lo que contribuye a escapar de la monotonía. Sin embargo, la promesa apuntada en este movimiento inicial no se mantiene del todo posteriormente, apreciándose cierta frialdad en algunos momentos, como la *Bourrée*, o *La Paix*. No obstante, la cosa vuelve a levantar el vuelo en *La Réjouissance* y los dos *Minuetos* finales, por lo que cabe considerar el resultado global como notable, cosa que también puede aplicarse a los tres *Conciertos* —muy acertado el primero de ellos— que completan el disco. Por consiguiente, quien se haga con él es difícil que se sienta defraudado. Resulta sin embargo más complicado encontrar otro argumento que no sea el de la espectacular toma de sonido para recomendarlo a quienes ya poseen otras interpretaciones superiores de la obra principal (Savall, Gardiner, Pinnock), todos ellos de mayor regularidad en esa chispa que en algunos momentos se echa en falta aquí. Pese a todo, notable disco, recomendable especialmente a quienes se acerquen por vez primera a estas obras, deseen una buena interpretación en una toma sonora espectacular y no tengan excesivos reparos en el precio.

R.O.B.

HAENDEL: *Música para tres Antifonas 6 HWV 251b, 4 HWV 249b y 11 HWV 256a. Ensemble William Byrd. L'Académie Sainte Cécile. Director: Graham O'Reilly. HARMONIA MUNDI ED 13072. DDD. 56'36". Grabación: VII/1997. Productor: Catherine Peillon. Ingeniero: Maurice Salaün.*

La amistad entre James Brydges, Duque de Chandos y Haendel produjo unos frutos musicales de inapreciable mérito y categoría musical. Brydges, especie de comerciante, político, mecenas y hombre de negocios se hizo con una considerable fortuna que fue invirtiendo en obras maestras de todo tipo de artes. Junto a la reconstrucción del palacete Cannons, también se ocupó de restaurar y adornar la capilla contigua de St. Lawrence. Para esta pequeña iglesia encargó a Haendel la composición de una serie de antifonas para ser ejecutadas de dos en dos. Tres de estas son las que ocupan el presente CD, que no

dudo en calificar de espléndido tanto por la interpretación instrumental, absolutamente equilibrada y medida sin quedarse pobre ni pretender una espectacularidad inadecuada; vocalmente podríamos decir lo mismo si no fuera por algunos desmayos tonales del tenor Ian Honeyman quien haciendo honor a su apellido, puede resultar en algún momento —*Put thy trust in God* de la primera antifona, *As pants the hart*— francamente melifluido. El resto está adecuadísimo y brillante, especialmente la mezzo Brigitte Vinson: como conjunto vocal crean una sonoridad de gran belleza y, como el elemento orquestal, de importante equilibrio sonoro. La toma sonora es magnífica y merecen destacarse las notas, casi un pequeño estudio histórico de Graham O'Reilly, especialmente en lo referente al personaje de Brydges y sus relaciones con el arte.

F.G.-R.

HAYDN: *Las Sonatas para piano. Variaciones Hob. XVII:3, Hob. XVII:5, Hob. XVII:2, Hob. XVII:7. Rudolf Buchbinder, piano. 10 CD TELDEC 0630-17358-2. ADD. 69'05", 67'16", 65'02", 74'24", 69'02", 77'05", 63'42", 71'17", 73'38", 75'12". Grabaciones: Berlín, 1973-1975. Distribuidor: Warner.*

Ya iba siendo hora de que el integral de las *Sonatas para piano* de Haydn por John McCabe (Decca) tuviera «compañía». Que una serie que como ésta ha tenido tan decisiva influencia en el devenir de la sonata pianística estuviera representada en la discografía por versiones sueltas de las obras más conocidas pero sólo por un ciclo completo —y para qué nos vamos a engañar, a cargo de un artista con mejores propósitos que resultados—, mientras el catálogo se llena con la repetición, una y otra vez, de las mismas obras, no siempre en interpretaciones que justifiquen la saturación, resulta una de esas paradojas de difícil comprensión. Claro que, por otra parte, la dimensión del ciclo y lo que parece ser un lado «poco comercial» de Haydn (ahí está el sino que persigue a sus integrales sinfónicas, que mueren víctima de las escasas ventas —y de los desmesurados precios, añadiría yo—), puede explicar la raquítica cantidad de opciones. Aunque, como veremos, la cosa no es para tirar cohetes, hay que dar la bienvenida a la recuperación del otro integral de estas *Sonatas*, debido al competente Rudolf Buchbinder, en una buena grabación de los setenta. El contenido en cuanto a *Sonatas* es idéntico, e incluso utiliza la misma edición (Christa Landon para Wiener Urtext), pero la de McCabe (Decca) contiene además, a costa de ocupar doce discos (por diez de la de Buchbinder), las *Variaciones Hob. XVII:6*, la *Fantasia Hob. XVII:4*, el *Adagio Hob. XVII:9*, el *Capriccio Hob. XVII:1* y la versión pianística de *Las Siete Palabras de Cristo en la cruz*, que como se sabe no es de Haydn pero sí fue aprobada por él. En cuanto a la aproximación de Buchbinder, el resultado obedece a las virtudes y limitaciones conocidas de este artista. Entre aquellas, cabe destacar la superioridad técnica respecto a McCabe,

con un mecanismo notoriamente más ágil y nítido, que le permite mayor brillantez en los movimientos rápidos (los agitados finales de las *Sonatas Hob. XVI:20, 24 y 31* son buenos ejemplos). Entre los peros hay que apuntar una cierta dureza de sonido en el *forte* y una cierta tosquedad en su fraseo y planteamiento, en muchas ocasiones algo rígido y lineal. Los *tempi* tienden a la rapidez, a veces excesiva, como en el primero de los finales citados, y el manejo de la dinámica resulta acertado en los grandes contrastes, aunque no en los acentos más sutiles. McCabe se muestra en este sentido algo más acertado. El problema es que este ciclo se merecería un Brendel, un Barenboim —que permanece curiosamente alejado del piano de Haydn— o una Pires, por poner sólo tres ejemplos significativos. Pero no lo tiene, y las aportaciones, jugosas pero parciales, de los Richter, Brendel (escúchese la *Hob. XVI:20* por éste y por Buchbinder), Backhaus y compañía, no resuelven el problema del ciclo completo. Tan sólo sirven... para ver dónde no llegan ni Buchbinder ni McCabe. Entre estos dos, aquél busca más la brillantez y éste, algo cauteloso en los *tempi* y evidentemente inferior en el aspecto técnico, se muestra en cambio más acertado en lo expresivo, aunque, cuando la comparación lo permite, la distancia con los grandes intérpretes se hace evidente.

R.O.B.

HAYDN: *Concierto para clarinete en sol mayor. Doble Concierto en mi bemol mayor para dos clarinetes. Concierto en sol mayor para dos clarinetes. Dieter Klöcker y Waldemar Wandel, clarinetes. Orquesta de Cámara de Praga. ORFEO C448 971 A. DDD. 54'44". Grabación: 1997. Productor: Teije van Geest. Ingeniera: Edy Nagaosa. Distribuidor: Diverdi.*

Este bello disco es el resultado de una paciente, rigurosa e incansable búsqueda por parte de uno de los músicos solistas, Dieter Klöcker, de unas partituras que soñó tenían que existir en el catálogo inmenso de Haydn. Hasta el momento sólo se conocía un divertimento para dos clarinetes y dos trompas, pero el hecho de que Haydn hubiera utilizado con gran maestría este instrumento en función solista en *La Creación*, y después de la aparición de otros divertimentos para instrumentos de viento. Klöcker llegó a la conclusión que era más que probable que existiera alguna otra obra importante para clarinete. Así terminó dando con un manuscrito atribuido a un tal Götzling, que sucesivas investigaciones revelaron inexistente. La anotación en la parte solista de «Haydn's creatio» resultó totalmente reveladora. Se trata, pues, de una composición del último período en el que la influencia de Mozart se hace sentir especialmente. El extraordinariamente bello *Adagio* no se encuentra lejos del movimiento lento de su propia *Sinfonía Oxford*. También de época tardía, el *Doble Concierto en mi bemol mayor para dos clarinetes, dos trompas y cuerdas* posiblemente sea el considerado como sexto y perdido de los

conciertos compuestos por Haydn para el rey de Nápoles. La tercera partitura apareció como anónima, pero un estudio más detenido reveló en la parte del segundo clarinete la indicación Haydn. Esta vez se trata de una obra del período preclásico abierta claramente a la experimentación.

Se trata sin duda, como el auditor podrá comprobar sin duda alguna, de obras de extraordinaria belleza y encanto. Si el instrumento solista aparece francamente destacado en el primero con un diálogo con la orquesta de gran calidad, en los dos restantes es la interpretación del conjunto lo que queda más en evidencia. Klöcker, fundador del prestigioso Consortium Classicum junto con Wandel llevan a cabo un juego interpretativo solista de primer orden. A la precisión técnica apabullante, no hay secretos, unen un sentido del fraseo y una musicalidad excepcional. El sonido uniforme sale siempre cálido y hermoso, tanto en los ataques como en los difíciles adornos que siembran las partituras. Especial mención merece el airoso cantabile del *Doble Concierto en mi bemol* que eleva la inspiración haydniana a alturas excelsas o el diálogo de solistas y cellos del Rondó del mismo concierto. Estamos ante dos músicos de altísima categoría en una grabación muy bien realizada.

F.G.-R.

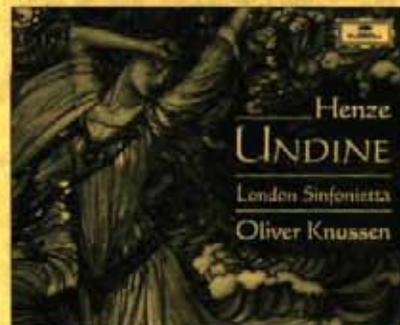
HAYDN: *Misa en si bemol mayor, Harmoniemesse*, Hob. XXII:14. *Salve Regina*, Hob. XXIIIb:1. **Nancy Argenta, soprano; Pamela Helen Stephen, mezzo; Mark Padmore, tenor; Stephen Varcoe, barítono.** Collegium Musicum 90. Director: Richard Hickox. CHANDOS Chaconne CHAN 0612. DDD. 58'32". Grabación: XI/1996. Productor: Nicholas Anderson. Ingeniero: Ralph Couzens. Distribuidor: Harmonia Mundi.

Estamos ante la última obra importante de Haydn, que compone a la edad de setenta años, y sorprende, como no podía ser menos en tal genio, el optimismo que irradia, la ligereza creativa, el ardor en algunos momentos y esa curiosidad insaciable tan característica suya. Desde dos años antes de su composición, Haydn disponía de un conjunto de instrumentos de viento, más conocido como Harmonie, que facilitó el trabajo compositivo de esta obra para una flauta, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, dos trompetas, timbal, cuerda y órgano, que da como resultado una obra religiosa de indudable originalidad. Al lado de estos «experimentos» Haydn concentra sus energías creativas produciendo una obra austera y de sorprendente expresividad, como se revela especialmente en el *Benedictus*, fragmento muy animado interpretado por el coro, sin solistas, que refleja la dicha del cristiano. El clima de optimismo creado a base de la utilización de la tonalidad de sol mayor en el *Agnus Dei* frente a la de si bemol dominante en toda la partitura que se exhibe en los audaces hallazgos del *Dona nobis pacem* que cierra la misa.

El *Salve Regina* es una de las primeras obras importantes de Haydn, escrita

DESLUMBRANTE UNDINE

Estrenado en octubre de 1958 en Londres bajo la dirección del propio compositor, *Undine* contó entonces con un reparto de lujo: la coreografía se debía nada menos que a Frederick Ashton, que trabajaba con Henze en la idea de este ballet desde 1956, y la *prima ballerina* era la legendaria Margot Fonteyn, que a partir de entonces convirtió a este papel en uno de sus favoritos. El éxito sólo fue mediano debido a la relativa modernidad de la música, porque un público acostumbrado a una lujosa rutina el arranque de la cual se sitúa en *Cascanueces* y su culminación en *El pájaro de fuego*, no comprendió del todo a aquel joven y brillantísimo compositor alemán que se atrevía a mezclar en un argumento basado en la novela corta homónima de Friedrich de la Motte-Fouqué, músicas que se atenían estrictamente con los más conocidos cánones neo-clásicos y otras que, en cambio, se servían de las más refinadas y novedosas técnicas aprendidas en la II Escuela de Viena. A lo cual hay que añadir una orquestación de un brillo extraordinario, que alcanza momentos de deslumbrante belleza. Henze así rendía un culto doble —tanto al ballet del romanticismo tardío —con algunas gotas, además, de Mendelssohn y C.M. Weber— como al neoclasicismo de Stravinski —admiración ésta última que sigue acompañándole hoy, como comprobará el lector leyendo la entrevista que le hizo Oliver Knussen precisamente para el número 106 de SCHERZO. El resultado es una obra que se sitúa en el llamado período napolitano del compositor —la época de la bellísima ópera *König Hirsch* y de las *Sinfonías n.ºs 3 y 4* —que se corresponde con los años en que Henze residió en Nápoles y en los que vivió con un deslumbramiento



total la vida en un país mediterráneo.

Una grabación modélica sirve espléndidamente a ese magnífico director que es Knussen, que ha firmado últimamente en el mismo sello discográfico un disco con músicas de Stravinski y otro con músicas propias, deliciosos ambos. Knussen —al que los españoles debemos un concierto memorable en Madrid, primer monográfico realizado en nuestro país con la obra de Roberto Gerhard y con la misma orquesta que aquí dirige— demuestra una vez más su extraordinaria calidad musical con una excelente London Sinfonietta y un pianista, Donohoe, que resuelve muy bien la complicada intervención solista del Tercer Acto.

J.A.

HENZE: *Undine. Ballet en tres actos.* Peter Donohoe, piano. London Sinfonietta. Director: Oliver Knussen. 2CD DEUTSCHE GRAMMOPHON GH2 453467-2. 103'. Grabación: Londres, VIII/1996. Productores: Tryggvi Tryggvason y Oliver Knussen. Ingeniero: Tryggvi Tryggvason.

alrededor de los 25 años, bajo la influencia de Porpora, evidente en los elementos italianizantes que aparecen con la introducción de la «messa di voce», la ornamentación y los silencios que salpican las frases y que sugieren una exquisita emoción.

La interpretación de ambas obras puede calificarse de sobresaliente con resultados globales a la misma altura de la referencia de Ferencsik, con la salvedad de que esta grabación del año 1982 está realizada a partir de presupuestos interpretativos más románticos y ampulosos, mientras que el Collegium Musicum nos ofrece una versión más literal, con menos espectacularidad pero con mayores dosis de interiorización. Las prestaciones de los cantantes solistas y del coro son muy ajustadas y clarificadoras. Mención especial merece la intervención de Nancy Argenta en la segunda obra con una voz de precioso timbre y expresividad sobresaliente. Bernstein y Hill pasan a segundo término. Técnicamente irreprochable.

F.G.-R.

J.M. HAYDN: *Cuarteto para violín, corno inglés, violonchelo piccolo y contrabajo en do mayor. Divertimento para viola, violonchelo y contrabajo en mi bemol mayor. Divertimento para violín, violonchelo y contrabajo en do mayor. Divertimento para oboe, viola y contrabajo en do mayor. Piccolo Concerto Wien, con instrumentos originales.* SYMPHONIA SY 97154. DDD. 70'11". Grabación: Pisa, VIII/1997. Productores: Roberto Meo, Sigrid Lee. Ingeniero: Roberto Meo. Distribuidor: Diverdi.

Johann Michael Haydn fue un notable músico cuya producción ha quedado oscurecida por la genial e ingente obra de su más conocido hermano mayor Franz Joseph. El disco puede, en casos como este, convertirse en un saludable ejercicio de difusión de una música sin duda muy meritoria pero apenas transitada, por lo que hay que agradecer al grupo Piccolo Concerto Wien este monográfico dedicado a obras de cámara del menor de los Haydn. Música decididamente galante, quizá alejada de la trascendencia que por esa misma época (1790) consigue el último Mozart, pero de

muy grata escucha y notabilísima elaboración, con momentos especialmente conseguidos, como el Adagio del *Divertimento para violín, violonchelo y contrabajo*, y que nos da además ocasión de escuchar combinaciones instrumentales un tanto alejadas de los más conocidos patrones de la música de cámara, como el cuarteto o quinteto de cuerda o el trío de piano, violín y violonchelo. La festiva obra que abre el disco, el hermoso *Cuarteto en do mayor*, está escrita para el peculiar contingente de violín, como inglés, violonchelo piccolo y contrabajo. Especialmente apreciable resulta el *Rondó* final, muy equilibrado, donde todos los instrumentistas tienen ocasión del oportuno lucimiento, en una música festiva y alegre. Parecida singularidad en lo tímbrico puede aplicarse también a los *Divertimentos*, especialmente al que reúne viola, violonchelo y contrabajo, una combinación de peculiar oscuridad sonora para una música luminosa. La interpretación del grupo Piccolo Concerto Wien es más acertada en el estilo y el clima galante y desenfadado que en el aspecto meramente ejecutor, donde instrumentistas como Daniel Sepec parecen notoriamente más seguros que otros, como Fabretti, cuya entonación no es siempre del todo atinada. Pero el resultado general es muy disfrutable, y como la música también lo es y el disco goza de una estupenda toma de sonido, el ejemplar no defraudará a nadie que tenga ciertas inquietudes por descubrir músicas del período clásico que no por desconocidas dejan de ser interesantes.

R.O.B.

HINDEMITH: *Sonata para viola y piano, Op. 11, nº 4.* **BRITTEN:** *Lachrymae.* **SHOSTAKOVICH:** *Sonata para viola y piano, Op. 147.* **Yuri Bashmet, viola; Sviatoslav Richter, piano.** **OLYMPIA OCD625. DDD. 68'17". Grabación: (en concierto) 1985. Distribuidor: Verdi.**

Este disco es una joya y no habría que añadir casi nada más. La *Sonata* de Hindemith alcanza en las manos de Bashmet y Richter una intensidad que no se recuerda en otras, una facundia que la engrandece, que la eleva sobre sí misma. La pieza de Britten es de una belleza sin mácula y a ello corresponden los dos intérpretes de este disco con lo mejor de sí mismos, que no es precisamente poca cosa. La *Opus 147* de Shostakovich es una música tremenda, crepuscular —es la última de sus obras terminadas—, el fruto de un trabajo que surge de la enfermedad, del acabamiento, de la cercanía del fin, con esa cita beethoveniana de la *Sonata «Claro de luna»* que es toda una confesión hacia adentro. Bashmet y Richter se suman en ese acabamiento, lo comparten, lo entregan.

L.S.

HINDEMITH: *Tres piezas, Op. 8. Sonata, Op. 11, nº 3. Sonata, Emil Klein, violonchelo; Wolfgang Manz, piano.* **ARTE NOVA 74321 43307 2. DDD. 61'59". Grabación: VII/1996. Productor:**

Wulf Weinmann. Ingeniero: Wolfgang Köhnsen. Distribuidor: BMG.

Dos obras veinteañeras y la *Sonata* de 1948 integran este disco dedicado a piezas para violonchelo y piano de Paul Hindemith. La primera paga su débito a Richard Strauss, al último Brahms, a Max Reger, a las influencias lógicas del tiempo. Sin embargo, también se advierte en ellas una ambición formal de cierta entidad y, sobre todo, una buena mano para hacer cantar al instrumento de cuerda. La *Sonata Op. 11*, una obra más personal, fue inspirada por unos versos de Whitman, tema recurrente en el autor, y presenta dos tiempos fuertemente contrastados, scherzante el primero, fúnebre el segundo. La *Sonata*, dedicada a Piatigorski, representa ya el estilo último del autor, la construcción algo masiva y un poco seca que le caracteriza, culminado todo por una Pasacaglia final que nos habla, por si hubiera dudas, de dónde estamos. Emil Klein no es un dechado de sutileza y su sonido y su arco son un tanto uniformes, lo que aquí hace aún más pesante una música que no es precisamente galvanizadora. El acompañamiento de Wolfgang Manz es cuidadoso. Un disco, pues, de interés relativo, pero barato, lo que hace que el experimento de su escucha, si sale mal, no resulte demasiado grave.

L.S.

HINDEMITH: *Cuartetos de cuerda. Cuarteto Kocian. 3 CD PRAGA PRD 113-115. DDD (?). 219'55". Grabaciones: Ginebra, VI y XI/1995. Edición: 1998. Productor: Philippe Dubois. Ingeniero: Eric Magnin. Distribuidor: Harmonia Mundi.*

Se agrupan ahora en un solo álbum los discos editados previamente como volúmenes primero (ver SCHERZO nº 100, págs. 72-73) y segundo-tercero (SCHERZO nº 107, pág. 63). Las contradicciones, aridesces y logros parciales del ciclo son nuevamente considerados en las sólidas, severas y por momentos algo toscas interpretaciones del Cuarteto Kocian. Como versión de conjunto, es preferible la del Cuarteto Danés (CPO, SCHERZO nº 114, pág. 80), de sonoridades más variadas y relieves más acusados. La edición de Praga contiene más música, pues incluye la burlona *Obertura para «El bolandés errante»* y la *Militärminimax*, pero se trata de dos páginas triviales, por completo prescindibles, que no modifican la imagen de Hindemith como compositor para el cuarteto de cuerda. La anterior entrega (Praga PR 250 093.94) reconocía una técnica digital ADD que ha sido sustituida por una indicación «DDD» poco fiable.

E.M.M.

HUSS: *Concierto para piano y orquesta en si mayor, op. 10.* **SHELLING:** *Suite fantástica para piano y orquesta, op. 7.* **Ian Hobson, piano. Sinfónica Escocesa de la BBC. Director: Martyn Brabbins. HYPERION CDA66949. DDD. 60'37". Gra-**

bación: I/1997. Productora: Amanda Hurton. Ingeniero: Tryggvi Tryggvason. Distribuidor: Harmonia Mundi.

Este es ya el volumen 16 de la serie *El concierto romántico para piano* editado por la casa Hyperion, y que dedica atención preferente a compositores poco conocidos, e incluso como en este caso, prácticamente olvidados, hasta el extremo de que las dos obras del disco se graban aquí por vez primera.

Henry Holden Huss (1862-1953) y Ernest Henry Schelling (1876-1939) comparten varias características comunes en su peregrina vital y artística: ambos nacieron en Nueva Jersey, ambos vivieron bastantes años en Nueva York, y hacia el final de su existencia, ambos sufrieron un importante bajón de popularidad. Los dos dedicaron gran parte de su vida a la enseñanza y escribieron numerosas piezas didácticas para piano. Su estilo, de un romanticismo extremo, se muestra anclado en el siglo XIX, y resulta ciertamente anacrónico (hay que tener en cuenta que vivieron más en el XX que en el XIX), con claras influencias de autores como Brahms, Chaikovski o Schumann; a pesar de su innegable oficio y del episódico interés melódico de varios pasajes, las dos obras reflejan una mínima originalidad y un evidente exceso retórico.

De cualquier forma, la extraordinaria interpretación de la orquesta, y del pianista Ian Hobson, virtuosístico en extremo (acaso el único enfoque posible de estas páginas) y dotado de un sonido poderoso y muy matizado, hace que el CD tenga su razón de ser quizás en el conocimiento de dos partituras que suponen una mirada al pasado, no ya nostálgica, sino con la obsesión de recuperar un tiempo que estaba perdido de antemano.

D.A.V.

ISTVANFFY: *Missa Sanctificabis Annam Quinquagesimam (Missa Sancta Doroteae).* **Nicholas Clapton, contratenor. Coro de la Schola Hungarica, Zsuzsa Pertis, órgano. Orquesta de Cámara Ferenc Liszt de Budapest. Director: László Dobszay. HUNGAROTON HCD 31723. DDD. 55'46". Grabación: II/1997. Productor: András Wilhelm. Ingeniero: Ferenc Pécsi. Distribuidor: Gaudis.**

Uno de los artífices más destacados de la reintegración de la música húngara a la tradición europea tras ciento cincuenta años de dominación turca fue Benedek Istvánffy (1733-1778), que durante los últimos doce años de su vida dirigió el coro de la catedral de Győr. Allí sobre todo hizo oír, muchas veces adaptada o completada por él mismo, música de su maestro Gregor Werner, predecesor de Haydn como *Kapellmeister* en la corte de los Esterházy en Eisenstadt. De su producción como compositor se conservan diez obras, todas de carácter sacro. La *Misa de santa Dorotea* se estrenó el 15 de agosto de 1774 como parte de los actos con que se celebraron los cincuenta años de sacerdocio del obispo conde Ferenc Zichy. Con cuatro breves fragmentos de estilo gregoriano intercala-

dos, se trata de una *missa solemnis* en toda regla, que por momentos (el *Credo* concretamente) recuerda la *Misa en do menor* de Mozart. Tanto la interpretación como las tomas hacen recomendable el disco para quienes sientan fatiga de recorrer siempre los mismos trillados caminos.

A.B.M.

JACQUET DE LA GUERRE: *6 Sonatas en dúo y en trío. Ensemble Variations.* ACCORD 205 782. DDD. 63'07". Grabación: París, VIII/1996. Productor: Dominique Daigremont. Ingeniera: Alexia Benoit. Distribuidor: Auvidis.

La tan interesante como justificada recuperación de la actividad compositiva femenina a lo largo de la historia nos trae ahora este CD con las sonatas completas de Elisabeth Jacquet de la Guerre copiadas por Sébastien Brossard (1695) de los manuscritos de la autora. Esta compositora nunca estuvo olvidada en los círculos de la música antigua, pero el disco íntegramente dedicado a su obra supone una importante reconsideración de su figura. Las sonatas poseen una clara impronta italiana, con la sucesión lento-rápido del comienzo, que unida a la aparición del órgano obligado en el continuo en varias partituras, confiere a las piezas una orientación *da chiesa*. El violín solista o formando pareja tienen la parte principal, que suele ocurrir en imitación y sólo ocasionalmente el chelo pasa a primer plano (*Allegro e Presto de la Sonata en si bemol mayor*). Las versiones son ágiles, con los violines en notable relieve y un clave, en su caso, muy presente. Las partes del bajo, tanto viola da gamba como violonchelo —éste pierde la entonación correcta en el *Vivace de la Sonata en do menor*—, son algo más pobres, si bien en conjunto las lecturas son valiosas.

E.M.M.

KODALY: *Dúo para violín y violonchelo, Op. 7. Sonata para violonchelo solo, Op. 8.* Axel Strauss, violín; Guido Schiefen, violonchelo. ARTE NOVA 74321 51623 2. DDD. 62'03". Grabación: Sandhausen, I/1997; XI/1996. Productor: Ralf Kolbinger. Distribuidor: BMG.

Axel Strauss y Guido Schiefen son dos jóvenes instrumentistas alemanes que no han llegado aún a la treintena y que aquí se muestran como dos valores a seguir muy de cerca. Del violonchelista —discípulo de Gendron y Palm— ya sabíamos por algunas grabaciones en Arte Nova, pero del violinista —que ha estudiado en la Juilliard School con Dorothy DeLay— esta es la primera noticia. Aquí se enfrentan con un par de obras maestras que lo tienen todo: dificultad técnica, expresividad, idioma muy específico. Los dos hacen un *Dúo* de Kodály fuerte, intenso, contrastado, abrupto por momentos, con un sonido poderoso, nada complaciente, enérgico, y eso —a lo que se podría añadir el desparpajo con que se enfrentan a las dificultades del peculiar último tiempo— le va al pelo a esta música.

La tremenda, densa, profunda, hermosísima *Sonata* es abordada por Schiefen con entrega inteligentemente dosificada, con expresividad bien contenida que desemboca en un final lógico e inexorable al mismo tiempo, en el que se extrema la filiación popular de esta música hasta casi el paroxismo rítmico. Hay un disco maravilloso con estas mismas obras a cargo de Josef Suk y André Navarra el *Dúo* y de Pierre Fournier la *Sonata* (Le Chant du Monde-Praga) que los dos jóvenes alemanes no hacen olvidar, pero al precio de Arte Nova bien puede disfrutarse de esta estupenda versión.

L.S.

KODALY: *Psalmus Hungaricus. Missa Brevis.* János Nagy, tenor; Veronika Kincses, Julia Paszthy, Mária Zémplény, sopranos; Tamara Takács, contralto; József Gregor, bajo. Coro de Niños y Coro de la Radio Húngara. Orquesta Sinfónica de Budapest. Director: Árpád Jéo. ARTS 47378-2. DDD. 53'03". Grabación: Budapest, XII/1982. Productor e ingeniero: Anton Kwiatkowski. *Variaciones sobre una canción popular húngara ('El pavo real'). Danzas de Galanta. Danzas de Maroszek. Tarde de verano.* Orquesta Filarmónica de Budapest. Director: Árpád Jéo. ARTS 47379-2. DDD. 74'45". Grabación: Budapest, XII/1982. Productor e ingeniero: Anton Kwiatkowski. Distribuidor: Diverdi.

Del que fuera primero prometedor y luego más bien decepcionante director titular de la Orquesta Sinfónica de RTVE nos llegan un par de discos grabados cuando era una joven promesa. Y a ello responden en general, pues si el maestro luce buenas maneras tampoco acaba de convencer en una música que comprende —fue discípulo de Kodály— pero de la que no extrae la esencia más profunda, cosa que aquí es fundamental, y más cuando la afinidad idiomática debe no sólo suponerse. No le ayuda demasiado en el *Psalmus Hungaricus* el tenor János Nagy, de voz ingrata y que lo pasa mal. Sólo lo barato de estos discos puede atraer a un comprador que desee hacerse con obras tan hermosas, pero vale la pena gastarse un poco más y acudir a las versiones de Fricsay (DG), Solti (Decca), Kertész (Decca), Dorati (Hungaroton), Léhel (Hungaroton) o el propio Kodály (DG) que dan algo más que buena voluntad.

L.S.

KOZELUCH: *Sonatas en trío op. 12. Trio Cristofori.* HUNGAROTON HCD 31665. DDD. 58'14". Grabación: Budapest, VIII/1996. Productor: Katalin Pusztási. Ingeniero: István Zakariás.

KOZELUCH/MYSLIVECEK: *Partitas y otras obras para vientos. Conjunto de Viento de Budapest.* Director: Kálmán Berkes. HUNGAROTON HCD 31676. DDD. 74'05". Grabación: Budapest, VIII/1996. Productor: Katalin Pusztási. Ingeniero: László Csintalan. Distribuidor: Gaudis.

A medida que avanza nuestro conocimiento de un compositor pretendidamente menor del clasicismo como Leopold Kozeluch, se revela éste como un caso típico de los cruces de estilos presentes en la música europea del momento. Los *Tríos con piano*, denominados *anacrónicamente* —sonatas en trío—, miran al pasado en muchos aspectos, pero sus delicadas sonoridades aparecen momentáneamente conmovidas por estremecimientos beethovenianos, mientras que otras veces se ubican más cerca de Mozart (Finale del *Op. 12, nº 3*). Los miembros del *Cristofori* obtienen lecturas equilibradas, aunque las piezas dispongan protagonismos ya del violín, ya del teclado. Resulta muy interesante el giro patético que cobran las variaciones del *Andantino del Op. 12, nº 2*. Aunque por programa sea sumamente atractivo, el disco de música para viento no está posiblemente al mismo nivel, porque las funcionales, juguetonas y coloristas recreaciones padecen una distribución de planos un tanto comprimida.

E.M.M.

LEGRENZI: *Sonatas y motetes. Musica Antiqua Praha.* Director: Pavel Klíkar. SUPRAPHON SU 3185-2 931. DDD. 58'45". Grabación: Praga, IV/1996. Ingeniero: Miroslav Mares. Distribuidor: Diverdi.

El bergamasco Giovanni Legrenzi (1626-1690) es en esta ocasión el destinatario de los estudios musicológicos e interpretativos de Pavel Klíkar al frente del conjunto *Musica Antiqua Praha*, que él mismo fundó en 1982.

Compositor de un gran número de oratorios, misas y óperas, Legrenzi trasladó por igual su genio a obras de menor envergadura como canciones y motetes; de estos últimos hallamos en el disco una cuidada representación de los escritos para una, dos y tres voces; Anna Hlavenková (soprano), Magdalena Kožená (mezzo) y Michal Pospisil (bajo), colaboradores habituales de *Musica Antiqua Praha*, hacen gala de una conjunción extraordinaria con los instrumentistas, con una voz en el caso de la soprano de especial relevancia por el atractivo color y la corrección técnica.

Corresponde la parte puramente instrumental de este CD a una selección de sonatas, que incluye las tres que compuso para cuatro violines y bajo continuo: su riqueza melódica, brillante escritura contrapuntística e irresistible fuerza interior, constituyen una buena muestra del personal estilo de Legrenzi, puntualmente influido por autores como Scarlatti, o Händel.

D.A.V.

LE ROUX: *Conciertos para dos instrumentos agudos y bajo. Ensemble Variations.* ACCORD 206 182. DDD. 69'25". Productor: André Poulain. Ingeniero: Jean-Marc Laisné. Distribuidor: Auvidis.

A pesar de ser una figura muy celebrada en su tiempo, de la vida de Gaspard Le

Roux se sabe poco más y más aproximado que nació alrededor de 1660 y murió antes de 1707. De su obra sobreviven siete páginas recopiladas en una publicación de 1705 que ofrece de cada una tres versiones distintas: como suites para clave solo, cuentan con una excelente grabación integral de Christophe Rousset aparecida en L'Oiseau-Lyre hace unos tres años; de la alternativa para dos claves, a principios de los noventa Harmonia Mundi reprocesó una antigua grabación parcial (cuatro suites) a cargo de William Christie y Arthur Haas; como conciertos para dos instrumentos melódicos y acompañamiento de bajo cifrado; con una distribución de violín,

flauta, bajo de viola, tiorba y clave, el Ensemble Variations presenta la integral de la opción concertística en interpretaciones que hacen plena justicia a la exquisita ligereza de una música a medio camino entre D'Anglebert y Rameau y muy próxima a la de François Couperin.

A.B.M.

LEHAR: Obras sinfónicas. Robert Gambill, tenor; Latica Honda-Rosenberg, violín; Volker Banfield, piano. Orquesta de la Radio de Hannover. Director: Klaus Peter Seibel. CPO 999423-2.

DDD. 69'48". Grabación: 1996. Productor: Frank Lipp. Ingeniero: Harro Dietrich. Distribuidor: Diverdi.

Desde luego todos conocemos y silbamos a Franz Lehár, desde la platea hasta la ducha, pero pocos saben que el maestro húngaro también trabajó fuera de la ópera, en obras de diverso talante y variable envergadura, que ahora salen a la luz del compacto. Son *Tatiana (preludio y danzas rusas)*, *Fiebre* (poema sinfónico para tenor y orquesta), *Il guardo* (poema sinfónico para piano y orquesta), un concertino para violín y orquesta, *Una visión. Mi juventud y Leyendas del Danubio*.

Paradójicamente, Lehár fue grande en un género menor y dejó obras menores en los géneros grandes. Pero su tarea en este último ramo no es nada desdeñable, porque se lo oye aplicado, comprometido con su romanticismo académico y tardío, de rico melodismo y anticipando ya las divertidas y elegantes trapacerías de la viuda alegre y el falso conde Luxemburgo.

El mejor elogio de los intérpretes corresponde al director Seibel, que tiene verba centroeuropea y discreción orquestal. Bien, los solistas instrumentales. No tan bien el solista vocal. Síntesis: una recomendación para los amantes de las rarezas y para los leharoforos.

B.M.

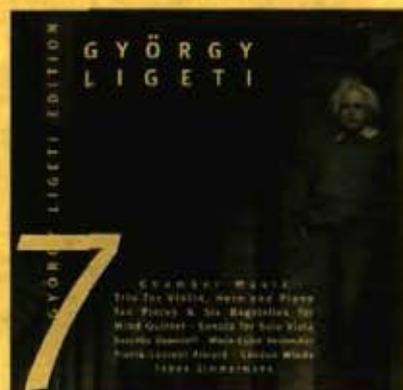
LISZT: Sinfonía Fausto. Hans Peter Blochwitz, tenor. Coro de la Radio Húngara. Orquesta Festival de Budapest. Director: Iván Fischer. PHILIPS 454 460-2. DDD. 73'45". Grabación: Budapest, VI/1996. Productor: Hein Dekker. Ingenieros: Roger de Schot y Gosia Janowska.

Si existe una característica que destaque desde el primer compás de esta interpretación es el alma que tanto la orquesta como el director ponen en ella. A Iván Fischer no le preocupa en demasía el refinamiento instrumental del que hacen gala otros colegas. Se dirige al meollo de la obra con el propósito de desentrañarla. En este esfuerzo existe, sin duda, lugar para el apasionado lirismo de *Gretchen* y una comedia grandiosidad en el *Corus Mysticus*. Pero es una globalidad sólida y unitaria lo que sobresale sobre todo lo demás. Fischer se muestra como un director flexible y capaz de expresar los mil matices que la partitura contiene. Y los resultados son notables.

Esta versión tiene, además, el atractivo adicional de incluir los dos finales escritos por Liszt: el original de 1854, y el definitivo compuesto tres años más tarde, en el que incluye la participación del coro y el cantante. El final original, más corto y menos grandilocuente, posee evidentes aciertos expresivos y temáticos, pero el *Corus Mysticus* se impuso desde un principio y es el ejecutado siempre. Hans Peter Blochwitz repite en el papel tras la discreta versión de Chailly de 1991 (Decca). El tenor evidencia claras limitaciones en la zona alta de la voz, aunque imprime cierta expresividad y matices a su parte. La Orquesta Festival de Budapest exhibe medios holgazados y

4 X 1 = LIGETI

Séptima entrega de la Edición György Ligeti de Sony, y otra vez apasionante recorrido por unas cuantas obras maestras. Como el propio Ligeti explica en sus notas al disco, la muestra refleja sus propias experiencias, influencias, contradicciones, todo lo que según él hace parecer que lo que se ofrece está escrito por cuatro compositores distintos. Como el propio autor señala, sigue natural e inconscientemente el espíritu del tiempo. Pero uno añadiría que a partir de ahí todo es consciencia. La libertad, la falta de prejuicios, la asimilación de lo que vale la pena alrededor, el crecimiento en un idioma propio aunque cambiante, todo está regido por una creencia profunda en que sólo la forma adecuada, el lenguaje preciso opera en la consecución de esa emoción a la que Ligeti jamás renunciara y que es hoy —la verdad es que siempre lo fue, desde sus inicios en la onda Bartók-Kodály hasta su desapego respecto de las pautas de Darmstadt— uno de sus signos de distinción básicos. Este disco vuelve a mostrarlo con evidencia, pero añadiendo unos cuantos rasgos que seguramente enriquecerán la experiencia obtenida por el oyente de las anteriores entregas de esta serie impagable. ¿Cabe más elegancia formal que la que ofrece el *Trio para violín, trompa y piano* (1982)? ¿Se puede sacar más partido de un instrumento como la trompa? —y eso es signo también de la misma buena mano compositora que supera aquí, con esta obra «mitad seria, mitad irónica», una crisis de creación inserta claramente en el contexto de una música europea con evidentes dificultades de comunicación. Naturalmente, también encontraremos esa mixtura tan querida a Ligeti que aquí nos llevará de la cita beethoveniana a la rumba, del espíritu de Brahms a los Balcanes. Las *Seis bagatelas* (1953) y las *Diez piezas para quinteto de viento* (1968) son un ejemplo del Ligeti más entregado al puro gozo de hacer música —y en el primer caso con los riesgos que suponía en la época, como él mismo recuerda, construir un movimiento con abundancia de segundas menores reveladoras de un «cosmopolitismo enemigo del pueblo». Las *Bagatelas* remiten a lo que el autor llama «folclore imaginario» y las *Diez pie-*



zas reposan en la idea de construir un ciclo que mostrara todo el virtuosismo posible en un quinteto de viento tanto en sus individualidades como en el conjunto, trabajando en lo que el compositor llama «sonidos diferenciales», que surgen de la evocación de ciertos elementos tímbricos de la música vocal popular húngara. La *Sonata para viola sola* (1991-1994) es a la vez simple y compleja, virtuosística y directa, y en ella aparece de nuevo el Ligeti plural, las referencias —todavía— a lo popular, al barroco y a ese ideal bachiano que está en el fondo de todo su devenir formal. Las versiones que recoge este disco son sencillamente admirables, como era de esperar de la nómina de sus intérpretes.

L.S.

LIGETI: Trio para violín, trompa y piano. Diez piezas para quinteto de viento. Seis bagatelas para quinteto de viento. Sonata para viola sola. Saschko Gawriloff, violín, Marie-Luise Neunecker y Richard Watkins, trompa; Pierre-Laurent Aimard, piano; Philippa Davies, flauta; Gareth Hulse, oboe; Michael Collins, clarinete; Robin O'Neill, fagot; Tabea Zimmermann, viola. SONY SK62309. DDD. 71'01". Grabaciones: 1994-1996. Productores: Ulrich Schneider, Georg Fassbinder y Teije van Geest. Ingenieros: Markus Heiland, Mike Ross-Trevor y Teije van Geest.

un sonido brillante y compacto en una grabación que puede codearse sin complejos con las más grandes.

C.V.N.

MATTHESON: *Sonata para dos claves en sol menor. Suite para dos claves en sol menor. Estudio n.º 13 para dos claves en si bemol mayor.* **SCHAFFRATH:** *Duetto para dos claves en la menor.* **W.F. BACH:** *Concierto para dos claves concertados en fa mayor.* **KREBS:** *Concierto para dos claves obligati en la menor.* **Atilio Cremonesi, clave; Alessandro de Marchi, clave. HARMONIA MUNDI HMC 905235. DDD. 70'55". Grabación: IX/1995. Productor: Thomas Drescher. Ingeniero: Pere Culleras.**

Cuatro compositores aproximadamente activos en los tres primeros cuartos del siglo XVIII ilustran el tránsito del barroco al estilo galante en Alemania. Cuando tantos prejuicios se han tenido con los hijos de Bach, destacar la aportación de Wilhelm Friedemann puede parecer y quizá sea fruto de otro prejuicio ahora que mejor empieza a conocerse la obra de cada uno de ellos. Pero aquí no se hallará ningún *capolavoro*, a lo sumo una hora larga de música realizada con profesionalidad y eficacia para procurar una escucha relajada, pero de una inventiva y originalidad limitadas (salvo en el delicado Andante del *Concierto* de Bach). Cremonesi y De Marchi, viejos amigos formados en Italia y perfeccionados en Basilea, desde luego se hallan muy por encima de la materia que abordan. Junto con unos timbres seductoramente agrídulces y una precisión temporal absoluta, consiguen una *legato* que dota de continuidad al discurso sin para nada perjudicar la diferenciación de las líneas en unas tomas claras, presentes y transparentes.

A.B.M.

MAYR: *Gran misa de Requiem.* **Valde-tarra, soprano; Moriyama, mezo; Domínguez, Beltrán Gil, tenores; Lufi, bajo. Coro Cívico Filarmónico de Milán. Orquesta Estable de Bérgamo. Director: Pierangelo Pelucchi. AGORA MUSICA AG 131.2. DDD. 48'47" y 41'. Grabación: Bérgamo, XI/1995. Productor: Nikos Velissiotis. Ingeniero: Antonio Scavuzzo. Distribuidor: Diverdi.**

Conocido principalmente por sus trabajos escénicos, Johann Simon Mayr compuso varias obras de cámara y religiosas, entre las que destaca esta *Gran Misá de Requiem*. Considerado en su tiempo uno de los cinco mejores compositores del mundo, su figura fue decayendo hasta nuestros días, en los que una recuperación está todavía pendiente. Con 75 óperas a sus espaldas fue profesor de Donizetti en Bérgamo, donde fundó una escuela de música. Compuesto sobre 1814, este *Requiem* es heredero estilísticamente del de Mozart, con un tratamiento similar de las voces, sobre todo en las partes solistas.

Esta producción, grabada en directo el

CHAILLY, EN LA CRESTA DE LA OLA

Pocos creíamos en el binomio Chailly-Concertgebouw (seguramente ni los propios interesados; no nos olvidemos de que el maestro italiano fue elegido titular de la orquesta después de un único concierto con música de Berlioz, Buscotti y Pettrassi, o sea, que seguramente su flamante titularidad tuvo que ver más con las encarnizadas luchas de la orquesta con la dirección artística y con Haitink que con las aptitudes del propio Chailly). Pero, sea como fuere, la química ha funcionado y en doce años de trabajo conjunto orquesta y director han formado un tándem envidiable al que deseamos la misma fructífera convivencia que la que tuvieron Mengelberg o Haitink. Por lo que respecta al nuevo ciclo Mahler en curso, la *Quinta* que comentamos confirma a Chailly como un excelente mahleriano, la orquesta se nota que idolatra a este compositor y la grabación, en la mejor línea de las hechas por Decca (aunque sin superar a la última y extraordinaria de Abbado en DG), contribuye positivamente a considerarla como una de las grandes versiones modernas de esta obra.

Independientemente de la belleza orquestal y de que alguno de los movimientos de la obra (el *Scherzo* en concreto) sea el mejor tocado de todos los grabados hasta la fecha, Chailly consigue unidad dentro de la diversidad, desentraña admirablemente el complejísimo mensaje técnico y expresivo de la composición (ese mundo esquizofrénico al que tan certeramente aludía Deryck Cooke) y hay precisión, calor, comunicatividad, claridad polifónica, todo dentro de una magnífica recreación instrumental. No es tan deslumbrante, ácida e implacable como la última de Abbado, pero Chailly



regula admirablemente el mundo de luces y sombras de la obra desde una perspectiva agrídulce y llena de presagios, llegando en muchos momentos a una trascendencia expresiva propia de los directores más grandes. La orquesta, ya se ha dicho, está a un extraordinario nivel en todas sus familias.

Una gran versión, en suma, más conectada con la tradición de un Bruno Walter (sin dudar, el mejor traductor de esta obra) que con las aristas angulosas y agresivas de un Scherchen o un Bernstein. Una interpretación para paladear reposada y repetidamente. Extraordinario, Maestro, nos encanta habernos equivocado con usted.

E.P.A.

MAHLER: *Sinfonía n.º 5 en do sostenido menor. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Riccardo Chailly. DECCA 458860-2. DDD. 71'05". Grabación: Amsterdam, X/1997. Productor: Andrew Cornall. Ingeniero: Jonathan Stokes.*

25 de noviembre de 1995 conmemorando el 150 aniversario de la muerte del músico, es muy modesta en todos los aspectos. A pesar del entusiasmo despegado por Pelucchi y la orquesta italiana, las voces solistas resultan de cuarta fila. Ninguna de ellas destaca por su cualidades. El tenor valenciano Manuel Beltrán Gil se muestra muy apurado en la zona aguda, mientras que las féminas exhiben un desagradable vibrato. El coro, por su parte, cumple con corrección aunque sin lugar para el refinamiento. Habrá que esperar a una mejor ocasión.

C.V.N.

MOZART: *Fantasia en do menor K. 475. Sonatas en do menor K.457, re mayor K. 576 y fa mayor K. 332. Claudio Arrau, piano. ORFEO C 459 971 B. Mono/ADD. 79'04". Grabación: Salzburgo, VIII/1956. Productor: Friedrich Szvjatko. Ingeniero: Josef Sladko. Reprocesamiento digital: Othmar Eichinger, Gottfried Kraus. Distribuidor: Diverdi.*

Nunca fue Claudio Abbado (1903-1991) un

profundo servidor de los pentagramas mozartianos. Su mundo era fundamentalmente el de los compositores románticos, con interesantísimas excursiones a las veredas del impresionismo. Pero cuando un artista lo es de verdad acaba por dar también lo mejor en otras parcelas. El acercamiento del pianista chileno a Mozart siempre produjo, cuando lo hizo, resultados soberbios: ahí tenemos su integral de *Sonatas* para Philips (junto a otras cinco partituras) grabada entre 1973 y 1988.

Ahora se nos presenta esta rememoración, dotada de un espléndido sonido, de su recital salzburgués de 1956, el año del bicentenario del nacimiento del músico. Era una de las ocho apariciones del pianista en la historia del festival. Quedamos de inmediato prendidos de su juego, lleno de matices, tan alejado de lo rococó como de la vía abiertamente romántica; elegante pero riguroso, moderado en agógicas, neto y luminoso en ornamentaciones —no perdona ni una *acciacatura*, ni un *gruppetto*, incluso hace algunos no escritos—, contenido en la expresión, amplio pero controlado de dinámicas (un *forte* en Mozart es distinto que un *forte* en Beethoven). Arrau mira en todo caso discreta-

mente, limpiamente hacia el futuro.

Ya el comienzo de la *Fantasia*, acentuado con enorme variedad de pulsaciones y envuelto en una pátina misteriosa, nos da idea de la poética del artista que, más delicadamente pero con similar virilidad que Richter, nos lleva de la mano y nos sumerge en las densidades expresivas de la página, cuyas repeticiones dan cabida a sutiles cambios en la intensidad y en el *tempo*. La concepción de la dinámica —alternancias *p-f*, por ejemplo— es muy singular y personal. A veces, como sucede en el Allegro de la *Sonata K. 457*, nos sorprende una pasajera retención del *tempo*, en todo caso acorde con el sentido expositivo.

Un Mozart magnífico, soñador pero firme, delicado pero sólido, de ejecución insólitamente pulcra, sólo con pequeños roces —menos de los que el pianista solía hacer— y una plausible sonoridad. Estaba en su mejor momento, y en ese mismo festival salzburgués de 1956 interpretaría junto a Fritz Reiner y la Filarmónica de Viena un recordado *Emperador* de Beethoven. Falta en la grabación, por razones de espacio, la *Sonata K. 310*, también incluida en aquel recital.

A.R.

MOZART: *Sonatas para violín y piano K. 306, 380, 454.* Fabio Biondi, violín; Olga Tverskaia, fortepiano. OPUS 111 OPS 30-216. DDD. 60'19". Grabación: Andorra, V/1997. Productor e ingeniero: Laurence Heym. Distribuidor: Harmonia Mundi.

La edición se plantea en torno a la figura del violinista —*El arte de Fabio Biondi*—, hasta el punto de invertir el orden de los instrumentos tal como aparece en el original mozartiano. Lo cierto es que esta cuestión deja de ser anecdótica, porque las obras evidencian el proceso de equiparación de ambas partes desde una función meramente ornamental del instrumento de arco, por donde todavía se mueve en muchas secuencias del Allegretto de la *K. 306*. Ahora bien, las interpretaciones son extraordinarias, con un Biondi dinámico y lúdico —Allegro con espíritu de la citada *Sonata K. 306*—, de una gran capacidad lírica (lento de la misma obra), o lanzado a una movilidad incansable; así, en el primer tiempo de la *K. 454*. Los dos músicos disponen una variada gama de colores; gracias, en el caso del fortepiano, al sensacional instrumento construido por Paul McNulty, que Tverskaia tañe con soltura. Aparece también la faceta pesimista de Mozart —Andante de la *Sonata K. 380*—, expuesta por Biondi con gran delicadeza.

E.M.M.

MOZART: *Quinteto en sol menor K. 516.* **BRUCKNER:** *Quinteto en fa mayor. Cuarteto Prazák. Jan Talich, viola. PRAGA PRD 250 104.* DDD. 70'29". Grabación: Praga, V/1996. Distribuidor: Harmonia Mundi. Productor: no se cita.

La programación de uno de los quintetos más avanzados de Mozart con uno de los pocos trabajos de cámara de Bruckner ilumina ciertos aspectos de la evolución —si se quiere hacia la «orquestralidad» del género. Los intérpretes plantean el *K. 516* por medio de una coloración oscura y planos algo comprimidos en el Allegro; luego, el Minueto resulta más melancólico que rupturista. En la meditación del Adagio, se da probablemente lo más logrado de la versión, que enlaza magníficamente con la desolación del lento introductorio del Finale, donde se impone un falso optimismo. Menos interesante es la interpretación del *Quinteto bruckneriano*: no se intenta reproducir una «sinfonía en miniatura», como se lo ha llamado, pero el juego característico de volúmenes y *crescendi* no obtiene una respuesta óptima de los músicos. Aunque hay algún logro tímbrico en el Scherzo, el Finale queda muy desvaído.

E.M.M.

MOZART: *Conciertos para piano en re menor, nº 20 K. 466 y en la mayor nº 23 K. 488.* Ivan Moravec, piano. Academy of St. Martin in the Fields. Director: Sir Neville Marriner. HÄNSSLER 98.142. DDD. 58'10". Grabación: IV/1997. Productor: Andrew Keener. Ingeniero: John Timperley. Distribuidor: Eurogry.

El *Concierto en re menor nº 20 K. 466* está considerado, en cuanto obra de arte, como un mito. Quienes ven en Mozart una especie de precursor en algún sentido del romanticismo, este concierto representaría el sumun de esta visión. Representa una renuncia, por parte de Mozart, a la «concepción barroca de la música como representación de una clase social, e introduciendo además la estructuración del género a través de una espontánea voluntad de expresión de una individualidad artística» en palabras de Blume. La tensión dramática del inicio orquestal por una parte, y el apasionado lamento con el que aparece el piano por otra, sitúan rápidamente los términos de una contraposición radical entre los dos bloques. El *Concierto en la mayor nº 23 K. 488* lo compuso Mozart al finalizar su ópera *Las bodas de Figaro*, y en él aparecen reflejados la temura amorosa, una aspiración claramente dramática y alegre distensión, elementos que también aparecen en la citada ópera. Messiaen dijo de este concierto que «de todos los conciertos para piano es probablemente el más perfecto, si no el más bello».

En el nº 110 de SCHERZO correspondiente al mes de diciembre de 1996 hacemos referencia a los *Conciertos nºs 24 y 25* de Mozart por estos mismos intérpretes. Los juicios de valor que allí se expusieron siguen siendo válidos en general para esta nueva grabación, si bien el comienzo del nº 20 puede dejar un poco frío al oyente, pero todo encaja perfectamente cuando en el segundo movimiento, Romanza, comienza a despertarse esa melodía como suspendida en el tiempo; el contraste está establecido y el sentimiento de grandeza trágica queda perfectamente subrayado. La severi-

dad de este concierto se ve compensada por el carácter galante y alegre del nº 23 que tiene su máxima expresión en el piano de Moravec en el último tiempo. Allegro assai, donde presenta más diáfananamente la faceta agitada que la melancólica. Marriner acompaña con exquisita atención al solista en una especie de eco transfigurado. Zacharias-Zinman por el inteligente equilibrio de tiempos o Casadesus-Szell por la luminosidad radiante del nº 23 pueden ponerse como referencia entre otros, al margen de las integrales.

F.G.-R.

MUSORGSKI: *Cuadros de una exposición (versión original).* **SCRIABIN:** *Estudios Op. 42, nºs 1-5.* **RACHMANINOV:** *Preludios Op. 23, nºs 3-5, 7 y 8.* **STRAVINSKI:** *Piano Rag-music. Tango. Circus Polka.* **PROKOFIEV:** *Sonata nº 3 Op. 28.* **Nikita Magaloff, piano. AUVIDIS VALOIS V 4742. DDD. 73'32". Grabación: Suiza, IX/1988 (en vivo).**

Como en su álbum Chopin para Philips, que volvimos a comentar recientemente desde estas líneas, Magaloff luce en este recital ruso un pianismo técnicamente excelente, pero que como interpretación resulta un tanto gris. No sé en qué edición basa su versión de los *Cuadros*, porque aunque el folleto —las notas son apenas unas líneas de Pierre Barbier que no dicen gran cosa— habla de la versión original de 1874, hay muchos detalles que no casan con el *Urtext* según figura en la edición Henle. Sea como fuere, *El viejo castillo*, a *tempo* relativamente vivo, carece del nostálgico canto que sin duda pide, *Tullerías* tiene un rubato un tanto amanerado, *Bydlo* resulta cualquier cosa menos pesante, como indica la partitura, y la sensación que uno tiene en *Catacumbas* no tiene nada que ver con la que produce este número en manos de Pogorelich, por ejemplo. *La Gran Puerta de Kiev* parece en sus manos una marcha acelerada, carente de la solemnidad necesaria. Como ejecución es, sin duda, excelente (los roces observados en *Baba Yaga* son esperables en una grabación en vivo), pero como interpretación, queda muy lejos de lo mejor que ofrece la discografía actual, léase Richter (Praga, Philips), el mencionado Pogorelich y Ugorski (ambos DG, el penúltimo justamente premiado en Cannes) o Janis (Mercury), todos ellos de bastante más intensidad, más allá del brillante mecanismo. Éste da ocasión también para el lucimiento en los *Estudios* de Scriabin, pero de nuevo Richter (Arkadia) le iguala en eso y va bastante más allá (el cuarto *Estudio*, por ejemplo). Algo parecido se puede decir de los cinco *Preludios* de Rachmaninov (de nuevo Richter en Olympia es la referencia), y ni la *Sonata* de Prokofiev ni las tres obras de Stravinski se antojan mucho más que brillantes. En resumen, un recital cuya principal obra —los *Cuadros*— resulta un fiasco considerable, sin que el resto logre consolarnos excesivamente.

R.O.B.

ORNSTEIN: *Quinteto con piano. Cuarteto de cuerda n.º 3. Cuarteto Lydian. Janice Weber, piano. NEW WORLD 80509-2. Grabaciones: Weston, Massachusetts, V/1994; IV/1995. Productora: Kathryn King. Ingeniero: John Newton. Distribuidor: Auvidis.*

La extensa vida creativa de Leo Ornstein, compositor norteamericano de origen ruso, dibuja su catálogo como un recorrido por muchas de las tendencias activas durante el siglo XX. Sus obras más combativas puede que sean las de juventud, pero el *Cuarteto n.º 3* evidencia un notable dominio de las necesidades de escritura para los cuatro arcos. El nervioso *Quinteto con piano* (1927) se mueve dentro de los dominios de la tonalidad, si bien Ornstein introduce muchas disonancias expresivas; es probable que el *Andante* contenga parte de la música más intensa del autor. La personalidad de Ornstein se revela igualmente en el *Cuarteto de cuerda n.º 3* (1976), donde parece recogerse la herencia transformada de Berg. Las interpretaciones son ágidas e incisivas y explicitan bien a las claras los cambios de lenguaje que van de una obra a otra, manteniendo siempre un mismo sello de originalidad.

E.M.M.

PAISIELLO: *La serva padrona. Jeanne Marie Bima, soprano; Petteri Salomaa, bajo. Münchner Rundfunkorchester. Director: Hans Ludwig Hirsch. ARTS 47152-2. DDD. 56'29". Grabación: IX/1991. Productor: Salvatore Cariselli. Ingeniero: Wolfgang Karreth. Distribuidor: Diverdi.*

Paisiello pertenece a la escuela napolitana de estilo galante de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX. En el terreno operístico posee un catálogo de más de noventa óperas. Especialmente en lo referente a la ópera cómica su categoría se encuentra al mismo nivel que Piccini y Cimarosa, pero presenta una mayor austeridad de medios y efectos a fin de evitar números demasiado recargados que caracterizaron las obras de sus contemporáneos. Su éxito y originalidad radica en la gracia e invención melódica además de una belleza y fidelidad dramática sobresaliente en todas sus empresas líricas. *La serva padrona* no deja de ser una especie de intermedio sobre el mismo libreto que Pergolesi más cercano al drama jocoso que a la ópera bufa tradicional. En Paisiello el tratamiento orquestal adquiere mayor importancia hasta el punto de poder definir psicológicamente con mayor precisión a los personajes, especialmente a Serpina, más dulce y melancólica, con mayor sensibilidad que la del modelo de Pergolesi. Esta grabación es, que sepamos, la tercera que aparece en el mercado discográfico, dejando las dos anteriores, Bima/Polidori con Czepiel y Banks/Ricci con Vaglieri, -Frequenz y Nuova Era- bastante que desear tanto orquestal como vocalmente. Esta nueva grabación tampoco ha salido redonda. Bien la Münchner Rundfunkorchester, inspirada y con bella sonoridad. Muy bien

UNA DAMA DE LA MÉLODIE

Felicity Lott siempre fue una entusiasta defensora de la canción francesa. Su escogida discografía para diferentes sellos fonográficos así lo demuestra, desde sus bellísimos programas sobre Victor Hugo o Baudelaire para Harmonia Mundi hasta sus registros de Hahn o el propio Poulenc para Hyperion (sin olvidar su admirable recreación de las canciones francesas de Benjamin Britten para la misma casa). Posee la distinguida soprano británica para ello la necesaria adecuación estilística, el sentido de la prosodia y una elegancia algo sofisticada que va muy bien a esta música. En este nuevo recital dedicado a Francis Poulenc volvemos a admirar su cuidadosa línea, su encanto y la suficiente dosis de ironía para hacer justicia a los intencionados poemas de Louis Aragon o Max Jacob y dar variedad a la caleidoscópica paleta expresiva del compositor galo, siempre a caballo entre la ironía y la desesperación. La voz presenta ya algunas muestras del inexorable paso del tiempo, pero la sabiduría y el buen gusto están siempre latentes. La labor de Pascal Rogé desde el teclado es la de un colaborador siempre atento y de



un magnífico conocedor del estilo. El sonido es impecable.

R.B.I.

POULENC: *Méodies. Felicity Lott, soprano; Pascal Rogé, piano. DECCA 458 859-2. DDD. 63'23". Grabación: Corseaux (Suiza), II/1996. Productor: Christopher Pope. Ingenieros: James Lock, Philip Siney.*

la soprano Jeanne Marie Bima. Su Serpina es bastante creíble, especialmente en el lamento paródico *«A Serpina penserete»* que interpreta con gran emoción, así como el aria *«seductora» Stizzoso, mio stizzoso*. En cambio el bajo-barítono Petteri Salomaa encarna un Uberto en absoluto creíble, con voz destemplada y plana en demasiados momentos. Es una lástima, aunque estemos en la mejor grabación de las hasta el momento publicadas, esta pequeña delicia espere aún su versión definitiva.

F.G.-R.

PETERSEN: *Speelstukken. The Rare Fruits Council. Director: Manfred Kraemer. AUVIDIS E 8615. DDD. 67'53". Grabación: III/1997. Ingeniero: Frédéric Briant.*

El interés de este CD no puede pasar inadvertido. Sería preferible escucharlo primero y posteriormente leer estas notas o buscar más amplia información. Sólo así se puede disfrutar sin prejuicios de unas sonatas, «piezas para tocar», totalmente desconocidas de un compositor prácticamente sumido en las mismas oscuridades. El diccionario *Grove* le dedica escasamente cinco líneas para señalar su desconocimiento y citar su única obra, estos *Speelstukken*. Manfred Kraemer, extraordinario violinista con un instrumento David Techler de 1704, amplía la información en el libreto -también en castellano como tiene ya por costumbre este sello- basándose en el trabajo introductorio de Rudolf Rasch a la edición facsimilar de estas partituras.

Estamos ante una obra de indiscutible calidad, y de un compositor desconocido del que parece que fue un -gran violinista

y conocedor de música». Estas sonatas muestran una fuerza juvenil sorprendente y cargada de un futuro que parece no existió. Teniendo en cuenta las características de estas piezas y las similitudes con los *Scherzi Musicali* de J.J. Walther, ha hecho pensar que Petersen fue su alumno. Llama la atención la amplia gama de tonalidades que utiliza, combinada con cierto gusto arcaico presente en la *Sonata X*. Tampoco está lejos la referencia a las sonatas de iglesia, pues casi todos los *Speelstukken* comienzan con un movimiento que se les asemeja por la alternancia de tiempo lento-rápido. Técnicamente se trata de piezas complejas que requieren un muy amplio conocimiento por parte del autor y virtuosismo por parte de los intérpretes, especialmente el violín. El protagonista de esta grabación es Kraemer, director y violín. A la maestría técnica une una identificación sorprendente, alcanzando cotas de una extraordinaria belleza, y a su altura el resto de los componentes del Rare Fruits Council. A modo de ejemplo, oígame detenidamente el breve pero intenso Adagio de la *Sonata VI*. Muy buena toma sonora.

F.G.-R.

PROKOFIEV: *En el Dniéper, Op. 51. El año 1941. Orquesta Sinfónica del Ministerio de Cultura de la URSS. Director: Gennadi Rozhdestvenski. Suite de «Romeo y Julieta». Orquesta Sinfónica Académica del Estado de la URSS. Director: Yuri Temirkanov. REVELATION RV 10098. 64'40". ADD (?). Grabaciones: 1982, 1979 y 1985. Distribuidor: Gaudis.*

Revelation recupera la grabación de *En el Dniéper* que ya conocíamos en el sello

Olympia —y que se completaba con una magnífica versión de *Paso de acero*—, primera que se hizo en la URSS del ballet de Prokofiev, escrito sobre una leve trama amorosa entre un soldado que vuelve de la Primera Guerra Mundial y una campesina a la que sus padres quieren casar con otro. Se trata de un encargo de Serge Lifar para la ópera de París escrito en 1930 y que el propio Prokofiev relaciona con *El hijo prodigo*. No es la más directa de las partituras del autor, ni alcanza la intensidad de otros de sus ballets anteriores como *Paso de acero* o *Chout*, o posteriores como *La Cenicienta* o *Romeo y Julieta*, pero no deja de poseer excelentes momentos como las variaciones que cierran la primera parte. Rozhdestvenski ha demostrado con creces cómo domina esta música y vuelve aquí a ponerlo de manifiesto. La banal suite sinfónica de *El año 1941* rezuma circunstancialidad por todos sus poros. Descriptiva —la batalla— e hipertrofiada en sus efectos, obligatoriamente optimista —su tercer movimiento se llama *Por la bermandad de los bombas*—, no es precisamente de lo mejor de su autor. A cargo de Yuri Temirkanov corre una suite de cuatro fragmentos de *Romeo y Julieta* bien trazada en la que destaca una estupenda *Muerte de Tibaldo*.

L.S.

PROKOFIEV: *Romeo y Julieta*. (Selección). Filarmónica de Berlín. Director: Claudio Abbado. DEUTSCHE GRAMMOPHON 453 439-2. DDD/4D. 68'28". Grabación: (en vivo) Berlín, IV/1996. Productor: Christopher Alder. Ingeniero: Jürgen Bulgrin.

El CD, procedente de un concierto, propone una amplia selección del ballet *Romeo y Julieta*, a partir de las tres *Suites* realizadas por Prokofiev y tomando también directamente algunos números de la obra escénica primitiva. La versión contiene un catálogo de las excelencias de la Filarmónica de Berlín, siempre versátil, de sonoridad tanto refinada como poderosa. El acercamiento de Abbado, no exento de ironía, parece incidir en el problema de la música de ballet fuera de su ámbito natural; desde luego, el vivacísimo *tempo* aplicado a *La lucha* no sería fácil de traducir en movimientos coreográficos articulados. Por ello, quizá haya que decantarse por definir la lectura como «narrativa». Desde los vibrantes *Capuletos* y *Montescos*, el discurso sigue con fluidez y virtuosismo; son notables el ritmo en *Máscaras* y la sensualidad del *Funeral de Julieta*. Sólo a los acordes iniciales de *La muerte de Teobaldo* les falta acaso algo de contundencia, pero el fatalismo de la conclusión, *La muerte de Julieta*, imprime al conjunto un sentido trágico unitario.

E.M.M.

PUCCHINI: *Turandot*. Ghena Dimitrova, soprano (Turandot), Nicola Martinucci, tenor (Calaf), Cecilia Gasdia, soprano (Liù), Roberto Scanduzzi, bajo (Timur). Coro y Orquesta del Teatro de la Ópera de Génova. Director: Daniel

Oren. ARTS 47257-2. 53'07", 57'24". Grabación: Génova, 1989. Ingeniero: Michael Seberich. Distribuidor: Diverdi.

Esta grabación en vivo fue publicada en su momento por la firma italiana Nuova Era y ahora, a precio muy asequible, por Arts que está incrementando con estas aportaciones su poco convencional catálogo operístico. Dado que una grabación con el Teatro de la Ópera de Sofía en 1985 ha tenido poca circulación occidental (aún no pasada a CD), era justo que la búlgara Dimitrova contara con un registro disponible de Turandot, papel que ha defendido por años en competencia con la húngara Éva Marton. La comparación no es ociosa: las dos sopranos basan su juego en la anchura y potencia de sus voces (menos seguras y espectaculares en los agudos), en la agresividad de su canto y en la escasa matización dramática, permitida por la música a pesar de la aparente linealidad del personaje. Y esta ausencia de matices, agravados por la sonoridad fija y monótona, consiguen que Dimitrova en Génova, después de años de rodaje con el papel, realice una pintura superficial aunque impresionantemente voluminosa de la heroína pucciniana. Réplica a su altura decibélica el Calaf, asimismo uniforme pero brillante de registro y colorido, de Martinucci, más apurado (puede que incluso chapucero) en los momentos líricos, que son aquellos cuando el personaje dialoga con Liù. Esta, la dulce y tan querible esclava, emerge con mayor dinamismo, gracias a la enorme musicalidad que exhibe Cecilia Gasdia, aunque por momentos se note en falta una voz con mayor espesor tímbrico. La Gasdia ofrece en la escena de la muerte uno de los mejores y más emocionantes momentos de la velada. Scanduzzi merece clasificarse entre los mejores Timur escuchables en disco, por la categoría del instrumento y la nobleza de la línea, mientras que Oren dirige con imaginación y saca lo imposible de una orquesta con experiencia pero provinciana. Digamos, finalmente, que la Dimitrova ha dejado también, con el mismo Calaf y la misma Liù, otra edición de esta ópera pucciniana, también en vivo y seis años atrás en la Arena de Verona. En esta ocasión en imágenes y con la cantante en un más espectacular momento vocal.

F.F.

PUGNANI: *Werther*. Graziano Piazza, narrador; Luca Occelli, narrador. Orquesta Barroca Academia Montis Regalis. Director: Luigi Mangiocalvo. 2 CD OPUS 111 30-151. DDD. 92'36". Grabación: IV/1997. Productora: Yolanta Skura. Ingeniero: Laurence Heym. Distribuidor: Harmonia Mundi.

Con el respaldo de las autoridades locales (a ver cuándo otros toman ejemplo), Opus 111 prosigue su ambicioso proyecto de recuperación y divulgación de los músicos piamonteses entre los siglos XII y XIX. Gaetano Pugnani (1731-1798), del que el primer volumen presentaba cuatro oberturas (SCHERZO, nº 109), protagoniza también el cuarto. Los veintidós números musicales

de que consta este *Werther*, descubiertos en 1940, no se publicaron hasta 1985. De su análisis deduce Alberto Basso la peculiar condición de *melodrama* (*melologo* en italiano): traducción musical de la novela con el apoyo de fragmentos escogidos que el público leería u oíría durante la ejecución. Esta última es la solución adoptada para el disco con textos extraídos de la clásica traducción italiana de Giuseppe Antonio Borgese (1931). El resultado no descubre a un genio, pero sí despierta el apetito de aumentar el conocimiento de un compositor dotado de notable sentido dramático (brillantemente realizado por la interpretación) y autor de una decena de óperas aún inéditas.

A.B.M.

RACHMANINOV: *Liturgia de San Juan Crisóstomo. Himno a la Santa Virgen*. Academia de Canto Coral de Moscú. Director: Viktor Popov. SAISON RUSSE RUS 288 154. DDD. 58'27". Grabación: III-V/1997. Ingeniero: Vadim Ivanov. Distribuidor: Harmonia Mundi.

La ausencia de los textos cantados ni siquiera en ruso hace de este disco que sobre todo disfrutarán los que ya conozcan y amen la *Liturgia de San Juan Crisóstomo*, junto con las *Vísperas* la gran obra para coro a *cappella* con que Rachmaninov pretendió renovar la tradición litúrgica de la Iglesia Ortodoxa Rusa; con muy poco éxito, por cierto. Por las características de su grabación, en estudio y con asunción de todas las consecuencias que de ese hecho se derivan, tampoco transmite una sensación de experiencia religiosa además de musical. Por otro lado, sólo se recogen los diecisiete fragmentos estrictamente corales; pero de hecho la obra se estrenó, en 1910, en la sala de conciertos y ese es el ámbito en el que normalmente se ha ejecutado desde entonces. Además, están preciosamente cantados y registrados. El empleo de voces infantiles junto a adultas, todas masculinas, presta desde luego una sonoridad de especial autenticidad de la que carecen otras alternativas elaboradas en el templo e íntegras.

A.B.M.

RACHMANINOV: *Aleko, ópera en un acto*. Vladimir Matorin (Aleko), Natalia Erasova (Zemfira), Viacheslav Pochapski (El gitano viejo), Vitali Taraschenko (El gitano joven), Galina Borisova (Una gitana vieja). Coro del Estado de Rusia. Orquesta del Bolshoi. Director: Andrei Shistiakov. RUSSIAN SEASON RUS 788079. DDD. 56'06". Grabación: Moscú, III-IV/1993. Ingeniero: Vadim Ivanov. Distribuidor: Harmonia Mundi.

Hemos reseñado este registro hace ahora un par de años, cuando apareció el álbum de tres CD con las tres óperas compuestas por Rachmaninov. Lo distribuía entonces BMG y ahora nos viene de la mano de Harmonia Mundi. Las voces son excelentes

(Matorin, Erasova) o correctas (Pochapski), la dirección tiene gran sentido dramático y el coro cumple espléndidamente. Reaparece esta versión cuando Järvi y Deutsche Grammophon lanzan una superproducción, ya comentada aquí, que se lo va a poner muy difícil. *Aleko* no es una obra maestra, sino una primera ópera de gran eficacia y considerable encanto. Tanto el elenco, en especial los protagonistas, como el director la sirven con rigor y dignidad.

S.M.B.

RAVEL: *Obras orquestales: Boléro, La Valse, Rapsodie espagnole, Le Tombeau de Couperin, Alborada del gracioso, Daphnis et Chloé (ballet completo), Valses nobles et sentimentales.* Orquesta Sinfónica de Dallas. Director: Eduardo Mata. 2CD RCA RED SEAL 74321 34171 2. DDD. 141'23". Grabaciones: Dallas, 1979-1983. Distribuidor: BMG.

Una completísima antología de la música orquestal raveliana, en la que faltarían *Ma mère l'Oye*, la *Pavana*, *Menuet antique*, *Una barque sur l'océan* y alguna que otra obra menor. No se trata de referencias, claro que no, pero sí de interpretaciones de gran dignidad y rigor. Parece que a la Orquesta de Dallas le cuesta dar con el sentido, o al menos uno de los sentidos posibles de la obra especialísima de Ravel, que hay conceptos algo toscos, cuando no momentos desmayados, pero se trata de una arriesgada empresa que sale bastante bien parada en general. Es cierto que a estas alturas hay demasiados *Daphnis* muy superiores, pero las otras obras están tratadas con la precisión y la sabiduría de quien fue su director titular desde 1977 hasta su fallecimiento en un accidente aéreo. La carrera de Mata quedó truncada, y es muy posible que con el tiempo hubiera superado este Ravel al que ya se acercó con bastante fortuna en estos registros de cuando no había cumplido cuarenta años. Este doble CD no sólo se escucha en excelentes grabaciones; también es de serie económica.

S.M.B.

REBEL: *Tombeau de Lully. Sonatas a III partes. Ensemble Variations.* ACCORD 242 992. DDD. 63'. Grabaciones: París, XII/1991; II/1992. Productor: Dominique Daigremont. Ingeniero: Nicolas Bartholomée. Distribuidor: Auvidis.

La imagen de Rebel que surge en este CD es posiblemente menos poderosa que la brindada por las interpretaciones de la vanguardista *Los elementos*, como la de Hogwood (*L'Oiseau-Lyre*), pero se trata siempre de un autor sumamente original, imprescindible para completar la historia de la música barroca francesa. El *Ensemble Variations* redondea aquí un trabajo a nivel algo más bajo que en el reciente registro con las *Sonatas* de Elisabeth Jacquet de la Guerre; su sonido es un poco menos fino, si bien en general los acercamientos a las variadas páginas de Rebel, dotadas de con-

tenido pictórico, descriptivo o ligeramente programático, son elocuentes y estilistas. Sobresale, por ejemplo, el contraste entre el reconcentrado comienzo y la animación inmediata en la *Sonata «La Flora»*. Interpretaciones moderadas, que no escogen la vía del virtuosismo violinístico a la italiana.

E.M.M.

ROSSINI: *El barbero de Sevilla.* Patrizio Sautelli, tenor (Almaviva), Martina Ivanova, soprano (Rosina), Gianpiero Ruggeri, baritono (Figaro), Giancarlo Tosi, bajo (Bartolo), Enzo Maria Tisi, bajo (Basilio). Orquesta y Coro del Festival de Putbus. Director: Wilhelm Keitel. 2CD ARTE NOVA 49703. DDD. 67'06", 63'34". Grabación: 1997. Productor: Johannes Töllner.

Guglielmo Tell. Ismael Pons Tena, baritono (Tell), Daniel Muñoz, tenor (Arnoldo), Monica Martins, soprano (Matilde). Orquesta y Coro del Festival de Putbus. Director: Wilhelm Keitel. 3CD ARTE NOVA 49704. DDD. 65'51", 42'04", 59'39". Grabación: Rügen, 1996. Productor: Johannes Töllner. Distribuidor: BMG.

Desde 1992, fecha del bicentenario del nacimiento del compositor, funciona en la isla alemana de Rügen en el Báltico un festival rossiniano que recibe el nombre, tan proudiano, del lugar donde se asienta: Putbus. Al contrario que otro festival también alemán, el de Wildbad, que atiende más a la obra menos frecuentada del músico, el de Rügen, hasta la fecha, aparte de los títulos de Rossini (los primeros fueron *Adina* y *La Gazetta*), no desdeña ofrecer obras de otros compositores (como el *Don Pasquale* donizettiano). Todos estos títulos han sido llevados al disco. El éxito de una función, en un escenario concreto y ante un público determinado, puede resultar inoperante al ser transvasado al medio discográfico, ahito, en los títulos más populares, ya de versiones para todos los gustos y pretensiones. Así, este *Barbero*, a cargo de esforzados cantantes jóvenes y vitales y pese a ciertas bondades, no resulta competitivo con la mayoría de los que existen en el catálogo. Salvo por la economía del precio y, en otros casos, por la realización técnica que es superlativa. Mucho más graves son los resultados en el caso de *Guglielmo Tell*, ópera difícil donde las haya porque exige instrumentos importantes y una concienzuda preparación técnica y musical. De ahí, que si en la primera lectura puede quedar el equipo, por lo menos, a niveles discretos, en la segunda, no se alcanzan los mínimos esenciales, salvo en algunos papeles secundarios, donde afortunadamente encontramos nombres nacionales: Emilio Sánchez en Rodolfo y Carmen González en Jenny. El entusiasmo de la batuta directora, que es al mismo tiempo la organizadora del festival, aporta un buen sonido y unos *tempi* dentro de la más estricta normalidad, pero, de nuevo, la fortuna se le alia más con la ópera cómica que con el título serio, que se canta en italiano y con algunos cortes aprecia-

bles. A los cantantes este tipo de grabaciones puede engrasarles el curriculum, pero también perjudicarles el despeque.

F.F.

ROSSINI: *Semiramide.* June Anderson, soprano (*Semiramide*); Marilyn Horne, mezzo (*Arsace*); Samuel Ramey, bajo (*Assur*); Stanford Olsen, tenor (*Idreno*), John Cheek, bajo (*Oroe*). Orquesta y Coro del Metropolitan de Nueva York. Director musical: James Conlon. Director de escena: John Copley. Director para televisión: Brian Large. VIDEOLAND VI 199. Filmación: Nueva York, 1990. Distribuidor: Diverdi.

VHS. Que los americanos son, hoy por hoy, los mejores cantantes rossinianos lo prueba prácticamente esta producción del Met, donde incluso la *cover* de la soprano principal era otra cantante de esa nacionalidad, Lella Cuberli. La puesta en escena de Copley, que cuenta con su habitual e imaginativo figurinista Michael Stennet, es sobria pero fiel al texto narrativo, con los personajes bien definidos y las situaciones suficientemente diáfnas. Pero el espectáculo teatral, siempre ágil, conseguido y eficaz y muy bonito de ver, se ve prácticamente sumergido ante lo que es el extraordinario espectáculo vocal y canoro.

De acuerdo que Anderson no tiene la exuberancia de Sutherland, la feliz rescatadora del *rol* en los años sesenta, pero su dicción es más nítida, el canto suficientemente virtuoso y la presencia escénica de mayor atractivo. Horne tampoco es la de diez o quince años atrás y los alardes son más controlados, el timbre menos generoso y el registro agudo algo apurado. Pero ¡qué categoría de canto rossiniano! Soprano y mezzo, en los dos e inigualables dúos se permiten, en complicidad con un Conlon asombrosamente involucrado también en el ritmo y la energía de esta música sublime, unas variaciones cuidadísimas de impresionante efectividad instrumental y un abandono lírico de enorme belleza.

Idreno merece un tenor más a lo Merritt, de graves cavemosos y mejor insolencia en los agudos en tantos exigentes saltos de octava, pero Olsen canta muy bien sus dos partes solistas, llevadas a término con capaz desahogo y musicalidad.

Ramey es completamente Assur, por físico, dominio del personaje y posesión de todos los recovecos incluidos los coloraturísticos del *rol*. Momento especialmente conseguido es el de la magnífica escena de la locura, donde no tiene rival y, probablemente, no lo tenga en muchos años. Impecable, como siempre, por experiencia y sensibilidad, la realización de Large.

B.M.

ROTA: *Musica cinematográfica: Suites y fragmentos de «El padrino», «Ocho y medio», «La dulce vida», «Prova d'orchestra», «Rocco y sus hermanos», «Il Gattopardo».* Orquesta Filarmónica de la Scala de Milán. Director: Riccardo Muti. SONY SK

63359. DDD. 70'35". Milán, VI/1997. Productor: David Mottley. Ingeniero: Richard King.

Aunque Nino Rota compuso óperas, música orquestal y de cámara, su obra para las películas de Fellini, Visconti, Coppola, Zeffirelli, Zampa, Clément, de Filippo, Monicelli y muchos otros quedará probablemente como una de las aportaciones más originales y más hermosas a la especialidad. Su música filmica es distinta a la de otros grandes, como los pioneros Steiner o Korngold, o maestros de la talla de Bernard Hermann. El tema de Gelsomina (*La strada*), los dos motivos principales de *Amarcord* o el desfile por la pasarela de *Ocho y medio* son inolvidables en su aparente sencillez, en su diatonismo puro, en su carácter plenamente cantabile. En este bello CD que ahora comentamos se incluye el último de esos motivos destinados a películas de Fellini, pero también se nos ofrecen unas suites a partir del material de *El padrino I y II* (Coppola), *Prova d'orchestra* (Fellini), *Rocco y sus hermanos e Il Gattopardo* (ambas de Visconti). Más un breve fragmento de *La dolce vita*, del inseparable Fellini. Muti, plenamente identificado con una orquesta destinada al acompañamiento, la ilustración y el protagonismo lírico-dramático consigue un recital de una belleza intensa, virtuosa, refinada. Un excelente CD, que no es sólo para cinéfilos.

S.M.B.

ROZSA: Concierto para violín y orquesta, Op. 24. Concierto para orquesta de cuerdas, Op. 17. Andante para cuerdas, Op. 22a. Igor Gruppman, violín. Orquesta Sinfónica de Nueva Zelanda. Director: James Sedares. KOCH 3-7379-2-HI. DDD. 64'37". Grabación: Wellington, IV/1996. Productor: Michael Fine. Ingeniero: Keith Warren. Distribuidor: Diverdi.

Además de haber escrito la música de películas como *El ladrón de Bagdad*, *Ivanhoe* o *El Cid*, Miklós Rózsa (1907-1995) compuso unas cuantas obras que le hacen poseer un lugar, siquiera modesto, en el panorama que llamaríamos «clásico» de nuestro siglo. Este disco nos lo muestra como compositor hábil, no exento de inspiración, buen constructor de sus edificios sonoros —lo que se supone tras escuchar su música para la pantalla— y, desde luego, excelente conocedor de la escritura violinística, lo que es natural pues en el violín comenzaron sus actividades. El *Concierto para violín y orquesta* fue estrenado en 1956 por Jascha Heifetz y su discurso mezcla sabiduría formal y discursar rapsódico, sirviéndose en determinados momentos de melodías de su Hungría natal, sobre todo en el Allegro vivace que lo cierra. Hoy, a más de cuarenta años de su estreno, no lo podemos situar, como se dijo entonces, junto a los de Sibelius, Prokofiev o Bartók, pero sí reconocer la bondad de su factura y la belleza de su fluir melódico. Tampoco alcanza las calidades del de Korngold, que sería su más directo competidor dado el parecido desarrollo de las carreras de sus autores, pero hay

que reconocer que si se interpreta con el convencimiento y la solvencia que demuestran aquí Gruppman y Sedares, la obra merece la escucha atenta y la repetición placentera. El *Concierto para orquesta de cuerdas* (1943, revisado en 1957) se sitúa en la línea de la *Música para cuerdas, percusión y celesta* o el *Divertimento* bartokianos —aunque sin su intensidad, desde luego—, con su opresivo primer tiempo, el bello lirismo del segundo y el ímpetu del tercero. El *Andante para cuerdas* es la orquestación hecha por Christopher Palmer, con el asesoramiento del autor, del tiempo homónimo de su *Cuarteto Op. 22* (1950) y es un ejercicio de introspección que no deja de sorprender si tenemos en cuenta que fue escrito al mismo tiempo que la música para *Quo vadis?* Con sus limitaciones y sus logros, todas las dichas son músicas que se escuchan con interés y este disco, tan bien interpretado como grabado, una excelente posibilidad de conocerlas.

L.S.

A. SCARLATTI: La Giuditta. Rosita Frisani (Giuditta); Marco Lazzara (Nutrice); Mario Nuvoli (Oloferne). Alessandro Stradella Consort. Director: Estevan Velardi. BONGIOVANNI GB 2197-2. DDD. 78'38". Grabación: Génova, II/1995. Ingeniero: Roberto Chinellato. Distribuidor: Diverdi.

Este oratorio en dos actos, sobre el personaje bíblico del Antiguo Testamento que da título a la obra, ha encontrado un ejemplar enfoque musical a cargo del Alessandro Stradella Consort; los músicos italianos que lo integran llevan a cabo una impecable labor musicológica y teatral, que de algún modo, se antepone en la mayor parte del disco a la pura belleza sonora; de este modo, existen momentos de imprecisión, desajustes, pero se compensan con ese sello de rigor y autenticidad, que se convierte en el elemento más característico de esta grabación.

El caso de los solistas es similar; partiendo de unas voces sin especial relevancia, ni por la belleza del instrumento, ni por la técnica en el canto, sí son capaces de entregarse a la música, en un notable esfuerzo de integración, que complementa perfectamente el trabajo de todo el conjunto.

D.A.V.

SCHUBERT: Quinteto «La trucha» D. 667. Fantasia en fa menor D. 940. Janka y Jürg Wyttenbach, piano. Miembros del Cuarteto Euler. ACCORD 206192. DDD. 53'18". Grabación: I-II/1996. Ingeniero: Peter-Christian Miest. Distribuidor: Anvidis.

El *Quinteto «La trucha»* cuenta con algunas excelentes versiones en la discografía, tanto con instrumentos modernos (Brendel y colaboradores, Philips 446 001-2), como históricos (Hausmusik, EMI CDC 7 54264 2), a las que no viene a sumarse la del presente CD. Las tomas son confusas, con un

piano normalmente en exagerado relieve sobre las veladas sonoridades de la cuerda. Lecturas nerviosas, pero de planos mal definidos y sensación de lejanía. Lo mejor se da probablemente en el movimiento de las variaciones, en especial en la contribución del violín. Más positiva resulta la versión de la *Fantasia*, con un sonido mejor captado y una melancólica versión.

E.M.M.

SCHUBERT: Oberturas. Vol. I Haydn Sinfonietta Wien. Director: Manfred Huss. KOCH 3-1121-2hl. DDD. 67'58". Grabación: 1997. Productor: Guido Mancusi. Ingeniero: Franz Honegger. Distribuidor: Diverdi.

No han sido muchas las novedades discográficas que el bicentenario de Schubert nos ha proporcionado; alguna novedad absoluta operística en sellos no habituales o algunas regrabaciones de muy alta calidad. Este CD viene a llenar una laguna en cuanto da un importante paso en la producción schubertiana destinada a la ópera. Si bien es cierto que algunas de estas oberturas que conforman la grabación se encuentran ya en el mercado en las producciones completas de las escasas óperas que Schubert completó con *Fierrabrás* o *Dos años en el puesto de guardia* entre otras, también es cierto que era deseable poder contar con una recopilación de sus oberturas, —en muchos casos lo único que compuso o nos llegó del compositor romántico—. La inspiración extraordinaria unidad a un melodismo de altísima categoría hace de cada una de estas oberturas una pieza que encierra un pequeño mundo dentro de sí mismas; algo así como los lieder que podrían subtitularse diminutas óperas, pero en el campo sinfónico y en tono ciertamente menor. No es de extrañar que precisamente la inspiración schubertiana no diera más frutos escénicos cuando había encontrado una vía en la que se mostraba absolutamente genial: el lied.

La grabación de la Haydn Sinfonietta Wien dirigida por Manfred Huss es muy interesante. Buscando siempre lo inhabitual, este conjunto consigue, por el cuidado y atención que pone en su trabajo, unas versiones encantadoras y no exentas de rigor con una gran fuerza comunicativa que discurre por medios sutiles. Al ser este el volumen I esperemos el siguiente aunque de oberturas queden ya muy escasos fragmentos; que sepamos, al menos.

F.G.-R.

SCHUBERT: Canciones orquestales en arreglos de Max Reger. Camilla Nylund, soprano; Klaus Martens, barítono. Orquesta de la Radio Hannover. Director: Werner Andreas Albert. CPO 999510-2. DDD. 58'19". Grabación: 1997. Productor: Reinhold Brunotte. Ingeniero: Harro Dietrich. Distribuidor: Diverdi.

En algún momento de su vida, quizá no soportando haber llegado tarde a la historia del romanticismo musical, Max Reger se

dedicó a orquestrar algunas canciones de Schubert. Desde luego, Schubert no necesitó de la ayuda de Reger ni de nadie para mostrar sus canciones a la posteridad, pero el intento tiene su interés documental, porque la canción sinfónica, de Berlioz a Mahler, también forma parte de la experiencia romántica.

El resultado es que la intimidad camerística schubertiana experimenta una proyección expresiva distinta, convirtiéndose en una suerte de rapsodia vocal-orquestal inopinada, como son las colecciones de voz y conjunto sinfónico de los autores citados, Debussy o Ravel, Respighi o Martucci. Estamos ante una traducción, traducción al fin y no texto original, pero hecha por un profesional muy competente de la traducción.

Los intérpretes se manifiestan con notable propiedad. Es cierto que los modelos están cerca -Schwarzkopf para la soprano y Fischer-Dieskau para el barítono- pero no son malos ejemplos a tener en cuenta. El desempeño de la orquesta es agradable de timbre y equilibrado de volumen.

B.M.

SCHUBERT: Lieder (Vol. 1). Doreen DeFeis, soprano; Kenneth Duryea, piano. ARTE NOVA 74321 46497 2. DDD. 67'22". Grabación: Wörthsee (Alemania), VI y VII/1996. Productor: Wulf Weinmann. Ingeniero: Ulrich Kraus. Distribuidor: BMG.

Se anuncia este disco como el primero de una edición dedicada a los lieder de Franz Schubert, que presenta RCA/BMG en su serie económica Arte Nova, y que desconocemos si pretende ser una nueva integral (aunque, sinceramente, nos atrevemos a dudarlo dado lo complejo de semejante empresa, como viene demostrando la repetidamente ponderada edición de Hyperion). En este volumen, la soprano norteamericana Doreen DeFeis se muestra como una artista muy estimable, que cuida mucho la dicción y en la que se aprecia un suficiente conocimiento estilístico. Recuerda algo a su compatriota Helen Donath por lo directo en la expresión, aunque le falta tersura en la voz, sobre todo en el agudo, que resulta un tanto mate y en ocasiones desentonado. A cambio ofrece una sugestiva morbidez en la expresión y una sensualidad a veces algo operística, pero que no empaña los lieder más teatrales. El acompañamiento al piano del también estadounidense Kenneth Duryea es correcto, y el sonido bueno, por lo que cabe otorgar un margen de confianza a este nuevo ciclo.

R.B.I.

SCHUBERT: Die schöne Müllerin (La bella molinera), D. 795. Thierry Félix, barítono; Paul Badura-Skoda, Hammerflügel. ARCANIA A 57. DDD. 57'. Grabación: Viena, VI/1996. Productor: Michel Bernstein. Ingenieros: Michel Bernstein, Charlotte Gilart de Kéranflèc'h. Distribuidor: Diversi.

UN SCHUMANN COMPLETO DE VERDAD

Este álbum ya sería muy recomendable por las interpretaciones que contiene si se limitase a contener los *Tres tríos con piano* y las *Piezas de fantasía, op. 88*. Pero es que, además, contiene los *6 estudios canónicos para Pedalflügel*, que iluminan la doble personalidad de Schumann mucho más allá de la oposición de Eusebio y Florestán, de tan manida devenida superficial y siempre parcial.

Los *Tríos* y las *Piezas* (en realidad, el primer trío, aunque por razones formales no recibiera ese título) son posteriores a los *3 cuartetos para cuerda*, el *Quinteto con piano* y el *Cuarteto con piano*, y sobre todo al año 1840, el de su matrimonio con Clara Wieck, tras el cual la poética de Schumann «se condensa y complica, deviene profética y rica en enigmas» (Quirino Principe). El Trío Altenberg, formado en 1994 por antiguos miembros del Trío Schubert de Viena (Christian Schuster, piano; Martin Horstein, violonchelo) y del Trío Shostakovich (Amiram Ganz, violín), da de esta suma romántica unas interpretaciones irreprochables desde los puntos de vista técnico y expresivo, que equilibran idealmente las dinámicas de las tres partes e imaginan muy convincentemente los sentimientos schumannianos.

En la primera grabación del arreglo para trío con piano de Theodor Kirchner, los *Seis estudios en forma de canon, op. 56*, actualmente reservados casi con exclusividad al órgano pero escritos

Muy bella versión de *La bella molinera*, uno de los ciclos sin duda más grabados de toda la historia del lied. Apreciamos en ella, sobre todo, la interrelación entre el canto del joven barítono francés Thierry Félix y la veteranía de un maestro del teclado como es el veterano pianista vienés Paul Badura-Skoda, quien desde un *Hammerflügel* de época brinda un acompañamiento sumamente poético y expresivo, sobre el que reposa la voz lírica y juvenil del cantante. Es una lectura enormemente delicada, de una introspección camerística, que une al elemento historicista unos tonos de elevada sinceridad que resultan conmovedores.

R.B.I.

SCHUBERT: Misa en la bemol mayor D. 678. Magnificat D. 486. Brigitte Fournier, soprano; Liliana Bizineche-Eisinger, mezzos; Gerd Türk, tenor; Werner Leche, bajo. Coro y Orquesta Gulbenkian. Director: Michel Corboz. DINE-MEC DCCD 017. DDD. 57'52". Grabación: XII/1996. Productor: Paul Sutin. Ingeniero: Ludger Böckenhoff. Distribuidor: Antar.

En su espléndida colección de misas Schubert ha derrochado mucha de su inventiva e inspiración dramática en detrimento, ya es sabido, de su música para la escena;



para un instrumento bastardo y de corta vida salido de los talleres de Pleyel, constituyen el complemento ideal para redondear una imagen muy poco corriente de Schumann, un Schumann diríamos brahmsiano, que integra las formas antiguas en su propio pensamiento musical romántico.

A.B.M.

SCHUMANN: Obras completas para trío con piano. Trio Altenberg de Viena. 2CD VANGUARD 99190. DDD. 130'41". Grabaciones: 1995-1997. Productor: Marcel Schopman. Ingeniera: Christine Pedarnig. Distribuidor: Gaudis.

algo parecido aunque en menor medida ocurrió con los lieder, obra cumbre de su catálogo vocal. Esta misa es una obra maestra de gran pureza y que exigió del compositor esfuerzos superiores a los de cualquier otra partitura, de hecho aunque pensó que ya estaba rematada en 1822, vuelve a ella cuatro años más tarde componiendo una segunda versión del *Cum sancto spiritu* y convirtiéndolo en uno de los pasajes más grandiosos de toda la música, al que hay que añadir el fantástico *Gloria*, pieza genial por todos los conceptos, «una de las fugas más importantes escrita para obra coral» según Robert Matthew-Walker, autor de las notas. Se trata de una misa sinfónica con tres momentos grandiosos y una introducción solemne más breve, el *Kyrie*.

La grabación procede de un concierto celebrado en diciembre de 1996 en el Gran Auditorio de la Fundación Gulbenkian de Lisboa, cuya orquesta y coro son los protagonistas dirigidos con gran brío por un Michel Corboz más espectador que inspirado. El coro impone en exceso su presencia, aunque esto posiblemente se deba a un defecto de toma sonora al ser una grabación en vivo. Los solistas se mantienen a un nivel correcto. De esta misa existen otras grabaciones mucho más definidas como la de Sawallisch con la Staatskapelle de Dresde, o la más reciente de Bruno Weil con la Orchestra of the Age of Enlightenment. Ambos han grabado la integral de las misas de Schubert y se colocan a la ca-

beza por frescura, musicalidad e inspiración el segundo, y el dramatismo y grandiosidad, además de unos excelentes solistas del primero.

F.G.-R.

SCHUBERT-BERIO: *Rendering*. **SCHUBERT-JOACHIM:** *Sinfonía en do mayor (Gran dúo)*. Orquesta Sinfónica de Houston. Director: **Christoph Eschenbach**. KOCH 3-7382-2 HI. DDD. 76'28". Grabación: Houston, III/1996. Productor e ingeniero: Michael Fine. Distribuidor: Diverdi.

Un disco que reúne dos composiciones que parten de materiales de Schubert reali-

zadas por músicos tan distintos y alejados en el tiempo como Luciano Berio y Joseph Joachim. El primero, un hombre nacido en 1925, escribió en 1989 esta *Rendering* o *Interpretación* (según Schubert) utilizando los esbozos de una proyectada *Sinfonía*, la que habría sido la nº 10 del vienés y de la que hay un moderno arreglo firmado por Brian Newbould (grabado por Marniner y Mackerras). Berio reescribe la música y obtiene algo totalmente original. Los bosquejos schubertianos son aquí un material germinativo para una composición realmente nueva, moderna, en la que se acierta a reconocer el estilo del italiano. La sonoridad, entre Schubert y Mahler (una manera de establecer sugerentes lazos a través del tiempo), el desarrollo de las ideas, de las que sólo la principal del primero de los tres movimientos, Allegro, podría calificarse

como verdaderamente propia de Schubert, nos captan de inmediato. Un trabajo muy inteligente.

La cuestión es muy otra en el caso de la otra composición, que es un simple -y meritorio- arreglo de la *Sonata en do mayor para piano a cuatro manos* de Schubert, la llamada *Gran dúo*, D. 812. Por su envergadura y proporciones muchos estudiosos y músicos, el violinista y compositor Joachim el primero, pensaron que el autor vienés la había escrito con la idea de transformarla más tarde en una sinfonía. Einstein, sin embargo, aun reconociendo el interés del trabajo de Joachim, estimaba que la obra estaba claramente concebida en términos pianísticos. En todo caso, este arreglo se escucha con agrado; sus líneas están bien trazadas y los temas se desarrollan con normalidad de acuerdo con la versión original para piano.

Eschenbach y la Sinfónica de Houston -amigos de realizar este tipo de prospecciones: recordemos su disco dedicado a transcripciones de Beethoven y Brahms hechas por Schönberg- se desempeñan en este caso con total solvencia. No es el director y pianista alemán un hombre de reconocida fantasía, pero es ordenado y pulcro y sabe tratar con cuidado las atractivas superficies sonoras de la combinación Schubert-Berio; y logra una versión que es ahora mismo primera opción, máxime cuando no aparece en catálogo ninguna otra. Los mismos presupuestos hay que aplicar a su recreación de la mezcla Schubert-Joachim, aunque aquí habría que recomendar antes, por su mayor limpieza y finura, la de Abbado con la Orquesta de Cámara de Europa (junto a la *Incompleta*), que ofrece además íntegro el Finale, algo abreviado -seguramente por cuestiones de duración: el programa es más largo- en este registro de Koch. La toma sonora es clara y natural.

A.R.

SHOSTAKOVICH: *Sinfonía nº 8 en do menor*, Op. 65. Orquesta Filarmónica de Novosibirsk. Director: **Arnold Kats**. ARTE NOVA 74321 51628 2. DDD. 63'05". Grabación: Novosibirsk, X/1996. Productor: Vladimir Kozov. Distribuidor: BMG.

Dentro de la serie de cosas raras que dicen las notas que acompañan a este disco -la influencia de Prokofiev en Shostakovich o que la *Octava* es una obra casi olvidada- se afirma que la Orquesta Filarmónica de Novosibirsk es una de las mejores del mundo. Flaco favor se le hace a la modesta formación siberiana, repleta de buena voluntad pero a la que le cuesta, también por mor de la cansina dirección de Kats, Dios y ayuda mantener la línea en el Adagio inicial de la sinfonía. El crecimiento no es progresivo y el aparente culmen llega de manera demasiado obvia con la entrada de la caja. La marcha es igualmente poco sutil y su conclusión, uno de los momentos más interesantes de la obra, es muy pobre. El Allegretto muestra de nuevo las limitaciones de la orquesta y la mera labor metronómica del director. Mejor el Allegro non

SCRIABIN Y SUS PIANISTAS

Hay que ser algo generosos con el sonido -en todo caso menos de lo que uno esperaría de esa misma fuente- de este documento que nos ofrece Harmonia Mundi procedente de los archivos de la Radio Rusa. Pero no cuesta mucho, porque lo que se nos ofrece es excepcional. Las obras proceden en su práctica totalidad del primer período del compositor -excepto *Désir* Op. 57, nº 1 y *Vers la flamme* Op. 72- y los pianistas, un muestrario jugoso de grandes intérpretes rusos, ofrecen unas visiones tan diversas como enriquecedoras. El propio autor, en una toma bastante audible para ser de 1910, demuestra ser un pianista de primera, en unas interpretaciones apasionadas y genuinamente postrománticas, que se tornan enigmáticas en páginas como el mencionado *Désir*. Goldenweiser, amigo de Scriabin y uno de sus más conspicuos intérpretes, se acerca a sus *Preludios* con exquisito cuidado del color y el matiz, muy expresivo pero ofreciendo una sensación de extraordinario equilibrio, en una visión muy contenida pero de enorme interés. Su discípulo Feinberg se erige en una de las cimas de esta grabación. Su lectura de las *Mazurkas* Op. 3 es sensacional: danzable, exquisitamente matizada, imaginativa y poética, de formidable riqueza en el color. Una soberbia interpretación, que justifica sobradamente la admiración que el autor sentía por las que de su música conseguía este artista. Neuhaus tiene en común con Goldenweiser una aproximación más intelectualizada que Feinberg, menos radical y apasionada que Sofronitski. Es el equilibrio entre las voces, la atención exquisita al color, la que gobierna aquí, pero el canto resulta fluido y espontáneo, de forma que el férreo control que sin duda preside la aproximación no se convierte en un freno para la intensidad poética del Op. 11, nº 12 o el vigor apasionado, pero nunca excesivo, del Op. 13, nº 2, arrollador. Sofronitski ha pasado a la historia, con toda justicia, como uno de los más grandes intérpretes de su suegro Scriabin, y de él nos han llegado otros testimonios,



como la grabación que la misma Harmonia Mundi editó hace años, procedente de Melodía, de los *Estudios* Op. 8 y los *Preludios* Op. 11. Su tempestuosa personalidad se manifiesta abiertamente en las cuatro piezas que ofrece aquí, pero de manera muy especial en la que cierra el disco, *Vers la flamme*, una lectura irresistible, incisiva y enigmática, radical y visionaria. En resumen, un documento excepcional, que los buenos aficionados al piano no debieran dejar pasar.

R.O.B.

SCRIABIN Y LOS SCRIBINIANOS. *Preludios* Op. 11, nºs 1, 13, 14. Op. 22, nº 1. *Mazurka* Op. 40, nº 2. *Désir* Op. 57, nº 1. *Estudio* Op. 8, nº 12. *Poema* Op. 32, nº 1. **Alexander Scriabin, piano (grabación 1910).** *Preludios* Op. 15, nºs 1-4, Op. 16, nºs 1-5. **Alexander Goldenweiser, piano (grab. 1957).** *Mazurkas* Op. 3, nºs 1-7. **Samuel Feinberg, piano (grab. 1952).** *Preludios* Op. 11, nºs 2, 5, 8, 11 y 12, Op. 13, nºs 1-6. **Heinrich Neuhaus, piano (grab. 1949, 1953).** *Estudios* Op. 8, nºs 2 y 5, Op. 2, nº 1. *Vers la flamme* Op. 72. **Vladimir Sofronitski, piano (grab. 1949, 1950, 1959).** HARMONIA MUNDI RUS 788032. ADD. 74". Grabaciones procedentes de los archivos de la Radio Rusa.

troppo, no carente de urgencia y ansiedad a pesar de que la realización vuelve a ser flojita. No está mal el Largo, como si por fin todos se dieran cuenta de lo que tienen entre manos, de que ese es el gozne sobre el que gira la sinfonía. Quizá animados se enfrentan con mejores armas a un Allegretto que negocian con cierta soltura. A pesar de su bajo precio, este disco tiene un interés muy escaso. Al mismo precio, mucho mejor Slovák (Naxos).

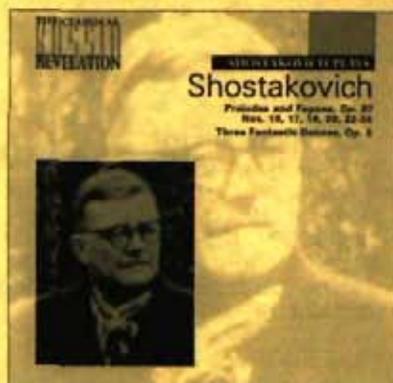
L.S.

SIBELIUS: *Sinfonía n.º 1 en mi menor, Op. 39. Sinfonía n.º 6 en re menor, Op. 104. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Director: Adrian Leaper. ARTE NOVA 74321 49705 2. DDD. 67'30". Grabación: Las Palmas, VIII-IX/1996. Productores: Amanda Hurton y Mike Purton. Ingeniero: Antonio Miranda. Concierto para violín y orquesta en re menor, Op. 47. Sinfonía n.º 5 en mi bemol mayor, Op. 82. Stephanie Gonley, violín. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Director: Adrian Leaper. ARTE NOVA 74321 51629 2. DDD. 63'34". Grabación: Las Palmas, XI-XII/1996. Productores: Amanda Hurton y Mike Purton. Ingeniero: Antonio Miranda. Distribuidor: BMG.*

Adrian Leaper, que ya demostró en su ciclo para Naxos que es un buen sibeliano, comienza ahora con su orquesta otro para Arte Nova. La Filarmónica de Gran Canaria es una buena orquesta, de la que destacan con claridad apabullante unos excelentes metales, clarinete y oboe solistas, que saben cumplir al cien por cien de sus posibilidades, en la que se adivina una clara voluntad de hacer las cosas bien. Leaper es un músico de muy buen oficio, que domina el terreno que pisa, que sabe plantear su propio concepto, que parece conocer los mimbres que tiene entre manos y que por eso consigue resultados muy plausibles. En la *Primera*, con su hechura romántica y su débilto chaikovskiano pero también con su paisaje inequívocamente propio –ese Andante central que encierra todo un mundo en formación–, señalemos la buena construcción general del primer movimiento, cuya intensidad decrece en un Andante al que le falta misterio. Bien el Scherzo, aunque el Trío quede un punto blando, como el arranque del Finale, que cobra vuelo a partir del desarrollo del segundo tema con el motivo himnico de los metales. En la *Sexta* destaca la puesta en pie del Allegro molto moderato o el buen planteamiento del inicio del Allegretto moderato en el que se pedirían, sin embargo, unas cuerdas más brillantes, o la buena forma de dibujar sobre ellas el precioso esbozo de tema a cargo de las maderas. Muy bueno el último tiempo, construido con voluntad, con ganas, y resuelto con el adecuado impulso. En la *Quinta* el comienzo es algo tibio aunque va mejorando en la preparación del climax –aquí sí buen fraseo de la cuerda y espléndidos los vientos–, con una muy límpida transición de Leaper entre el Allegro moderato y el Viva-ce molto y un final en el que de nuevo los

EN SU CASTILLO INTERIOR

En el n.º 118 de SCHERZO señalábamos con alborozo la aparición del primer volumen que Revelation dedicaba a Shostakovich como intérprete de sí mismo con la primera entrega de sus *Preludios y fugas Op. 87* que aquí se completan –con el añadido de las brevísimas y adolescentes *Danzas fantásticas*–, a excepción de los n.ºs 9, 10, 11, 15 y 21. Aquella impresión se acrecienta, si cabe, ahora tras la escucha de esta nueva entrega –también con muy buen sonido– en la que el compositor reitera sus credenciales como pianista. Desde el principio –fabuloso el *Preludio n.º 16*– vuelve a sumergirnos en ese mundo suyo a través del tratamiento riguroso, expresivo, interiorizado al máximo de la forma avalada por la tradición. Con él no estamos en el terreno del ensayo formal, sino que vamos más allá de la propuesta técnica para comprobar cómo la construcción asumida sigue siendo el vehículo de las emociones, es decir que estamos ante la clasicidad en estado puro o, lo que es lo mismo, impuro, mostrando que vale siempre porque siempre es distinta de sí misma. Con el autor emprendemos un viaje que acrecienta esas mismas emociones, pues la conclusión del ciclo, el prodigioso *Preludio y fuga en re menor* –cómo hace Shostakovich la



transición del uno a la otra) – aparece en sus dedos como una culminación grandiosa y expresiva, como la última morada de su castillo interior. Pura, grande historia de la música.

L.S.

SHOSTAKOVICH: *Siete Preludios y fugas de la Op. 87. Tres Danzas fantásticas, Op. 8. Dimitri Shostakovich, piano. REVELATION RV70003. 60'31". Grabaciones: 1951-1956. Distribuidor: Gaudis.*

metales imponen su ley. El tiempo lento queda demasiado liviano, pero el Allegro molto se construye con seguridad y eficacia, a pesar de que antes de la coda –muy bien resuelta– quizá Leaper pida demasiado a sus cuerdas al retener el tempo. Excelente Stephanie Gonley –expresiva y virtuosística, muy seria solista– en un *Concierto* de muy buena factura, cuidadosamente acompañada por Leaper –me ha gustado más aquí que con la Sinfónica de la Radio de Bratislava sirviendo a Dong-Suk Kang (Naxos)–, con una orquesta que llega a sonar más redonda que en algún momento de las sinfonías. No encontraremos aquí el frío abrasador de Bernstein (DG) en la *Primera*, ni el fuego helador de Celibidache (Originals) en la *Quinta* ni la gracia milagrosa de Beecham en la *Sexta* (EMI), ni la emoción de Mutter-Previn (DG) en el *Concierto*, pero si tendremos, y por muy poco dinero, unas buenas versiones de unas obras muy hermosas. Lo que no está nada mal.

L.S.

SPOHR: *Quinteto para piano, flauta, clarinete, fagot y trompa, en do menor, op. 52. Octeto para violín, dos violas, violonchelo, contrabajo, clarinete y dos trompas, en mi mayor, op. 32. Consortium Classicum. ORFEO C 410 961 A. DDD. 61'59". Grabación: VII/1995. Productor e ingeniero: Teije van Geest. Distribuidor: Di-verdi.*

Para haber tenido que competir con Beethoven, Schubert, Mendelssohn y otros, a

Louis Spohr (1784-1859) no le fue nada mal en vida como violinista, director y compositor. La posteridad, sin embargo, no retuvo mucho más que su reivindicación como inventor de la batuta. Sólo recientemente, su obra ha empezado a ver con cierta y creciente frecuencia la luz discográfica, menos la de las salas de conciertos. En el apartado camerístico muestra una personalidad propia claramente definida a pesar de las sugerencias schubertianas que de inmediato saltan en el *Octeto*, seguramente por ello una de sus piezas más celebradas. El *Quinteto* ofrece mucha menos sustancia, es más Biedermeier, pero su escucha no desagrada. Las interpretaciones del Consortium Classicum, todavía liderado por su fundador en los años sesenta, el clarinetista Dieter Klöcker, presentan un alto grado de excelencia instrumental, estupendos contrastes de sonoridades y texturas y ritmos firmes sobre un tejido polifónico hermosamente urdido.

A.B.M.

STRAUSS: *Obras corales. Choristers of King's College, Cambridge. BBC Singers. Director: Stephen Cleobury. COLLINS 14952. DDD. 71'11". Grabación: Londres, VI/1997. Productor: Michael Emery. Ingeniero: Paul Walton. Distribuidor: Auvidis.*

Los orígenes de estas obras corales son dispares, desde el operístico *An den Baum Dabne* cuyo nacimiento puede fijarse en la petición de su libretista Josef Gregor para que finalizase *Dabne* con un coro,

hasta el gran *Deutsche Motette op. 62*, que aunque compuesto justo antes de la primera versión de *Ariadne auf Naxos*, tiene un estilo más próximo, salvando las distancias claro está, a la *Sinfonía alpina*.

No hay duda tampoco de la atracción que ejercía sobre Richard Strauss el coro de voces masculinas, para el que compuso 18 piezas sin acompañamiento entre las que se encuentran muchas de sus mejores partituras corales, como las tres *op. 45* cuyos textos tomó de la colección de canciones compiladas por Herder y que ya habían inspirado a Schubert y a Brahms.

Los BBC Singers son un buen ejemplo de la tradición coral británica y muestran una vez más su sobresaliente musicalidad, disciplina en el canto, empaste y articulación; con ello consiguen unas versiones redondas de principio a fin, ricas en matices y contrastes, que nos acercan al siempre apasionante universo musical straussiano.

D.A.V.

STRAVINSKI: *Apollon Musagète. Pulcinella (suite). Concierto en re. London Festival Orchestra. Director: Ross Pople. ARTE NOVA 74321 49706 2. DDD. 66'57". Grabación: Londres, V/1996. Productores: Richard Friedman y Katie Woods. Distribuidor: BMG.*

Virtuosismo, refinamiento, rigor en el detalle, tensión lírica. Tales son las bazas de la interpretación que Pople y su orquesta hacen de esa partitura siempre difícil que es el *Apolo* de Stravinski. A cambio, se echa de menos una tensión dramática que es tal vez la mayor dificultad de esta obra. La opción de Pople es, por decirlo así, de suite de danzas para concierto más que de ballet representable y, sobre todo, danzable. Desde luego, la música teatral de Stravinski y otros muchos compositores permite esta lectura, pero no siempre sin menoscabo. Por lo demás, ralentizar los *tempi* de *Apolo*, ya despaciosos por sí mismos, es un peligro añadido en el que cae Pople. Aunque él y la orquesta toquen de maravilla.

Menos justificado está ese procedimiento en *Pulcinella*, donde apenas se permite más *aceleración* que el obligadísimo de la Tarantella, pero sin gran convencimiento. Falta en esta lectura sentido de la comedia, de la farsa y del humor. Dentro, una vez más, de una espléndida manera de tocar. Que alcanza su premio en una excelente lectura del *Concierto de Basilea* o *Concierto en re*.

S.M.B.

DIABLO DE VIOLÍN

Andrew Manze tiene razón en la carpeta: cuando Tartini declaró a Lalande que el mismísimo diablo le había inspirado la música en sueños, es probable que lo hiciera con meros fines propagandísticos, pero como imágenes resultan aún menos concebibles la de un diablo tocando con acompañamiento o la de un grupo de continuo esperando a que el visionario músico se levantara del lecho. Además, el propio compositor dejó en otra parte constancia por escrito de que sus sonatas para violín incluyen una parte de bajo únicamente *per ceremonia*. Tales son los argumentos sobre los que se apoya uno de los más sobresalientes violinistas barrocos de la última generación, bien conocido por sus apariciones estelares junto a John Toll y Nigel North (Trío Romanesca) o como concertino de la Academy of Ancient Music (en Vivaldi, por ejemplo, búsqese en este mismo número de SCHERZO), para lanzar su primer disco completamente en solitario. La apuesta interesa ciertamente por la pertinencia de su originalidad, pero sobre todo por los resultados musicales. Manze hace con su Gagliano (Nápoles, 1783) prodigios asombrosos más allá del inverosímil virtuosismo con que solventa el famoso trino y los otros mil y un escollos más peligrosos aún que se le presentan en el resto del programa. Cada uno de ellos da pie a una nueva y sorprendente ampliación del catálogo de sugerencias posibles de formular con un arco y cuatro cuerdas: desde un lamento de amor no correspondido al canto de un cuco, desde



una danza campesina a una íntima meditación pía. Las más forzadas posturas (para las dobles cuerdas) o los saltos más increíbles son superados con una apariencia de facilidad nunca mejor dicho diabólica para la afinación impecable y el ataque justo.

A.B.M.

TARTINI: *La Sonata del Diablo en sol menor, BA3; Catorce variaciones sobre La Gavotta del Op. 5, nº 10, de Corelli (de El arte del arco-), BF11; Sonata en la menor, BA3; Pastoral para violín en scordatura, BA16. Andrew Manze, violín. HARMONIA MUNDI HMU 907213. 68'53". Grabación: V/1997. Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Brad Michel.*

STRAVINSKI: *Historia del soldado (versión íntegra, con narrador). Octeto para instrumentos de viento. Laurent Manzoni, narrador. New Music Studium. Director: Antonio Plotino. ARS 47357-2. DDD. 55'11", 15'56". Grabaciones: Turín, I y XI/1995. Productor: Gian Andrea Lodovici. Ingeniero: Renato Campajola. Distribuidor: Diverdi.*

No importa que se destine un solo actor para las tres voces de *Historia del soldado* (narrador, soldado, diablo). Se trata de una versión audio y no vamos a andarnos con purismos, en especial si el resultado histriónico es tan estimable como en este caso; además, la capacidad de desdoblamiento de Manzoni se ve apoyada por un montaje sonoro muy convincente. Lo arduo de *Historia del soldado* no radica en el cometido de los cómicos, sino en el de los siete músicos. Por fortuna, nos encontramos ante un excelente equipo, italiano todo él, que le arranca a esta singular partitura buena parte de su sentido de *refinamiento y vulgaridad, de ensueño y agresividad* unidos en trama inseparable (y en esa trama radica el sentido de la obra). Sólo dos de esos músicos repiten en el *Octeto*, con iguales resultados de virtuosismo. Estamos ante sonoridades emparentadas, pero en otro mundo. Obras cercanas en el tiempo, demuestran sin embargo lo que va de un Stravinski que termina un período y sabe valerse para ir más allá de hallazgos ajenos como los de Satie, a ese otro compositor que se abre al mundo y al pasado para asumir una estética clásica y al mismo tiempo jovial, como si se volviera de espaldas a su pasado; no para negarlo, sino para prescindir de cualquier carga en su nuevo camino. El acoplamiento es, pues, revelador. El *Octeto* no aparece como una simple propina que completa el *timing*, sino como una propuesta diferenciada, hasta enfrentada. Y estos italianos, dirigidos por Antonio Plotino, saben qué es, quién es y cómo es ese Stravinski que entre 1918 y 1922 cambia tan radicalmente.

S.M.B.

TELEMANN: *Obras para órgano. Wolfgang Baumgratz, órgano. MDG Gold MDG320 0078-2. DDD. 55'06". Grabación: 1985. Productor: Werner Dabringhaus. Ingeniero: Reimund Grimm. Distribuidor: Antarc.*

El presente disco recoge algunas de las piezas más significativas del catálogo organístico de Georg Philipp Telemann. Realiza un breve recorrido por las formas barrocas más utilizadas, como corales, conciertos, sonatas y fantasías. El instrumento escogido es el órgano Bach de la catedral de Bremen, construido por la firma van Vulpen, una compañía holandesa que se basó en modelos clásicos del período barroco a la hora de fabricarlo.

Wolfgang Baumgratz se muestra como un intérprete serio y sobrio en estas piezas. En ellas no existe hueco para el exhibicionismo técnico y expresivo cara a la galería. Es un buen entendedor del particular universo sonoro del compositor alemán, y lo

demuestra, sobre todo, en las obras de más peso, como los *Cuatro Preludios* o la *Sonata en re mayor*. Baumgratz, organista de la Catedral de San Petri en Bremen, demuestra también conocer el lenguaje bachiano al realizar una hermosísima versión de la transcripción del *Concierto en sol menor BWV 985*. Pese a la escasa duración del disco, que podía haber incluido alguna obra más, merece un justo reconocimiento.

C.V.N.

TELEMANN: *12 Fantasías para flauta sola. Sonata para viola da gamba.* Marion Verbruggen, flauta de pico; Mary Springfels, viola da gamba. HARMONIA MUNDI HMU907158. DDD. 70'34". Grabación: California, X/1996; Massachusetts, III/1997. Productores: David Douglas, Scott Metcalfe. Ingeniero: Brad Michel.

Entre la escasa música de cámara que compuso Telemann a lo largo de su fructífera vida existe un lugar muy especial para las dos obras que presenta este disco. Las *12 Fantasías para flauta sola*, compuestas originalmente para flauta travesera, poseen una significativa aportación estética a este instrumento que no gozó de excesiva continuidad. Cada una de ellas es un pequeño universo independiente, sin ataduras en cuanto a la forma, aunque deudora del estilo italianizante surgido tras Vivaldi, si bien está presente el folclore polaco que siempre fascinó a Telemann. La labor realizada por Marion Verbruggen se puede calificar de referencial, muy por encima de las grabadas por Rampal (fuera de estilo, Denon), Arita (Denon) o Beaumadier (Calliope). Su comprensión del lenguaje y estilo, a lo que añade su exquisito fraseo y musicalidad, logran una interpretación preñada de sensibilidad y frescura.

La *Sonata para viola da gamba* fue un experimento aislado cuando este instrumento comenzaba a estar en desuso. Sin embargo, lo incluyó en numerosas piezas de cámara, como los *Essercizi musici* y los *Cuartetos de París*. El estilo italiano también impregna esta joya, aunque las suites francesas también pueden ser localizadas, sobre todo en el movimiento inicial a modo de *Allemande*. Partiendo de una premisa virtuosística, Mary Springfels realiza un recorrido poético que transmite una inmensa humanidad. La solista norteamericana hace gala de una capacidad lírica extraordinaria y libera de tópicos, al igual que Verbruggen, la figura de Telemann.

C.V.N.

TELEMANN: *Seis Sonatas en trío con oboe, viola, clave y bajo continuo.* P. Dombrecht, oboe; W. Kuijken, viola da gamba; R. Köhnen, clave; K. Uemura, viola da gamba; M. Dévrité, clave. VANGUARD 99717. DDD. 55'25". Grabación: VI/1996. Productor: F. Loosveldt. Ingeniero: Leo de Klerk. Distribuidor: Gaudis.

Este compacto ofrece una preciosa selección de obras camerísticas de Telemann

para oboe, viola da gamba (soprano), clave y bajo continuo. La combinación del oboe y la viola resulta especialmente atractiva por su refinamiento tímbrico, y curiosamente está siendo poco frecuentada en las grabaciones barrocas. El aliciente de este registro es todavía mayor teniendo en cuenta que las cuatro primeras trisonatas —denominadas en la carpetilla sonatinas— que incluyen son páginas generalmente poco frecuentadas en las ya numerosas antologías existentes de música de cámara de Telemann. Estas cuatro páginas proceden de su primera etapa —muy influida por la escritura italiana—, y muestran al compositor todavía identificado con el pleno estilo barroco, aunque ya con los inevitables accesos galantes —que en el futuro tanto desarrollaría— y con la puntualmente presente vena folclórica telemanniana. Los dos últimos tríos incluidos en la grabación pertenecen a los famosos *Essercizi musici* de 1740, que ya han sido llevados a la discografía en numerosas versiones, y que contienen una parte obligada para clave, atesorando una soberbia madurez estilística. La interpretación corre a cargo de cinco reputados y experimentados músicos del repertorio barroco, en especial el oboista Paul Dombrecht, el violagambista Wieland Kuijken y el clavecinista Robert Köhnen. Las prestaciones tímbricas, técnicas y estilísticas son, como cabía suponer, de primerísimo nivel, resultando todos y cada uno de los movimientos convincentemente expuestos desde un concepto de imaculada agudeza estética. Sobresalen los trabajos de W. Kuijken con la viola, que exhibe gran agilidad en el registro agudo así como una tersa sonoridad de robusto cuerpo, y de Dombrecht, cuyo oboe barroco suena siempre elegante y exquisito.

P.Q.L.O.

TELEMANN: *El fiel maestro de música. (Selección).* Roberto Fabbriciani, flauta; Carlo Denti, Mauricio Ceglar, viola da gamba; Robert Köhnen, clave. ARTS 47317-2. DDD. 52'29". Grabación: Arezzo, V/1990. Productor: Salvatore Caruselli. Ingeniero: Valter B. Neri. Distribuidor: Diverdi.

Durante el período que desempeñó el cargo de *Kantor* en la corte de Hamburgo, Telemann se interesó por las técnicas de impresión de partituras, lo que le permitió controlar la distribución de sus propias obras. En su afán divulgador compuso la serie *El fiel maestro de música*, una especie de *summa* de todos los estilos y convenciones de la época. Incluía lecciones con los instrumentos más populares, como el clave, la flauta de pico, la flauta travesera, el violín, la viola da gamba, el laúd, el oboe y el violonchelo, en forma de solos, dúos y tríos. A pesar de su carácter experimental, la obra contiene momentos espléndidos combinados con otros de gran oficio que merecen una escucha cuidadosa.

Las versiones de los cuatro músicos participantes poseen un buen gusto resaltable. Con cierto aire italianizante abordan estas piezas, cimentándolas sobre una base virtuosística sin descuidar los aspectos ex-

presivos. La flauta de Fabbriciani se muestra pletórica, sobre todo en la *Obertura para flauta y continuo*, magistralmente realizado por Köhnen. Carlo Denti, por su parte, otorga profundidad a su instrumento, al contrario que Ceglar en su brevísima intervención en la *Sonata para viola da gamba*. Lo único criticable es la escasa duración del disco, que podía haber incluido alguna pieza más de una colección tan amplia.

C.V.N.

TOMKINS: *Música completa para teclado. Vol. 4. Bernhard Klapprott, órgano.* MDG Scene 607 0706-2. DDD. 73'06". Grabación: VII/1996. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Ingeniero: Friedrich Wilhelm Rödding. Distribuidor: Antar.

El apellido Tomkins corresponde a toda una familia de músicos ingleses que según los historiadores de la época fue la familia que más compositores produjo aunque también es verdad que todos han caído en el olvido. Ahora, gracias al enorme desarrollo del mercado del disco y a la recuperación de compositores olvidados y desconocidos, podemos escuchar algunas de las obras de estos compositores que indudablemente algo tuvieron que decir en su época y que tienen su puesto dentro de la historia de la música. Thomas Tomkins era hijo de un organista y maestro de coro de la catedral de St. David en Pembrokeshire con el mismo nombre. Fue el último representante de los seguidores de William Byrd. Suprimidos los coros y destruidas gran parte de las partituras para los servicios religiosos, por orden de Cromwell, Tomkins se dedica principalmente a componer para clave y órgano. Incluso muchas de las piezas que compone no especifica para cuál de estos dos instrumentos está escrita. De las piezas reunidas en este CD las tres primeras *In nomine* se refieren al oficio del domingo de la Trinidad y tienen como base el *cantus firmus* aunque están bien diferenciadas por los ritmos, ornamentos y pasajes específicos. Los siete *Misereres*, en los que se detecta la influencia de Tallis, testimonian una gran inventiva y creatividad tanto por las líneas melódicas como por las soluciones formales adoptadas y en los cuatro últimos por el importante desarrollo del virtuosismo. Esta última característica, el virtuosismo, aparecerá en casi todas las restantes piezas que nos manifiesta que estamos ante un gran compositor y brillante intérprete.

La grabación del organista Bernhard Klapprott ha sido sobre el órgano de la iglesia reformada de Uttum restaurado en 1957, y las interpretaciones pueden calificarse de muy interesantes teniendo en cuenta que no se poseen referencias de ningún otro tipo. Nos dan una idea bastante cercana de la música religiosa bajo vigilancia y de la depurada inspiración en que se resuelve al ser interpretadas de forma tan limpia y con una técnica impecable. Buena toma sonora.

F.G.-R.

VAUGHAN WILLIAMS: *Las nueve sinfonías. Job. Variaciones sobre un tema de Thomas Tallis. La alondra elevándose.* **Amanda Roocroft, soprano; Thomas Hampson, baritono (Sinfonía nº 1), Patricia Rozario, soprano (Sinfonías nºs 3 y 7), Tasmis Little, violín (La alondra...).** Coro de la BBC (Sinfonías nºs 1 y 7). Orquesta Sinfónica de la BBC. Director: Andrew Davis. 6 CD TELDEC 0630-17047-2. DDD. 437'49". Grabaciones: 1990-1996. Distribuidor: Warner.

Con la grabación de la *Novena* y *Job* Andrew Davis completa el ciclo de las sinfonías de Ralph Vaughan Williams que desde hace ocho años venía grabando para Teldec. Davis destaca en la *Novena* —compuesta por Vaughan Williams un mes antes de cumplir los ochenta y cinco años— su carácter de obra nada crepuscular, con alocadas expresivas como el uso del flugelhorn —que tiene a su cargo lo que el autor llamaba una «Marcha bárbara» en el segundo movimiento— o el trío de saxofones con su sorprendente coral en el Allegro pesante. *Job* recibe un tratamiento más sinfónico que danzante, como subrayando la coherencia de la pieza en el conjunto de una obra que puede parecer, y es, unitaria, aunque su escucha de una vez revele las diferencias anímicas y expresivas dentro de esa unidad. El ciclo de Davis es irregular, alcanzando su punto menos interesante en una *Segunda* sin demasiada gracia, que

desmiente en sus manos su carácter descriptivo, londinense desde su subtítulo. La *Séptima* y la *Tercera* se ven perjudicadas por una atención a la letra que acaba por ahogar mucho de su espíritu. De excelente altura la *Sinfonía del mar -Primera-*, con muy buenos solistas y unos expresivos Coros de la BBC. Buenas *Octava* y *Cuarta*, y magnífica *Sexta*, una de las mejores de la discografía, poderosa, opulenta, certeramente dramática. La *Quinta* —seguramente la mejor de todas las sinfonías del autor—, sin duda, el punto álgido del ciclo de Andrew Davis, que sabe leer de modo casi perfecto su lirismo, demorándose en el fluir melódico de la bellísima pieza y siendo sólo superado en el catálogo por la inmejorable lectura de Vernon Handley (EMI-Eminence). Como cada disco puede comprarse por separado, este es el más recomendable de la serie, sobre todo si tenemos en cuenta que se beneficia como complementos de unas estupendas *Variaciones sobre un tema de Thomas Tallis* y de la que quizá sea, tras la de Kennedy-Rattle (EMI) la mejor versión de *La alondra elevándose*, con una extraordinaria Tasmin Little. No hay espacio para ir pomenorizando cuáles serían las versiones más recomendables de cada una de las sinfonías, y remito al lector al extra nº 3 de SCHERZO, *La música sinfónica en disco*. Como conjunto, las mejores integrales son las de Vernon Handley (EMI-Eminence) y la de André Previn (RCA), seguidas de las de Sir

Adrian Boult (EMI-British Composers) y Leonard Slatkin (RCA). Si me piden una sola, mi opinión sería favorable a la de Handley.

L.S.

VIVALDI: *Sonata en do menor, RV. 53.* **BUXTEHUDE:** *Chacona.* **BACH:** *Coral de la cantata «Christ lag in Todesbanden, BWV 4. Sinfonía de la cantata «Ich halte viel Bekümmernis», BWV 21. Coral de la cantata «Wachet auf! ruft uns die Stimme, BWV 140.* **BRUHNS:** *Preludio y fuga en sol menor para órgano.* **HAENDEL:** *Concierto en sol menor, HWV 287.* **BOEHM:** *Coral-Partita «Ach wie nichtig» para órgano.* **TELEMANN:** *Fantasia para oboe solo en la menor, TWV 40:3.* **PURCELL:** *Aria «When I am laid in earth, de «Dido y Eneas».* **Josep Julià, oboe; Montserrat Torrent, órgano. DISCANT CD-3M 3002. DDD. 57'14". Grabaciones: 1996-1997. Ingeniero: Josep Maria Adell.**

El órgano utilizado para esta grabación fue construido el año 1990 en el taller Orgelbau Späth A. G. (fundado en 1872) de la localidad suiza de Rapperswil y instalado en la iglesia de Sant Feliu de Cabrera de Mar, cuyo Ayuntamiento colabora en esta producción discográfica de Euroconcert. Desde luego, sus posibilidades de color y fuerza no pueden compararse con las de los grandes instrumentos centroeuropeos discográficamente reservados a las grandes multinacionales, pero sí bastan para que Montserrat Torrent luzca una vez más la imaginación y la musicalidad que hacen de ella la gran dama del órgano que es y consiga un recital de música barroca hermoso sobre todo por esas virtudes interpretativas amén de por la belleza de las composiciones escogidas, donde los grandes éxitos se alternan con otras piezas menos conocidas, la de Georg Boehm seguramente nunca antes registrada. El oboe de factura moderna que tañe el joven Josep Julià contribuye al feliz resultado con un sonido pleno y un fraseo de gran sensibilidad.

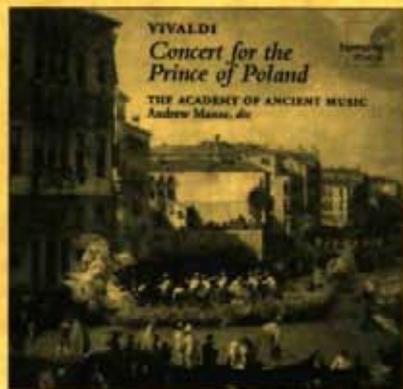
A.B.M.

WEBER: *Concierto para clarinete y orquesta nº 1, en fa menor, op. 73. Concierto para clarinete y orquesta nº 2, en mi bemol mayor, op. 74. Concertino para clarinete y orquesta en mi bemol mayor, op. 26.* **Philippe Cuper, clarinete. Orquesta de Breñaña. Director: Claude Schnitzler. AC-CORD 243392. DDD. 54'22". Grabación: VIII/1990. Ingeniero: Igor Kirkwood. Distribuidor: Auvidis.**

Las tres piezas para clarinete y orquesta de Weber fueron compuestas de una sola tacada el año 1811, tras el encuentro del compositor con el virtuoso del instrumento Heinrich Bärmann. Curiosamente, constituyen una excelente introducción a la música romántica, pero sobre todo a la ópera romántica y, más en concreto, a la del propio Weber, el cual en los movimientos lentos parece tener en mente a Agata (*Der Freischütz*) y en los rápidos a Reiza (*Oberón*). En esta grabación de 1990, Philippe Cuper

EL PRETEXTO ES LO DE MENOS

El 21 de marzo de 1740, ocho meses antes de la muerte del compositor, el Ospedale della Pietà ofreció un concierto extraordinario de sus huérfanas músicas en honor del príncipe Frederick Christian, hijo del rey de Polonia y elector de Sajonia, que se hallaba en visita en Venecia. Para los entreactos de una serenata, *El coro de las musas* (texto de Goldoni, autor de la música desconocido), Vivaldi compuso cuatro conciertos cuyas partituras, por fortuna, sí se conservan: los numerados *RV. 149* (en sol mayor, llamado *Sinfonía* por ser para cuerdas sin solistas), *RV. 540* (en re menor, para laúd, viola d'amore y cuerdas), *RV. 552* (en la mayor, para violín, dos violines en eco y cuerdas) y *RV. 558* (en do mayor, para dos flautas de pico, dos *cbahumeaux*, dos mandolinas, dos tiorbas, dos violines *in tromba marina*, violonchelo y cuerdas). Entre ellos, Manze intercala el quinto y el sexto de los *Op. 8 (Il cimento dell'armonia e dell'invenzione)*. Cualquier pretexto es bueno para oír música de Vivaldi (de quien sea) bien hecha. La carpetilla no destaca como solista ni al propio Manze, que por cierto hace diabluras con su violín Gagliano (Nápoles, 1783), pero conviene saber que entre los tañedores de cuerdas pulsadas (mandolina, laúd y archilaúd) se encuentran nombres tan señeros como, por citar uno solo, el de Nigel North. La orquesta logra auténticos prodigios de precisión y riqueza cromática, esta última potenciada por unas



tomas que destacan las voces principales hasta el límite de lo pertinente, esto es, sin que ninguna de las secundarias se pierda en la audición. Los efectos de eco en el *RV. 552* y la sensación de plenitud nada opresiva en el *RV. 558* resultan modélicas en este sentido. Recomendación máxima.

A.B.M.

VIVALDI: *Sinfonía RV. 149. Conciertos RV. 180, 253, 540, 552 y 558.* **The Academy of Ancient Music. Director: Andrew Manze. HARMONIA MUNDI HMU 907230. DDD. 65'20". Grabación: IV/1996. Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Brad Michel.**

Recitales

se comporta con la cualificada profesionalidad que cabe esperar de quien ocupa el puesto de solista en la Ópera de París desde 1984, pero en los tremebundos finales la redondez del sonido no se ve acompañada de una destreza técnica llevada a aquel grado en que el esfuerzo deja de notarse y a la que sí llegan por lo menos media docena de competidores discográficos. Y al menos dos de ellos, Emma Johnson y Kari Krikku elevan la duración con sabrosos complementos: el *Gran dúo concertante* y el *Quinteto*, respectivamente. *Tutti* orquestales espesos.

A.B.M.

WEILL: *Música para Johnny Johnson. The Otaré Pit Band. Director: Joel Cohen. ERATO 0630-17870-2. DDD. 74'28". Grabación: Chestnut Hill (Massachusetts), XI/1996. Productora: Ysa-belle van Wersch-Cof. Ingenieros: Jacques Doll, Mark Donahue. Distribuidor: Warner.*

Johnny Johnson fue la primera composición que Kurt Weill escribió a su llegada a los Estados Unidos, en 1935, cuando conoció al empresario Cheryl Crawford. La obra, cuyo estreno tuvo lugar el 19 de noviembre de 1936 en el neoyorkino Teatro de la Calle 44, obtuvo un éxito sólo relativo y alcanzó únicamente sesenta y ocho representaciones (un número bastante escaso en comparación a otros espectáculos de Broadway), si bien la música del autor alemán fue muy bien recibida. Weill aprovechó en ella algunas páginas procedentes tanto de su etapa berlinesa como de su estancia en París, donde se había refugiado en un primer paso de su exilio tras haber sido amenazado por los nazis, y donde coincidió de nuevo con el dramaturgo Bertolt Brecht. La presente grabación es la primera que incluye la música de *Johnny Johnson* en su totalidad, tal como ha sido publicada por Lys Simonette, colaboradora directa de Lotte Lenya en la Fundación Kurt Weill, y permite comprobar la perfecta fusión entre los elementos importados de Europa y los asimilados del musical americano. Joel Cohen, al que hasta ahora conocíamos únicamente por su dedicación a la música antigua al frente de su magnífica Boston Camerata, hace gala de esa increíble versatilidad propia de los intérpretes norteamericanos, ofreciéndonos una lectura llena de vitalidad, de ritmo y de vigor, al frente de unos cantantes y unos instrumentistas enormemente profesionales, beneficiándose además de una esplendorosa toma de sonido.

R.B.I.

WIENIAWSKI: *Concierto para violín nº 1 op. 14. Fantasia brillante sobre «Fausto». Scherzo tarantela op. 16. 2 Danzas folclóricas. Vadim Brodsky, violín. Sinfónica de la Radio Polaca. Director: Antoni Wit. ARTE NOVA 47313-2. DDD. 55'34". Grabación: Varsovia, I/1988. Productores: L. Dudzik, K. Drab. Ingeniero: L. Zelazny. Distribuidor: BMG.*

La música concertante para violín de Henryk Wieniawski mira tanto al pasado como al futuro; en el primer caso, bajo la forma de un «Paganini polaco»; en el segundo, como prehistoria de lo que habrá de hacer Karol Szymanowski en el género. Los juegos artificiales que dedica Wieniawski al violín no tienen mucho interés, o inciden simplemente en el ridículo —*Fantasia*—, por eso son mucho más atractivas y musicales las partes líricas, como el episodio de desarrollo en el Allegro moderato del *Concierto* o todo el Larghetto de esta misma obra. Más que en el catálogo de efectos, que desde luego resuelve a satisfacción y se toma con humor, Brodsky se centra en dar a la música un cierto contenido dramático.

E.M.M.

WOLPE: *Cuarteto para oboe, violoncello, piano y percusión. Grupo Neue Musik «Hans Eisler» de Leipzig. Cantata para voz, voces e instrumentos. Cornelia Kallisch, mezzosoprano; Lesley Bollinger, soprano; Ulrike Kamps-Paulsen, mezzosoprano; Carola von Schmettow, contralto; Helmuth Clemens y Hans Christian Ziegler, actores. Orquesta de Cámara Robert Schumann. Director: Jürgen Kussmaul. Cuarteto de cuerda. Cuarteto de Silesia. CPO 999 090-2. DDD. 54'08". Grabaciones: Colonia, 1989, 1988, 1991. Ingenieros: Udo Claes, Herbert Kuhlmann y Karl-Peter Wahle. Distribuidor: Diverdi.*

Stepan Wolpe muestra en su *Cuarteto para oboe, violoncello, piano y percusión* (1954-1955), más que su filiación, hecha de orígenes diversos, los resultados a que le llevó la asimilación de aquello y la superación de esas fuentes. Su lenguaje es muy abstracto pero su interpretación muy teatral, desde el uso de la voz de los solistas al de instrumentos de percusión tan poco convencionales como una caja de galletas o a la obligación del pianista de dar unos pasos de danza en su último movimiento. Aquí está lo atonal, el jazz y la performance juntos y un poco revueltos con un resultado ni demasiado sorprendente ni tampoco arrebatador. La *Cantata* (1963), que se basa en textos de Hölderlin, Herodoto y Robert Creeley, presenta un aspecto acerado y anguloso —a lo que contribuyen los diez instrumentos de viento que constituyen su soporte—, y el fragmento de Hölderlin debe interpretarse en alemán e inglés al mismo tiempo, como si el autor quisiera recalcar su condición de exiliado. La obra suena sin duda a su tiempo, y no deja de remitir a intentos parecidos de un Luciano Berio. El *Cuarteto de cuerda* (1969) es la más personal, y probablemente la más interesante, de las tres obras del disco, con su linealidad asumida a fondo, su primer tiempo divagatorio en el que todo se anuncia y nada se concluye, con el tratamiento exquisitamente igual de cada una de las voces. El segundo movimiento es más expansivo, más contrastado, más abrupto y pide al cuarteto un mayor esfuerzo individual. La obra puede parecer de una simplicidad un poco enga-

ñosa, pero está llena de esa energía que caracteriza al autor y que aquí llega de una forma más directa. No es fácil este disco, ni siquiera parece el ideal para descubrir el mundo personal de un músico que evolucionó con una férrea, admirable, creencia en sí mismo. Las versiones sirven bien a las piezas que contiene.

L.S.

RECITALES

RUDOLF BUCHBINDER. Pianista. *El vals de Diabelli. Las variaciones completas. Obras de Beethoven, Schubert, Liszt y otros 48 compositores. TELDEC 0630-17388-2. ADD. 138'07". Grabación: Berlín, I/1973. Distribuidor: Warner.*

En 1819, el editor y músico Anton Diabelli envió a los más significativos compositores de su tiempo una pequeña pieza en forma de vals compuesta por él mismo para que realizaran una variación. El fin último era reunir una antología que le reportara los beneficios necesarios para reorganizar su editorial. Tras cinco años de recopilación anunció que 51 compositores habían accedido a su petición, entre los que se incluían Schubert, Mozart hijo, el archiduque Rodolfo de Austria, Czerny, o un jovencísimo Liszt de tan sólo 11 años de edad. Capítulo aparte merecen las célebres *Variaciones Diabelli* de Beethoven, el más comprometido con el encargo, quien a pesar del disgusto por el tema escogido, terminó escribiendo la obra maestra que conocemos. Con evidente ojo comercial, combinó autores de prestigio, como este último, con otros populares con gancho en los salones de los palacios vieneses. Éstos, seducidos por el carácter patriótico y prerrevolucionario que anunciaba Diabelli, aceptaron gustosos aportar su nombre.

La reedición de la grabación de Rudolf Buchbinder viene a cubrir un hueco relevante en la discografía. En el caso de la obra de Beethoven la competencia resulta dura. Pianistas de mayor fuste, como Richter, Arrau, su alumno Brendel (todos en Philips) o Barenboim (Erato), han profundizado más en la arquitectura de estas 33 variaciones, cuyo lenguaje demanda un cierto sentido del humor. No obstante, el pianista austriaco no desmerece en muchos aspectos de aquéllos y realiza un trabajo sobrio y bien cimentado técnicamente. Quizá carezca de excesiva fantasía, pero su lógica se impone de forma natural en un discurso fluido.

Buchbinder logra en el resto de las piezas una labor de auténtica filigrana. Las miniaturas que completan la serie poseen una exquisita musicalidad en sus manos. Si bien no poseen la profundidad de Beethoven, se pueden encontrar ejemplos de música bien construida, como es el caso de Schubert, Payer o Czerny, donde el proceso de dignificación engrandece unas lecturas preñadas de hermosura.

C.V.N.

RENEE FLEMING. Soprano. **Arias de Charpentier (Louise), Gounod (Faust), Massenet (Manon), Flotow (Martha), Puccini (La rondine), Korngold (Die tote Stadt), Orff (Carmina Burana), Lehár (Die lustige Witwe), J. Strauss II (Die Fledermaus), Cano (Luna); canciones de Dvorák (Canciones que me enseñó mi madre, de Melodías gitanas), R. Strauss (Morgen), Rachmaninov (Vocalise) y Canteloube (Ballero, de Cantos de Auvernia).** Orquesta de Cámara Inglesa. Director: Jeffrey Tate. DECCA 458 858-2. DDD. 69'27". Grabación: Londres, VIII/1997. Productor: Michael Haas. Ingeniero: James Lock.

Cuarto recital discográfico de la estadounidense Renée Fleming. Las impresiones causadas por los tres anteriores —dejando a un lado óperas completas—, dedicados a grandes escenas de ópera, a lieder de Schubert y a una selección de arias de Mozart, se corroboran: estamos ante una auténtica realidad, una soprano que merece ya el calificativo de artista. La voz se mantiene aparentemente incólume —es todavía joven— e incluso ha mejorado y pulido ciertas episódicas destemplanzas en la zona alta, con lo que el sonido ha adquirido mayor redondez y morbidez. Mantiene arriba el estandarte de soprano lírica ancha, rozando lo *spinto* —para lo que quizá le falte algo de agresividad tímbrica—, de bello y cremoso color y vibrato bastante justo. Sus cualidades técnicas parecen haberse fortalecido y aplica canónicamente, lo que hoy es de agradecer, las reglas básicas del canto: legato, *mesa di voce*, filados, media voz, falsetes, ataques precisos... Maneja con soltura un buen re-

pertorio de agilidades: los trinos en especial son magníficos, como el del aria de las joyas de *Fausto* de Gounod. Hay que alabar particularmente la homogeneidad de la emisión y la consiguiente soldadura de registros y así su voz se nos ofrece como una limpiada superficie.

Fleming controla muy bien los reguladores de la siempre difícil *Depuis le jour de Louise*, aunque no llega a las delicuescencias de una Lucrecia Bori o a la perfección instrumental de una Caballé; está valiente y da el sabor y acentuación rítmica adecuados a las czardas de *El murciélago* de Johann Strauss II, bien que sin alcanzar la maliciosidad de una Schwarzkopf; expone con una finura espléndida el aria de Marietta de *La ciudad muerta* de Korngold, claro que no posee el sublime arte para el portamento de una Lotte Lehmann. Pero, en fin, no se trata de poner demasiados obstáculos a la labor de la excelente cantante americana —siempre habrá un pasado mejor—, sino de recalcar aquí lo meritorio de su actuación, lo riguroso de su arte, lo interesante de su timbre. Debemos aplaudir, por ejemplo, la tersura y aparente facilidad de su octava superior: navega con aparente soltura por las cimas del do, del sol sostenido y del *sobregudos*.

Es muy plausible el trabajo de Jeffrey Tate al frente de una muy buena orquesta, que suena todo lo robusta y delicada que se desea. Hay que anotar, como curioso descuido, que no aparece en ninguna parte el nombre del coro que interviene en *La viuda alegre*.

A.R.

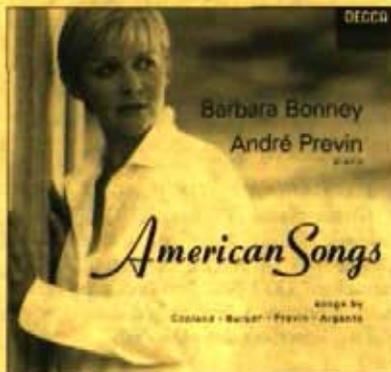
DIMITRI HVOROSTOVSKI. Baritono. **Arie antiche.** Obras de Carissimi, Vivaldi, Gluck, Giordani, Haendel, Caldara y Durante, entre otros. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Director: Sir Neville Marriner. PHILIPS 456 543-2. DDD. 59'24". Grabación: Londres, I/1997. Productora: Anna Barry. Ingenieros: Jean-Marie Geijsen, Thijs Hoekstra.

Estamos acostumbrados a escuchar este repertorio a voces especializadas en la música antigua, especialmente del género femenino, que han dejado su impronta en versiones de páginas como *Amarilli, mia bella*, *O del mio dolce ardor* o *Caro mio ben*. Debo confesar que no albergaba muchas esperanzas antes de escuchar las interpretaciones de Dimitri Hvorostovski, pero he de reconocer que el baritono ruso ofrece un trabajo particularmente serio y riguroso. La voz le suena muy hermosa, con una emisión que no resulta nada forzada ni engolada, la técnica es bastante adecuada (con limpia resolución de los adornos) y el timbre de una rotunda virilidad. A veces peca de una interpretación algo uniforme, y no puede evitar en ciertos momentos unos arrebatos más propios de la ópera romántica (es el caso, por ejemplo, de la anónima *Nina*, que se nos presenta en un arreglo del propio cantante), pero por lo general su acercamiento es bastante personal y no deja de tener su interés. Posiblemente también haya influido en ello la convincente labor de la Academy of St. Martin-in-the-Fields y de su director, Neville Marriner, con sus habituales características de buen gusto y belleza sonora. El sonido es de una gran limpieza.

R.B.I.

CANCIONES AMERICANAS

La sensible soprano Barbara Bonney recupera sus raíces norteamericanas en este disco dedicado a compositores estadounidenses. Con la inculcable ayuda del pianista André Previn, la artista nos ofrece uno de sus trabajos discográficos más logrados. Su versión de los *Doce poemas de Emily Dickinson* de Aaron Copland es magistral por su perfecta combinación de lirismo e irrealidad. Y las célebres *Hermit Songs* de Samuel Barber (que fueron estrenadas por una esplendorosa Leontyne Price) presentan un acercamiento sumamente personal, casi intuitivo. En las *Seis canciones isabelinas* de Dominick Argento, enraizadas en la tradición británica, la cantante deja constancia de su bagaje europeo. El recital se completa con dos obras del propio André Previn, el breve ciclo *Sally Chisum recuerda a Billy el Niño*, escrito a instancias de la propia Barbara Bonney, en torno a la prostituta que se enamorase del famoso bandido, y una inspirada *Vocalise* con el adecuado concurso del chelista Sato Knudsen. Un excelente programa que pone a prueba la madurez de la soprano y el impecable hacer de un magnífico músico en un repertorio que, aunque nos resulte escasamente familiar, guarda unas propias e in-



cuestionables señas de identidad dentro del campo de la canción de nuestro siglo. Magnífica toma de sonido.

R.B.I.

BARBARA BONNEY. Soprano. **Canciones americanas.** Obras de Copland, Barber, Previn y Argento. André Previn, piano. DECCA 455 511-2. DDD. 76'06". Grabación: Boston, III/1996. Productor: Michael Haas. Ingeniero: Jonathan Stokes.

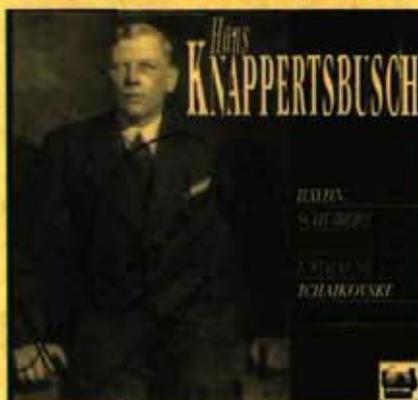
MURRAY PERAHIA. Pianista. **Edición conmemorativa.** Obras de Scarlatti, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Rachmaninov, Bartók, Berg y Tippett. 4CD SONY SXAK 63380. DDD. 72'07", 59'19", 78', 58'53". Grabaciones: 1977-1997. Productor: Thomas Frost. Ingeniero: Richard King.

Con motivo del cincuenta cumpleaños y los 25 de colaboración con CBS-Sony, este sello discográfico hace una recopilación de sus grabaciones de los años 77 hasta el 97; veinte años de profundo trabajo y grandes éxitos. Se recogen obras de sus compositores favoritos desde sus versiones luminosas de Mozart pasando por su identificación con el romanticismo schubertiano, haciendo escala en Beethoven, Chopin, etc. hasta alcanzar a los más modernos, Berg o Tippett, con incursiones magníficas en Bartók.

Este pianista de figura menuda y fuerte personalidad musical comienza a llamar la atención en el Festival de Marlboro, y en 1982 es nombrado director artístico del Festival de Aldeburgh. Donde entra en contacto con Britten y Pears al que acompañará en la grabación de los *Lieder Op. 40* de Schumann. Algunos problemas le han mantenido alejado durante un tiempo de las salas de conciertos y estudios de graba-

EL LEGADO KNAPPERTSBUSCH (I)

Así llama Tahra a estos dos primeros volúmenes que recogen grabaciones en conciertos públicos de Knappertsbusch al frente de la Filarmónica de Berlín. Desde luego, el legado promete, ya que, además de estos dos que comentamos y de los ya publicados con las orquestas de Bremen y la NDR, se anuncian otros registros inéditos que se añadirán a los ya publicados y que seguramente formarán la más preciosa colección orquestal dedicada a este maestro de la gran tradición sinfónica centro-europea (recordemos que *Kna* dio muchos conciertos con la Filarmónica de Berlín antes y después de la Segunda Guerra Mundial. Es de esperar que haya testimonio sonoro de todos ellos, especialmente de los hechos a partir de 1940, fecha de la invención de la cinta magnetofónica que permitió suprimir el ruido de los viejos acetatos en las grabaciones hechas a partir de entonces). Estos dos álbumes que ahora nos envía Diverdi, recogen dos sinfonías de Bruckner y un programa variado con los autores que ustedes pueden ver abajo en la ficha correspondiente. Es conveniente apuntar, como ya hicimos con el álbum de la NDR, que estas obras pertenecen a varios conciertos interpretados en las fechas que citamos seguidamente. 29-1-1950: *Incompleta* de Schubert y *Novena* de Bruckner. 2-2-1950: Nicolai y Haydn, Chaikovski, Strauss y Komzak; 8-1-1951: *Octava* de Bruckner. 27-1-1952: *La danza* de Boldemann y *Octava* de Beethoven (lamentablemente, el resto de este último concierto, compuesto por el *Concierto de cello* de Schumann y el *Preludio y muerte de amor de Tristán e Isolda*, no se ha podido incluir en el álbum). Así pues, tres conciertos (más la mitad de un cuarto) típicos de este gran director que se recomiendan a sí mismos; la acostumbrada y cuidada calidad técnica de los registros Tahra vuelve a hacer acto de presencia en los dos álbumes que comentamos, y el sonido monofónico resultante es francamente limpio y espacio-



so, muy bien captado en origen y excelentemente reprocesado.

Las interpretaciones son extraordinarias, como era previsible. Algunas de ellas ya eran conocidas por haber sido publicadas en otras marcas (Hunt, Music & Arts), pero nunca con tal definición y calidad sonora. Los dos Bruckner ocupan el primer álbum por entero y, evidentemente, son el plato fuerte de la edición: efusividad, romanticismo, intensa expresión, naturalidad, concentración, amplitud sin desmayo, memorable respuesta orquestal, unidad, equilibrio y tremendo poderío sonoro, son sus principales virtudes; la existencia de algunas imperfecciones en la orquesta son pura anécdota al lado de la profunda vivencia artística que se desprende de ambas interpretaciones (como ya es sabido, Knappertsbusch utiliza la versión Oberleithner para la *Octava* y la revisión de Loewe para la *Novena*). Del otro álbum, una verdadera fiesta musical, hay que destacar la humorística, robusta y gozosa *Sorpresa* de Haydn, aquí más sorpresa que nunca por el olímpico golpe de timbal del segundo movimiento, la bruckneriana y trágica *Incompleta* de Schubert, una soberbia versión a la altura de cualquiera de las más conseguidas de Furtwängler; la intensa y clásica *Octava* de

Beethoven, de insólita fuerza expresiva y modélica exposición (totalmente distinta a sus otras dos versiones conocidas, en Tahra con la NDR y en Orfeo D'Or con la Orquesta Estatal de Baviera); el delicado, elegante, melancólico y exquisito *Cascanueces* o, en fin, el resto de las jugosas piezas cortas, de las que *Kna* ofrece verdaderas lecciones de ligereza, vitalidad, buen humor y alegría (sería bienvenido uno de sus legendarios conciertos de *Valses*, *Polcas* y piezas ligeras, especialmente indicado para los que siguen los cada vez más insulsos conciertos de Año Nuevo).

En suma, prometedor comienzo del legado Knappertsbusch en Tahra. Los dos álbumes merecen atención detallada y no defraudarán a nadie de los que se acerquen a ellos. Buena música, convincente interpretación, notable sonido y atractivo precio medio. Discretos comentarios en francés e inglés. Quedamos a la espera de próximas entregas.

E.P.A.

HANS KNAPPERTSBUSCH. Director. Bruckner: Sinfonías n.ºs. 8 en do menor y 9 en re menor. Orquesta Filarmónica de Berlín. 2CD TAHRA TAH 207-208. Mono. Grabaciones: (conciertos públicos) Berlín, 1950-1951.

Haydn: Sinfonía n.º 94 en sol mayor, «Sorpresa». Beethoven: Sinfonía n.º 8 en fa mayor, Op. 93. Schubert: Sinfonía n.º 8 en si menor, «Incompleta». Nicolai: Obertura de Las alegres comadres de Windsor. Chaikovski: Cascanueces, suite Op. 71-A. Strauss: Obertura de El murciélago, Polca pizzicato. Komzak: Bad'ner Mad'len Vals (Muchachos de Baden). Boldemann: La danza. Orquesta Filarmónica de Berlín. 2CD TAHRA TAH 214-215. Mono. Grabaciones: (conciertos públicos) 1950 y 1952.

En ambos casos, precio medio. Distribuidor: Diverdi.

ción, pero ha vuelto con nuevos bríos. El paseo que se nos ofrece en estos cuatro compactos reúnen piezas escogidas para piano solo, sacadas de contexto por lo que pierden una parte importante de su sentido pero pueden inducir al oyente a buscar la grabación completa original. Muy interesante el acompañamiento a Pears a pesar del destemple del cantante. Brillante y festivo en el concierto mozartiano y muy controlado en el *Segundo* de Chopin. Excelente su integración con el Cuarteto Amadeus en el *Cuarteto n.º 1* de Brahms.

Murray Perahia empezó tocando el piano a los tres años. Hasta los veinticinco no se mostró al público y con inmensas dudas sobre su capacidad como intérprete solista. Su prudencia le ha hecho madurar en un campo lleno de trampas, y hoy celebramos a un gran artista del que aún se pueden esperar muy buenas interpretaciones.

F.G.-R.

RAPHAËLLA SMITS/JORGE CARDOSO. Guitarristas. Obras de Villa-Lobos, Cardoso, Bilhar, Ramírez y Ojeda. ACCENT 2 ACC 2 96121 D. DDD. 70'34". Grabación: IX/1996. Productores: Adelheid y Andreas Glatt. Ingeniero: Andreas Glatt. Distribuidor: Diverdi.

Bien podemos decir que los registros de Raphaëlla Smits son sinónimo de pródiga musicalidad. Además de su cuidadosa ejecución hay que destacar la capacidad recreadora que la distingue. Smits no cae en el desliz de ceñirse únicamente al entramado estructural de las partituras y a una que otra indicación de expresión que contengan, pues lleva a cabo un acto de creación; lo que no significa transformar, sino antes bien: trascender. Las acertadas notas de Jorge Cardoso incluidas en el folleto adjunto, hacen hincapié a propósito de esta característica que Raphaëlla Smits aplica con gran acierto sobre el repertorio latinoamericano. Si bien Cardoso atribuye esta cuali-

dad como pasible del repertorio que nos ocupa, estimo que no son atributo exclusivo de este estilo. Aun las partituras que exigen rigor, llevan siempre escondido el mensaje subjetivo, inaprehensible para el mismo compositor y, por tanto, imposible de anotación caligráfica alguna, sobre lo cual es el intérprete quien asume el deber profesional-artístico de descubrir y manifestar. La gran cantidad de intérpretes no aptos para ofrecer otra cosa que reproducciones musicales como fabricadas en serie, es el indicativo de que no son muchos los artistas frente a los numerosos teórico-prácticos que sin llegar, ellos primero, al hondo contenido de la obra de arte, no están capacitados para darlo a bien entender al oyente. Teniendo entre manos un registro de Smits, podemos dar un amplio respiro a este respecto, toda vez que nos propone originalidad cimentada en la honestidad de su visión creadora sobre cada partitura. Podemos no estar de acuerdo con sus propuestas, naturalmente, pero creo que no

existe nada más cautivador que un artista con planteamientos que vengan a conmovernos, ya sea en uno como en otro sentido.

Los dúos con Cardoso en los números 16, 17 y 18 están muy conseguidos. *Tira poeta* (nº 10) de Satyro Bilhar, no goza de las mismas virtudes; se detectan ciertos desajustes que generan un discurso algo confuso. Se echa en falta una mayor compenetración que unifique el criterio agógico rítmico.

En los *Preludios* de Villa-Lobos se encuentra quizás el punto más alto de este CD, en versiones de acertado lirismo. Smits refuerza algunas armonías, merced a su instrumento de 8 cuerdas, y se permite algún agregado, como una escala descendente en los compases finales de la segunda sección del *Preludio nº 5*; esto no supone una ruptura discordante, ante todo porque ha sido concebido con inteligencia.

He aquí, un registro con propuestas interpretativas con verdadero interés, pleno de vivida musicalidad.

L.M.G.

VARIOS

EL ALMA RUSA. Canciones de Musorgski, Chaikovski, Rachmaninov, Medtner y Shostakovich. Paul Plishka, bajo; Thomas Hrynkiw, piano. DINE-MEC DCCD 016. DDD. 63'11". Grabación: Nueva York, X/1996. Productor: Paul Sutin.

Este disco realiza un interesante y original recorrido por el repertorio para voz y piano escrito en la Rusia de la segunda mitad del siglo XIX y de la primera del XX; se han incluido páginas como los *Cantos y danzas de la muerte* de Musorgski, las *Canciones españolas op. 100* de Shostakovich -obra circunstancial y de título en cierto modo engañoso-, y diversas partituras de Rachmaninov, Medtner y Chaikovski.

La voz oscura, timbrada, de sólida técnica y profunda expresividad del bajo Paul Plishka, recorre con dramatismo los *Cantos* de Musorgski, dando a cada palabra el acento justo, la emoción desgarrada y sombría que sus letras y su música reflejan. En el resto del programa, también encontramos a un artista muy notable, aunque en las canciones de Shostakovich y de Medtner a su lectura le falte un poco de variedad.

Eficaz y discreto el acompañamiento del pianista, en un CD de espléndida grabación.

D.A.V.

CANCIONES, ENSALADAS Y MUSICA INSTRUMENTAL DEL SIGLO DE ORO. Obras de Vásquez, Valderrábano, Brudieu, Flecha y Mudarra. Ensemble Clément Janequin. Director: Domini-

que Visse. HARMONIA MUNDI HMC 901627. DDD. 57'42". Grabación: I/1997. Ingeniero: N. Bartholomé.

ENSEMBLE CLEMENT JANEQUIN. Director: Dominique Visse. Extractos de su discografía. Obras de Lassus, Le Jeune, de Bertrand, Ninot Le Petit, Gombert, Sermisy, L'Estocart, Banchieri, Vasquez, Flecha y Janequin. HARMONIA MUNDI HMX 290868. 76'48". ADD/DDD. Grabaciones: 1978-1997. Edición: 1998.

La música profana española del siglo XVI ha sido generalmente mucho menos celebrada que la monumental polifonía religiosa. Poco a poco, y sin duda debido a esfuerzos musicológicos y artísticos como los protagonizados por Jordi Savall en el sello Astrée, se ha ido difundiendo la grandeza y esplendor -que bien que lo hubo- de la música profana de España del siglo de oro. Si el género instrumental -la música para vihuela o tecla- ya ha sido más o menos restituido para la discografía moderna, no tanto ha ocurrido con la polifonía vocal profana, que en compositores como Vásquez, Guerrero o Flecha encuentra un soberbio desarrollo. Tratando de reparar esta laguna, el Ensemble Clément Janequin presenta un estimulante compacto dedicado a todo este repertorio profano, centrándose fundamentalmente en Mateo Flecha el viejo (1481-1553) y Juan Vásquez (1510-1560). Las interpretaciones del Janequin recalcan de forma significativa las conexiones entre las obras españolas y el universo madrigalístico italiano, corriente cultural que penetró a través de la corte de Valencia. Destacables por su complejidad contrapuntística y densidad armónica son las bellísimas canciones de Juan Vasquez así como las populares ensaladas, esa feliz suerte española de *quodlibet* renacentista que combina distinta métrica, idiomas y estilos. Los intérpretes han realizado un minucioso trabajo ante tan interesante repertorio, y cimentados en su habitual e inimitable afinación, ofrecen un cuidadísimo discurso polifónico de conjunto. Es muy notable el esfuerzo realizado por los cantantes franceses al pronunciar el castellano antiguo y su adecuación a una idiomática españolizante. Las lecturas más redondas son las de las páginas de Vásquez, expuestas desde un gran rigor contrapuntístico, casi aristocrático, que a cambio ahoga un tanto el tronque espontáneo y popular. Más particulares son las visiones ofrecidas de las ensaladas de Flecha, donde se realiza todo un despliegue de teatralidad -muy en la línea del madrigal- descriptiva, no rehuyendo del tono onomatopéyico e incluso grotesco, como ya hizo el conjunto dirigido por Visse en la comedia madrigalística italiana. En cualquier caso el interés y la belleza de estas interpretaciones -bien distintas a las de Savall- son cualidades indiscutibles, y demuestran la versatilidad del conjunto, que siempre ofrece una im-poluta precisión técnica. Muy adecuados resultan los interludios para vihuela y laúd, luminosamente traducidos en la toma sonora.

El compacto titulado *portrait* ofrece, con motivo del vigésimo aniversario del Ensemble Clément Janequin, una recopilación

de extractos de la discografía del conjunto. Todos los cortes, agrupados con sentido estético, ofrecen la gran seriedad y solvencia de uno de los grupos punteros del repertorio polifónico renacentista.

P.Q.L.O.

CANTO GREGORIANO. Secuencias y tropos del siglo IX en el monasterio de Saint-Gall. Ensemble Gilles Binchois. Director: Dominique Vellard. HARMONIA MUNDI HMC 905239. DDD. 58'37". Grabación: IV/1996. Productor: Thomas Drescher. Ingeniero: Pere Casulleras.

El monasterio benedictino de Saint-Gall, junto al lago Constanza, fue uno de los centros culturales más importantes de la Edad Media. La música, como se comprende estrechamente ligada a los cantos de los monjes, ocupó un lugar destacado. Casi único, los nombres de los poetas y compositores que allí trabajaron (Nokter, Tuotilo, Ratpert) han pasado a la posteridad como figuras históricas individuales. Dominique Vellard dirige (y canta como tenor) una selección de fragmentos extraídos de las diversas misas que se celebraban a lo largo del año litúrgico, desde la Navidad a Pentecostés. Entre las resonantes paredes de la iglesia de Romainmôtier en Vaud (Suiza), la combinación de reciedumbre y maleabilidad que una vez más exhibe el Ensemble Gilles Binchois hace plena justicia al vigor de esa tradición monofónica, en cuya recuperación musicológica ha desempeñado una labor decisiva Wulf Arit, colaborador sin el que sin duda esta grabación (como tantas otras del Binchois) no habría sido posible.

A.B.M.

CONCIERTO DE AÑO NUEVO 1998. Obras de Josef Strauss, Johann Strauss I, Johann Strauss II, Eduard Strauss, y Hellmesberger. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Zubin Mehta. 2CD RCA VICTOR 09026 63144 2. DDD. 91'22". Grabación: Viena, 1-I-1998. Productor: Wolfram Graul. Ingeniero: Christian Feldgen. Distribuidor: BMG.

Un año más, sale al mercado con inusitada celeridad el disco del concierto de Año Nuevo en la Musikverein de Viena; aunque se han incluido piezas que se interpretaban por vez primera en esta tradicional gala, los resultados artísticos podrían resumirse en un escueto «sin novedad en Viena»; los vales, polkas, oberturas y marchas, se alternan a lo largo de los casi noventa minutos que dura el concierto, concluyendo, también como siempre, con el vals *El bello Danubio azul* y con la *Marcha Radetzky* acompañada por las palmas del público.

No es necesario referirse a las excelencias de la Orquesta Filarmónica de Viena, que refleja en sus versiones todo el encanto, melancolía y elegancia de tan populares partituras; Zubin Mehta imprime su sello personal logrando los momentos más brillantes en las polkas y marchas, por la intensidad en los contrastes y por lo extrovertido

LA ERA DE LOS DIRECTORES

VHS

En el año 1994, Teldec publicó en todo el mundo en soporte Laserdisc y cinta VHS un extraordinario documento sobre los grandes directores del pasado con imágenes de interpretaciones de los más destacados: de Nikisch a Szell pasando por Furtwängler, Klemperer, Toscanini y otros de la mayor relevancia –hasta dieciséis en total– (por causas desconocidas nunca llegó a comentarse desde las páginas de SCHERZO). Ahora, la serie continúa y bajo el mismo nombre genérico de *The Art of Conducting* se publica la segunda entrega que lleva por título *Directores legendarios de la Edad de Oro* y que es la que motiva esta reseña. Por supuesto, no ha habido espacio material para ofrecernos una panorámica de los más relevantes, es decir, no están todos los que son, y, al menos por ahora, no hay rastro de maestros como De Sabata, Knappertsbusch, Mitropoulos, Monteux, Fricsay o Horenstein, por citar sólo media docena de las ausencias más ilustres. De todas formas, la serie en su totalidad promete ser un viaje apasionante por este campo tan desconocido (sobre todo para los españoles, que desde la muerte de Argenta en 1958 no sabemos lo que es un maestro con todas las de la ley) y puede alargarse perfectamente con un buen número de cintas más, pues hay documentales y películas de sobra para informar ampliamente de cualquiera de las grandes batutas de la historia. El material recopilado tiene calidad técnica suficiente, incluso en las tomas más antiguas como las de Mengelberg o Kleiber; los comentaristas hablan en inglés, alemán, holandés y ruso –con subtítulos en inglés en los tres últimos casos–, y sus observaciones son siempre acertadas, ofreciendo peculiaridades y características que ayudan a comprender mejor al director filmado. Además, la cinta viene acompañada por un libreto con un estudio de Alan Sanders en los tres idiomas acostumbrados que va describiendo su contenido minuciosamente y que puede servir de guía para el espectador.

El documental se abre con siete breves secuencias de otros tantos maestros, en plena acción: Karajan, Talich, Scherchen, Cluytens, Mravinski, Erich Kleiber y Mengelberg, una suerte de preludeo al



Sergiu Celibidache

RAFA MARTÍN

contenido general de la película. Siguen varias filmaciones, interesantísimas, del último de los citados con su acostumbrada orquesta del Concertgebouw; el *Till Eulenspiegel* completo por Furtwängler, a quien vemos dirigir también un breve fragmento del vals del *Emperador*; un ensayo del último movimiento de la *Novena* de Beethoven por Erich Kleiber; *El bello Danubio azul* por el mismo director; cinco intervenciones de Charles Munch, tres de Celibidache correspondientes a su juventud (con la Filarmónica de Berlín), madurez (con la Radio de Stuttgart) y ya anciano con su Filarmónica de Munich, terminando con tres extensas apariciones del legendario Mravinski. Como ven, un recorrido fascinante que les mantendrá literalmente pegados a las pantallas de su televisor. No hay ninguna secuencia superflua (exceptuados algunos minutos que los realizadores del *Till* por Furtwängler dedicaron a un ballet postizo y que se ha mantenido aquí para no romper la continuidad musical) y los interesados en este tema devorarán la cinta con fruición. Todo tiene interés absoluto, aunque el ensayo de Celibidache del *Till Eulenspiegel* strausiano es realmente un portento de magnetismo, fuego expresivo, claridad y sabiduría narrativa; tampoco hay que olvidar la electricidad de un Munch (que sin marcar nada, tiene a la orquesta en un puño), el poder hipnótico de Furtwängler, la maestría y seguridad de un Kleiber o la tensión

interior del extraordinario Mravinski en dos prodigiosas lecturas de Chaikovski y Shostakovich.

En suma, un documento excepcional imprescindible para cualquier interesado en este asunto, ya sea profesional, estudioso, crítico o simple aficionado. Ahí podrán comprobar que este mundo de las grandes batutas se ha extinguido y por el momento no tiene visos de que vaya a cambiar. La dirección de orquesta hoy, como saben, es otra cosa. El soporte, en esta ocasión, ha sido solamente en cinta VHS (creo que podemos dar por definitivamente enterrado el efímero Laserdisc), pero como ya se ha dicho, la calidad técnica es irrefutable. No se lo pierdan.

E.P.A.

DIRECTORES LEGENDARIOS DE LA EDAD DE ORO. Interpretaciones, ensayos y fragmentos de (por orden de intervención): Karajan, Talich, Scherchen, Cluytens, Mravinski, Erich Kleiber, Mengelberg, Furtwängler, Munch y Celibidache. Comentarios de Peter Andry, Alexander Barantschik, Daniel Barenboim, Walter Barylli, Otto Edelmann, Vic Firth, Yuri Grigorovich, Bernard Haitink, Yehudi Menuhin y Yevgeni Mravinski. VHS TELDEC VIDEO 4509-95710-3. PAL. 115'. Mono-Estéreo.

y colorista del sonido; acaso le falte en los valeses ese último grado de poética nostalgia que en su día plasmó Carlos Kleiber a la perfección, pero sea como fuere, la valoración global ha de ser altamente positiva.

D.A.V.

CUARTETOS PARA OBOE. Obras de Mozart, Massonneau, Stamitz, Krommer. Paul Goodwin, oboe antiguo. Terzetto. HARMONIA MUNDI 907220. DDD. 68'47". Grabación: X/1996. Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Tony Faulkner.

Dadas las características del oboe y su evolución desde la época de Bach hasta bien mediado el siglo XVIII –en el cuarteto mozartiano es de cinco semitonos más alto que el que aparece como solista en las cantatas de J.S. Bach– se supone que cuartetos cuartetos fueron escritos para este instrumento lo fueron en función de un determinado intérprete y teniendo en cuenta sus posibilidades. Mozart lo escribió para Friedrich Ramm, solista de este instrumento en las primeras representaciones del *Idomeneo*, y teniendo en cuenta el registro extremadamente agudo de la pieza, parece que sólo este músico lo habría interpretado entonces. Lo mismo puede haber ocurrido

con el *Adagio K. 580a* que se le relaciona con Giuseppe Ferlendis, conocido intérprete y muy amigo de Mozart. Carl Stamitz parece que escribió sus cuartetos para oboe para que fueran interpretados por Gaetano Besozzi, solista de la Cámara del Rey. Del cuarteto de Massonneau la referencia es más imprecisa en cuanto ya existían a comienzos del XIX bastantes buenos solistas de este instrumento y se duda si estuvo dedicado a Barth, Lebrun o Braun. Igualmente ocurre con Krommer, con una escritura que recuerda, especialmente en el *Adagio* a Mozart, quien convivió con tres eminentes oboístas: Giuseppe Ferlendis, Marx Berwein y Joseph Fiala.

En cualquier caso se trata de composiciones que revelan la evolución del conjunto instrumental con oboe solista. El virtuosismo requerido indica claramente que estamos ante unas partituras de importantes exigencias y que buscan más el divertimento y el asombro que otros caminos intelectuales. Y en realidad se trata de piezas de gran belleza que en esta ocasión cuentan con unos solistas de primer orden. Paul Goodwin además de superar sin dificultad las mil y una dificultades que encierran los adornos y agilidad revela una identificación plena con este tipo de obras; limpieza de ataques y pureza de sonido con perfectísima afinación son algunas de sus características. En compañía del Terzetto formado por tres mujeres entre las que existe un de-

licioso diálogo dan un carácter fresco, risueño a esta selección de cuartetos para oboe. La toma sonora es buena pero algún pequeño ruido parásito afea el conjunto.

F.G.-R.

ECOS DE ESPAÑA. Música galaico-portuguesa de la Edad Media. Alfonso X, Martín Codax, Códice de las Huelgas. Sonus Ensemble. DORIAN Discovery DIS-80154. DDD. 64'01". Grabación: Maryland, V/1996. Productor e ingeniero: Paul Bense. Distribuidor: Harmonia Mundi.

Bajo el título *Ecos de España*, el Sonus Ensemble nos ofrece una cuidada selección

de música medieval galaico-portuguesa, repertorio un tanto sorprendente dada la procedencia norteamericana de esta agrupación, fundada en 1988 por James Carrier. Una muestra de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, las *Cantigas de Amigo* del trovador Martín Codax y tres piezas del *Códice de las Huelgas*, completan un CD que pone de manifiesto una particular visión de estas obras; lecturas que aportan frescura y cierta originalidad, aunque sin alcanzar el nivel de las magníficas versiones existentes en el mercado discográfico (Savall, Paniagua...). La soprano Hazel Ketchum no posee una bella voz, pero sí lo compensa de algún modo con la perfecta adecuación estilística y con una profunda interiorización de las obras.

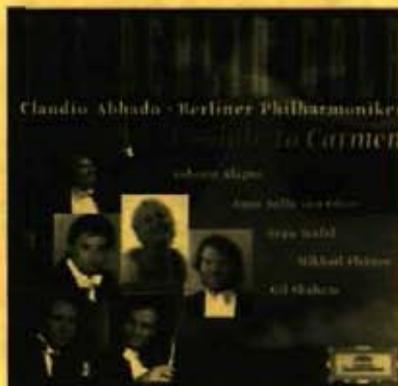
D.A.V.

EL ORFEÓN EN BERLÍN

El Orfeón Donostiarra terminó el año de su centenario cantando nada menos que en Berlín, los días 30 y 31 de diciembre, junto a la Filarmónica y Claudio Abbado. Todo un triunfo para el grupo vasco, que tras un bien trabajado ensayo con el director italiano realizó una excelente prestación en tres fragmentos de la ópera *Carmen* de Bizet, incluidos en uno de sus típicos conciertos popurrí tan habituales en los días navideños y que en este caso llevaba, y el disco que recoge el acontecimiento así lo indica, el pomposo título de *Danzas de vida, amor y muerte*, aunque en la portada aparece la expresión *Un saludo a Carmen*. Los cantores donostiarras conformaron un conjunto sólido y preciso, afinado y flexible, capaz de combinar ajustadamente con los solistas y de irse, con inusitada facilidad para una coral, atendiendo a la demanda de la batuta, a un do natural sobreagudo (en el final del *Toreador*).

La grabación es, como cabía esperar, muy buena y recoge fielmente la sonoridad del coro español; y la del infantil coro del Sur del Tirolo. Las voces solistas se escuchan también admirablemente, bien que ofrezcan ciertas esquinas oscuras. Anne Sofie von Otter, más bien fuera de sitio y de estilo, luce su immaculado timbre de mezzo lírica pero brinda una interpretación afectada y retorcida de la *Habanera*. Bryn Terfel atrae, como siempre, por su torrente vocal, por su fómido caudal de bajo-barítono, aunque su interpretación del *Toreador*, algo exageradilla, y su relativo brillo en la zona alta, le hagan perder enteros. Una sonoridad mate y en parte engolada adorna la emisión, otrora brillante y limpiamente lírica, de Roberto Alagna, que canta discretamente el aria de la flor. La parte de don José no es para él. Colaboran a satisfacción en sus breves frases Veronica Gens (Frasquita) y Stella Doufexis (Mercedes).

El resto del concierto discurre por sendas de esperada brillantez. Abbado dibuja con pasmosa claridad de trazo y evocativas sonoridades los tres primeros números de la *Rapsodia española* de Ravel, que queda un tanto confusa de pianos en *Feria*. Pletnev dicta una lección en una obra muy



suya, como es la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* de Rachmaninov: su piano, funcional, preciso y minucioso, encuentra adecuado soporte en orquesta y maestro. El violinista Gil Shaham se exhibe por su parte en la espectacular *Fantasia sobre motivos de Carmen* de Sarasate, donde realiza, con un arco de magnífica agilidad y una afinación intachable, auténticas diabluras. Por fin, y con ella se cierra el disco, una *Danza húngara n.º 5* de Brahms con las necesarias dosis de flexibilidad rítmica, de poder y de virtuosismo instrumental. En el concierto real se tocaron otras dos danzas: la *Húngara n.º 1* de Brahms y la *del Fuego de El amor brujo* de Falla.

A.R.

GALA DE BERLIN. Bizet: Carmen: Preludio, Habanera, Canción del Toreador, Canción gitana, aria de la flor, Coro y escena finales. Ravel: Rapsodia española. Rachmaninov: Rapsodia sobre un tema de Paganini. Sarasate: Fantasia de concierto sobre motivos de Carmen. Brahms: Danza húngara n.º 5. Von Otter, Terfel, Alagna, Gens, Doufexis; Pletnev, Shaham. Orfeón Donostiarra. Coro de Niños del Sur del Tirolo. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Claudio Abbado. DEUTSCHE GRAMMOPHON 457 583-2. DDD. 77'17". Grabación: Berlín, XII/1997. Productor: Christopher Alder. Ingeniero: Wolf-Dieter Karwatky.

GRAN TEATRE DEL LICEU. Selección de obras de la temporada 97-98. Obras de Gluck, Wagner, Berlioz, Donizetti, Mozart, Chaikovski, Adam y Bach. EMI CDC 5 56601 2. ADD/DDD.

Como introducción a la próxima temporada liceista, se ha editado este recuerdo a las obras que la componen. Rememorando el concierto de Jochen Kowalski, se incluye el aria de *Orfeo ed Euridice*, por la refinada Anne Sofie von Otter y *Traume* de los *Wesendonck-Lieder*, con la elegancia de Marjana Lipovsek. De *Die Walküre* podemos oír el dúo del primer acto con una Cheryl Studer incisiva y un correcto Reiner Goldberg bajo la dirección de Bernard Haitink, con una cabalgata vigorosa, pero de fuerza limitada. En *La damnation de Faust*, de Berlioz, están presentes dos grandes maestros: el barítono Gabriel Bacquier, de noble línea y Janet Baker, ejemplo de musicalidad, bajo la batuta de Georges Prêtre, con dominio de la partitura. Para los dos fragmentos de *La favorita* se ha elegido a Miguel Fleta, recordándole en su aniversario, en los que queda patente su maestría y capacidad para el canto preciosista, mientras que el recital de Ann Murray, se recuerda con su cuidada versión de *Così fan tutte*. De las funciones que se representarán en el Teatre Victoria, podemos oír a Nicolai Gedda, en su particular y efectiva versión de *L'elisir d'amore*, con un aria llena de sutilezas y un dúo con la angelical Mirella Freni, lleno de detalles, finalizando la delicada Lucia Popp en la difícil aria de *Eugeni Onieguin* y la versión correcta que Seiji Ozawa, hace de la *Polonesa*. No podía faltar el ballet, con el paso a dos de *Giselle* y el aria de las *Variaciones Goldberg* de Bach.

A.V.

INSULA FEMINARUM. Música vocal e instrumental de tradición celta en la Edad Media. La Reverdie. ARCANA A 59. DDD. 64'15". Grabación: III/1997. Productores: Michel Bernstein y Klaus L. Neumann. Ingenieros: Charlotte Gilart de Kéranfléc'h y Klaus L. Neumann. Distribuidor: Diverdi.

El mito celta de la Isla de las Mujeres sirve de pretexto para repasar la pervivencia de una visión de la mujer y por tanto del mundo, la visión celta, a lo largo de la Baja Edad Media (siglos XI-XV), periodo en que nace el concepto de Europa todavía hoy en día vigente. La mujer amante, reina, fatal y madre que acabará exaltando el Romanticismo hunde aquí sus raíces más profundas. La Reverdie las sondea en textos ingleses, alemanes, franceses e italianos, la mayoría anónimos, unos pocos de autores conocidos al menos por el nombre: Jacopo da Bologna, Donato y Giovanni da Firenze, San Godric di Finchale, Oswald von Wolkenstein. Entre los instrumentos encontramos el laúd, las flautas de pico, la viella, la zanfoña, el *rebec*, el arpa gótica y la romana, la corneta, varios de percusión y la campana. Los tañen seis músicos, cinco de ellos cantantes y de éstos cuatro mujeres. Imposible decir el grado de aproximación al original, pero el resultado es bello y el disco muy recomendable para los interesados en el tema.

A.B.M.

MOZART EN EGIPTO. Arreglos para orquesta occidental e instrumentos y voces egipcias (orientales) de fragmentos de oberturas, conciertos, cuartetos, sinfonías, arias, etc. de Mozart, basado en una idea de Hughes de Courson y Ahmed al Maghreby. Solistas egipcios. Coro de niños de Radio Sofia. Orquesta Sinfónica de Bulgaria. Director: Milem Natchev. VIRGIN 7243 5 45311 2 5. DDD. 68'. Grabación: 1997. Productor: Teg (Bulgaria) y Nasredine Dallil (Egipto). Ingeniero: Jean Marc Pinaud.

Con una bellísima presentación y una complicadísima distribución de textos y comentarios para hipermetropes nos llega este CD que no sé muy bien cómo calificar. Aprovechando las referencias a elementos egipcios de *La flauta mágica* de Mozart y por relación al mundo masónico —y que posiblemente también el Pisuerga pasa por Valladolid, ¡vaya usted a saber!— se ha tenido la idea de hacer una serie de arreglos y transposiciones a la cultura musical egipcia de raíces árabes. El resultado es este CD. Desde luego original sí lo es, y con mucho; merece la pena ser escuchado aunque posiblemente para no volver a hacerlo nunca más, salvo por personas muy afines a esos mundos sonoros. Advertido queda el melómano: se trata de una grabación para pocos, incluidos coleccionistas de cosas raras y objetos bellos. Esto no debe interpretarse como un juicio peyorativo, porque existen muchos momentos de esta grabación enormemente sugerentes como el arreglo del *Concierto para piano n.º 23* combinando el laúd y el piano o la voz que canta un poema del poeta persa Abu Nouas del 726 sobre el aria de Papageno de *La flauta mágica*. Por supuesto, *dinámicas, tiempos, timbres, ritmos, etc.* está todo alterado. Se trata de una rareza que puede entusiasmar o provocar el rechazo más absoluto, pues al lado de no poca

originalidad recuerda lamentablemente en momentos aquellos inefables arreglos de Luisito Cajas. La toma sonora bascula entre la claridad de algunas tomas y cierto emborronamiento en otras.

F.G.-R.

MUSICA BAJO LA INFLUENCIA DEL EMPERADOR JOSE II. Mozart: Misa solemne en do mayor, K. 337. Sonata de iglesia en do mayor, K. 366. Beethoven: Cantata a la muerte del emperador José II, WoO 87. Machteld Baumens, soprano; Iona Stokvis, mezzo; Otto Bouwknecht, tenor; Bas Ramselaar, bajo. Coro y Orquesta de The Netherlands Bach Ensemble. Director: Krijn Koestveld. ERASMUS wvh 136. DDD. 61'49". Grabación: 1996.

José II, hijo de la emperatriz María Teresa y Francisco I de Toscana, reinó en Austria desde 1765. A la muerte de su madre desarrolló uno de los más señalados despotismos ilustrados de la segunda mitad del siglo XVIII. Bajo su influencia, especialmente con las ideas de la filosofía racionalista y de los iluminados se lanzó a una serie de reformas políticas. Dentro del terreno cultural aparece como un apasionado de la ópera y profundo admirador de la música mozartiana. Parece que gustó especialmente de esta *Missa brevis* que Mozart escribió bajo el báculo del arzobispo Coloredo. De esta obra destaca especialmente el *Benedictus*, parte de la misma que siempre ha llamado la atención de los melómanos y mozartianos debido a su rareza pues, habitualmente teñido de gran dulzura, el contrapunto que aquí se usa resulta tan nervioso que llevó a afirmar a A. Einstein «es el fragmento más extraordinario de todas las misas de Mozart». Otros lo han interpretado como un acto de rebelión ante el arzobispo del que ya estaba bastante cansado Mozart, como así lo manifiesta en una de sus cartas por esas fechas.

En cuanto a la obra beethoveniana, pertenece al primer período, y su composición se debe al encargo de una logia masónica, sobre un texto de Severin Anton Averdonck para conmemorar la muerte del emperador. Según Poggi «los contrastes dinámicos, las improvisadas contraposiciones entre pianísimo y fortísimo, cierto énfasis orquestal, la presencia revolucionaria de una especial melodía absoluta caracterizada por ritmos largos son signos del Beethoven más maduro».

La interpretación de solistas, coro y orquesta es más que correcta pero sin llegar a momentos de especial relevancia. Así el *Benedictus* citado de Mozart, pasa sin pena ni gloria; igualmente ocurre con los contrastes dinámicos de la obra de Beethoven. De esta obra existe una versión, al menos, de referencia, la dirigida por Harmoncourt en 1992 con el *Concentus musicus de Viena* y la soprano *Barbara Bonney* que muestra un virtuosismo extraordinario y un sentido manierista que le va muy bien a la obra. La presente grabación se encuentra en una concep-

ción diferente, más clásica. Sonido discreto.

F.G.-R.

MUSICA SACRA BRASILEÑA DEL SIGLO XVIII. Vol. II. Obras de Manoel Dias de Oliveira. Ensemble Turicum. Director: Luis Alves Da Silva. CLAVES CD 50-9610. DDD. 60'29". Grabación: Zurich, IV/1997. Productor e ingeniero: Jean-Claude Gaberel. Distribuidor: Aavidis.

En esta grabación del sello Claves se nos ofrece música barroca geográficamente lejana a nosotros, pero que artísticamente quizás no lo sea tanto, ya que la música litúrgica brasileña de la época colonial sigue con frecuencia la tradición sacra portuguesa y napolitana, con instrumentación para dos violines y bajo continuo.

A pesar de que al capitán Manoel Dias de Oliveira (1738-1813) se le han atribuido multitud de manuscritos de dudosa autenticidad, los incluidos en este CD pueden ser constatados definitivamente como suyos. Son obras cuya tradición interpretativa ha sido ininterrumpida en la región brasileña de Minas Gerais, resultando particularmente interesantes el *Magnificat* y el *Te Deum*. El contratenor brasileño Luis Alves Da Silva, fundador del Ensemble Turicum (conjunto afincado en Zurich), consigue al frente de dicha agrupación un gran equilibrio de las voces, bien articuladas y con una hermosa línea de canto, y una profunda expresividad, resaltando las numerosas bellezas que encierran estas páginas.

D.A.V.

OPERA. LES NOSTRES VEUS PER AL 2000. Varios fragmentos de intérpretes. Ross Craigmile, piano. ARIA 9002. DDD.

Editar un disco con las previsibles voces del 2000 es una iniciativa interesante y que permite conocer las promesas del futuro y alguna realidad. Entre los cantantes que ya han iniciado una cierta carrera profesional destacan: Ofelia Sala, que tiene una bella voz, técnica cuidada y sentido de los textos, Rosa Mateu, soprano con un instrumento timbrado y temperamento, Mireia Casas, con un timbre consistente y comprensión teatral, Vicenç Esteve, tenor de voz brillante, que con el tiempo atemperará su estilo impulsivo y Josep Ferrer, bajo con un color canoro no especialmente bello, pero con una buena capacidad histriónica. De los cantantes más jóvenes destacaremos Carles Cosias, con una voz dúctil y un estilo sutil que recuerda a su maestro Eduard Giménez y Mirella Pintó, mezzo de buena coloratura y conocimiento del estilo. Completan el disco Olivia Biamés, Eva Enrich, Alicia Ferrer, José Medina, Joana Fuentes, Griselda Ramón, Ramón Gener, Marisa Martins, Jordi Molina, Rosa Nonell, Josep Pieres, y Lluís Ramón Sales, acompañados, con conocimiento de las obras por Ross Craigmile.

A.V.

AV Monografías	CD Compact	Foto-Video	Matador	RevistAtlántica de Poesía
Abaco	El Ciervo	Gaia	Ni hablar	Revista de Occidente
Academia	Cinevideo 20	Generació	Nickel Odeon	Ritmo
ADE Teatro	Clarín	Grial	Nueva Revista	Scherzo
Afers Internacionals	Claves de Razón Práctica	Guadalimar	Opera Actual	El Siglo que viene
Africa América Latina	CLIJ	Guaraguao	La Página	Síntesis
Ajoblanco	El Croquis	Historia, Antropología y Fuentes Orales	Papeles de la FIM	Sistema
Álbum	Cuadernos de Alzate	Historia Social	El Paseante	Temas para el Debate
Archipiélago	Cuadernos Hispanoamericanos	Insula	Política Exterior	A Trabe de Ouro
Archivos de la Filmoteca	Cuadernos de Jazz	Jakin	Por la Danza	Turia
Arquitectura Viva	Cuadernos del Lazarillo	Lápiz	Primer Acto	Utopías/Nuestra Bandera
Arte y Parte	Debats	Lateral	Quaderns d'Arquitectura	Veintiuno
Atlántica Internacional	Delibros	Leer	Quimera	El Viejo Topo
L'Avenç	Dirigido	Letra Internacional	Raíces	Viridiana
La Balsa de la Medusa	Ecología Política	Leviatán	Reales Sitios	Voice
Bitzoc	ER, Revista de Filosofía	Litoral	Reseña	Zona Abierta
La Caña	Experimenta	Lletra de Canvi		

La cultura pasa por aquí



Asociación de Revistas
Culturales de España.

**Exposición, información,
venta y suscripciones:**

Hortaleza, 75. 28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67
<http://www.arce.es>
e-mail: arce@infor.net.es



DEL 4 AL 29 DE AGOSTO DE 1998

PROFESORES

PIANO

- ALMUDENA CANO** • REAL CONSERVATORIO SUPERIOR, MADRID
- JULIA DÍAZ YANES** • CONSERVATORIO DE AMANIEL, MADRID
- ANA GUIJARRO** • REAL CONSERVATORIO SUPERIOR, MADRID
- CLAUDIO MARTÍNEZ MENHER** • MADRID
- GONZALO TREVIJANO** • CONSERVATORIO SUPERIOR, SAN SEBASTIÁN
- TERESA UNTORIA** • CONSERVATORIO PROFESIONAL, CUENCA

CLASES MAGISTRALES DE PIANO

- GALINA EGYAZAROVA** • ESCUELA SUPERIOR REINA SOFÍA, MADRID

PIANO Y MÚSICA DE CÁMARA

- MIGUEL A. ORTEGA CHAVALDAS** • CONSERVATORIO PROFESIONAL, GUADALAJARA
- ESCUELA SUPERIOR REINA SOFÍA, MADRID
- FRANK MOL** • AMSTERDAM, HOLANDA

CUERDA Y MÚSICA DE CÁMARA

VIOLÍN

- DAVID MARCO** • CONSERVATORIO PROFESIONAL, TOLEDO
- JENNIFER MOREAU** • SOLISTA ORQUESTA SINFÓNICA, CASTILLA-LEÓN
- ISABEL VILA** • CONSERVATORIO SUPERIOR, SALAMANCA

VIOLA

- DAVID QUIGGLE** • EEUU

VIOLONCELLO

- ALVARO PABLO FERNÁNDEZ** • SOLISTA ORQUESTA DE CÓRDOBA

CLASES DE CONJUNTO

IMPROVISACIÓN Y EDUCACIÓN AUDITIVA

- VIOLETA HEMSY DE GAINZA** • BUENOS AIRES, ARGENTINA

ANÁLISIS MUSICAL

- ARÍSTIDES CARRA** • MADRID

CORO

- SOFÍA LÓPEZ-IBOR** • MADRID
- ENRIQUE MUÑOZ** • UNIVERSIDAD AUTÓNOMA, MADRID

Información sobre el Curso:

Apdo. Correos 355 • 14900 LUCENA (Córdoba)
Tíf. (957) 59 06 08 (sólo mañanas)

FESTIVAL INTERNACIONAL DE PIANO

del 25 al 29 de Agosto • Jardines del Centro Municipal «Los Santos»

INDICE

Discos comentados

- Adam:** *Toreador*, Jo, Aler, Tremonti/Bonyngue. Decca.70
- Albicastro:** *Sonatas y otras*. Banchini. H. Mundi.68
- Allen, Thomas.** Baritono. *Lieder*. Virgin.67
- Alma rusa.** Canciones de Chaikovski, Rachmaninov. Plishka/Hrynkiw. Dineme.103
- Anónimo:** *Libre vermell y otras*. Theatrum Instrumentorum. Arts.70
- Bach:** *Cantatas*. Vol. 6. Ziesak, Agnew, Mertens/Koopman. Erato.71
- *Misa en si menor*. Gens, Prégardien, Kooy/Herreweghe. H. Mundi.71
- *Obras para órgano*. Vol. 7. Koopman. Teldec.70
- *Sonata de la Ofrenda musical*. Y otros. Wentz. Vanguard.71
- *Suite BWV 997*. Y otros. Graf/Ragossnig. Claves.70
- *Suites para orquesta*. Academia Música Antigua Berlín. H. Mundi.71
- Bach, C.P.E.:** *Conciertos para oboe*. Dombrecht. Vanguard.71
- *Sonatas para viola da gamba y clave*. Medlam/Egarr. H. Mundi.68
- Bär, Olaf.** Baritono. *Lieder*. EMI.69
- Bartók:** *Bagalafas, 8 Piezas y otras*. Lowenthal. Pro Piano.72
- *Concierto para piano 2*. Y otros. Czifra/Rossi. EMI.72
- Bax:** *Noneto*. Y otros. Arts.72
- Beethoven:** *Conciertos para piano 1, 2*. Uchida/Sanderling. Philips.73
- *4 Cuartetos*. Borodin. Virgin.67
- *Sinfonías 5, 6*. Zinman. Arte Nova.73
- *Sonatas para piano 29, 30*. Guy. H. Mundi.72
- *Sonatas para piano 11, 12, 21*. Pollini. DG.59
- *Tríos*. Seraphin. Arte Nova.72
- Benda:** *6 Sinfonías*. Cuiller. Adès.74
- Berlioz:** *Romeo y Julieta*. Robbin, Fouchécourt, Cachemaille/Gardiner. Philips.74
- Bonney, Barbara.** Soprano. *Canciones americanas*. Decca.101
- Brahms:** *Conciertos para piano*. Hough/Davis. Virgin.67
- *Sonatas para clarinete y piano*. Klöcker/Tanski. MDG.74
- *Sonatas para violín y para chelo*. Laredo/Rose/Pommier. Virgin.67
- Brahms/Dvorák:** *Danzas*. Crommelynck. Claves.74
- Britten:** *Billy Budd*. Hampson, Rolfe Johnson, Saks/Nagano. Erato.64
- Brouwer:** *Concierto de Toronto y otras*. Williams/Mercurio. Sony.74
- Bruckner:** *Quinteto*. Mozart: *Quinteto K. 516*. Prázák/Talich. Praga.89
- Brudieu:** *Madrigales*. Magraner. EGT.75
- Buchbinder, Rudolf.** Pianista. *Variaciones para Diabelli*. Teldec.100
- Buxtehude:** *6 Cantatas*. Junghänel, H. Mundi.75
- Cabanilles:** *Batallas y tientos*. Savall. Alia Vox.57
- Canciones francesas.** Yakar/Lavoix. Virgin.67
- Canto gregoriano.** Secuencias y tropos. Vellard. H. Mundi.103
- *Catedral de Auxerre*. Pérès. H. Mundi.68
- Catoire/Goldenweiser:** *Tríos*. Kogary/Rostropovich/Goldenweiser. Revelation.75
- Cerha:** *Espejo*. Monumento. Para K. Cerha. Col Legno.75
- Chaikovski:** *Concierto para piano 1*. Gilels/Ancel. Praga.76
- *Conciertos para piano*. Pletnev/Fedoseiev. Virgin.67
- Charpentier:** *David y Jonatán*. Christie. H. Mundi.68
- Chopin:** *Mazurkas*. Vol. 1. Cohen. Glossa.76
- *Obras para piano*. Magaloff. Philips.76
- Cloquet y Calvi:** *Peregrinaje*. Bott/Pickett. Point.77
- Concierto de Año Nuevo 1998.** Valses y polkas. Mehta. RCA.103
- Copland:** *Billy el niño*. Y otros. J. Levine. EMI.68
- Couperin:** *Obras para dos claves*. Christie/Rousset. H. Mundi.68
- Cuartetos con oboe.** Obras de Mozart, Stamitz y otros. Goodwin/Terzetto. H. Mundi.104
- Debussy:** *Mar, Juegos, Fauno*. Sarate. Virgin.67
- *Obras para piano*. Kocsis. Philips.77
- *Obras para piano*. Pommier. Virgin.67
- *Sonatas*. Varios. Calliope.77
- Delius/Grieg:** *Obras para chelo y piano*. Lloyd Webber/Forsberg. Philips.77
- Directores legendarios de la Edad de Oro.** Varios. Teldec (VHS).104
- Donizetti:** *Lucrezia Borgia*. Sutherland, Kraus, Howells/Bonyngue. Pioneer (VHS).78
- *Obras de cámara*. Vlad y otros. Arts.78
- *Obras para piano*. Spada. Arts.78
- Dowland:** *Música para conjunto y canciones*. Rose Consort. Naxos.78
- Dussek:** *Conciertos para piano*. Garzón/Corazolla. Koch.79
- Dutilleul:** *Todo un mundo lejano*. Pergamenschikov/Tortelier. Chandos.79
- Dvorák:** *Tríos opp. 65, 90*. Trío de Munich. Arte Nova.79
- Ecós de España.** Música galaico-portuguesa medieval. Sonus. Dorian.105
- Elgar:** *Concierto para chelo*. Rostropovich/Rakhlin. Revelation.79
- *Sinfonías*. Menuhin. Virgin.67
- Elgar/Walton:** *Conciertos para chelo*. Starker/Slatkin. RCA.79
- Ensemble Clément Janequin.** *Canciones y otras*. H. Mundi.103
- Farnaby:** *Obras para clave*. Hantai. Accord.80
- Ferrari:** *Obras para piano y dos pianos*. Lagniel/Maurer. Auvidis.80
- Fleming, Renée.** Soprano. *Arias de Gounod, Massenet y otros*. Decca. 101
- Franc:** *Misa*. *Ofertorios*. Beck. Hungaroton.80
- *Sinfonía*. Y otros. Golschmann. EMI. 68
- Gabrieli, A.:** *Obras para teclado*. Bonizzoni. Stradivarius.81
- Gala de Berlín.** Obras de Bizet, Ravel, Sarasate. Abbado. DG.105
- Galuppi:** *Café de campo*. González, Wiedemann, Laczó/Pirona. Hungaroton.81
- García Lorca:** *Canciones populares españolas*. De los Angeles/Zanetti. EMI.82
- Giordani:** *Agonía de Cristo*. Fagotto. Arts.82
- Gran Teatro del Liceo.** Obras para la temporada 97-98. Varios. EMI.105
- Grieg/Saeverud:** *Peer Gynt*. Rasilainen. Finlandia.81
- Guridi:** *Melodías vascas y otras*. Gómez Martínez. Claves.82
- Haendel:** *Acis, Galatea y Polifemo*. Kirkby, Thomas/Medlam. H. Mundi. 68
- *Antifonas*. O'Reilly. H. Mundi.83
- *Conciertos*. Wentz. Vanguard.82
- *Conciertos para órgano*. Nicholson/Goodman. Hyperion.82
- *Música para los fuegos artificiales*. Lamón. Sony.83
- Haydn:** *Conciertos para uno y dos clarinetes*. Klöcker/Wandel. Orfeo.83
- *Harmonienmesse*. Argenta, Padmore, Varcoe/Hickox. Chandos.84
- *Sonatas*. Buchbinder. Teldec.83
- Haydn, J.M.:** *Obras de cámara*. Piccolo



XIX Edizione • Pesaro, 8-22 agosto 1998

8, 11, 14, 17, 20 agosto 1998 - Teatro Rossini, ore 20.30

OTELLO

Dramma per musica in tre atti di Francesco Berio di Salsa
Musica di **Gioachino Rossini**
Direttore **CORRADO ROVARIS**
Regia, scene, costumi **PIER LUIGI PIZZI**
Interpreti principali: **MARIELLA DEVIA, ENKELEJDA SHKOSA**
SIMONE ALBERGHINI, BRUCE FORD
PAUL AUSTIN KELLY, CHARLES WORKMAN
CORO DA CAMERA DI PRAGA
ORT-ORCHESTRA DELLA TOSCANA

9, 12, 15 agosto 1998 - Auditorium Pedrotti, ore 21.00

ISABELLA

Teen-opera da *L'Italiana in Algeri* di **Gioachino Rossini**
Sceneggiatura di Azio Corghi dal libretto di Angelo Anelli
Musica di **Azio Corghi**
Direttore **ENRIQUE MAZZOLA**
ORCHESTRA CITTÀ DI FERRARA

10, 13, 16, 19, 22 agosto 1998 - Palafestival, ore 20.30

LA CENERENTOLA

Dramma giocoso in due atti di Giacomo Ferretti
Musica di **Gioachino Rossini**
Direttore **CARLO RIZZI** • Regia **LUCA RONCONI**
Scene **MARGHERITA PALLI** • Costumi **CARLO DIAPPI**
Interpreti principali: **VESELINA KASAROVA**
ALESSANDRO CORBELLI, JUAN DIEGO FLOREZ
BRUNO PRATICO, LORENZO PRAGA
CORO DA CAMERA DI PRAGA
ORT-ORCHESTRA DELLA TOSCANA

11, 14, 19 agosto 1998 - Auditorium Pedrotti, ore 18.00

Concerti di belcanto

12, 13, 20 agosto 1998 - Auditorium Pedrotti, ore 18.00

Concerti di pianoforte

In collaborazione con l'Accademia Internazionale
pianistica di Imola

16 agosto 1998 - Auditorium Pedrotti, ore 18.00

Coro da camera di Praga

Direttore **ROMANO GANDOLFI**

18 agosto 1998 - Auditorium Pedrotti, ore 21.00

Maurizio Pollini

Pianoforte

21 agosto 1998

Labirinto Leopardi

Percorso componibile di incroci, specchi e risonanze

17 agosto 1998 - Teatro Sperimentale, ore 17.00

Accademia Rossiniana

Concerto conclusivo

Concerti, incontri, mostre

Informaciones y Pedidos de Reserva:

Rossini Opera Festival • Via Rossini, 37 • I-61100 Pesaro
Tel. 0639.721.30161 • Fax 0639.721.30979
Home page: <http://www.rossiniopefestival.it>
e-mail: roff@rossiniopefestival.it

Apertura de los pedidos de reserva para Amigos y Socios desde el 23 de marzo 1998.
Apertura general de los pedidos de reserva a partir del 20 de abril 1998.

La Dirección del Festival se reserva de aportar eventuales variaciones en este programa.

- Concerto, Symphonia.....84
Henze: *Ondina*. Krussen. DG.....84
Hindemith: Cuartetos. Kocian. Praga...85
- *Obras para chelo y piano*. Klein/Manz.
Arte Nova.....85
- *Sonata para viola y piano*. Y otros.
Bashmet/Richter. Olympia.....85
Huss/Schelling: *Conciertos para piano*.
Hobson/Brabbins. Hyperion.....85
Hvorostovski, Dimitri. Barlono. Arias
antiguas. Philips.....101
Isla de las mujeres. Reverdie. Arcana.105
Istvánffy: *Misa de Santa Dorotea*.
Dobszay. Hungaroton.....85
Jacquet de la Guerre: *Sonatas*. Variations.
Accord.....86
Knappertsbusch, Hans. Director. Obras
de Bruckner, Haydn y otros. Tatra.102
Kodály: *Obras para violín y chelo*.
Strauss/Schiefen. Arte Nova.....86
- *Salmos húngaricos y otras*. Jón. Arts.86
Kozeluch: *Paritas*. Berkes.
Hungaroton.....86
- *Sonatas en trío*. Cristofori.
Hungaroton.....86
Legrenzi: *Sonatas y motetes*. Klikar.
Supraphon.....86
Lehár: *Obras sinfónicas*. Seibel. CPO...87
Le Roux: *Conciertos*. Variations.
Accord.....86
Ligeti: *Obras de cámara*. Varios. Sony. 87
Liszt: *Sinfonía Fausto*. Fischer. Philips. 87
Mahler: *Sinfonía 5*. Chailly. Decca.....88
- *Sinfonía 9*. Boulez. DG.....58
Mattheson: *Sonatas*. Suites. Y otros.
Cremonesi, Marchi. H. Mundi.....88
Mayr: *Requiem*. Valderrama, Domínguez,
Beltrán/Pelucchi. Agora.....88
Mozart: *Conciertos para piano 20, 23*.
Moravec/Marriner. Hänssler.....89
- *Fantasia, 3 Sonatas*. Arrau. Orfeo.....88
- *Quinteto con clarinete y otras*.
Rayson/Melos. EMI.....69
- *Requiem*. Tear, Donath,
Ludwig/Giulini. EMI.....69
- *Sinfonías 32, 35, 36, 39, 41*. Saraste.
Virgin.....67
- *4 Sonatas para piano*. Zacharias.
EMI.....69
- *Sonatas para violín y piano K. 306,*
380, 454. Blonid/Tverskaia.
Opus 111.....89
Mozart en Egipto. Arreglos. Natheev.
Virgin.....106
Münch, Charles. Obras de Berlioz y
Debussy. EMI.....73
Música bajo la influencia de José
II. Obras de Mozart y Beethoven.
Koestveld. Erasmus.....106
Música sacra barroca brasileña. Alves da
Silva. Claves.....106
Mussorgski: *Cuadros de una exposición*.
Magaloff. Auvidis.....89
Mutí, Riccardo. Director. Obras de
Beethoven, Berlioz y Schubert. EMI.69
Nash Ensemble. Obras de Beethoven,
Schubert y otros. Virgin.....67
Oboe y órgano. Obras de Vivaldi, Bach y
otros. Juliá/Torrent. Discant.....99
Ornstein: *Quinteto con piano*. Cuarteto
J. Weber/Lylian. New World.....90
Paisiello: *Serva padrona*. Bima,
Salomaa/Hirsch. Arts.....90
Pendereck: *Concierto para violín 2*.
Mutter/Pendereck. DG.....66
Perahia, Murray. Pianista. Obras de
Mozart, Beethoven y otros. Sony...101
Peterson: *Sonatas*. Kraemer. Auvidis...90
Poulenc: *Canciones*. Lott/Rogé. Decca.90
Prokofiev: *Romeo y Julieta*. (Selección).
Abbado. DG.....91
- *Romeo y Julieta (suite) y otras*.
Temirkanov. Revelation.....90
Puccini: *Turandot*. Dimitrova, Gasdia,
Martinucci/Oren. Arts.....91
Pugnani: *Werther*. Piazza,
Occeñ/Mangiocavallo. Opus 111...91
Rachmaninov: *Aleko*. Matorin, Erasova,
Pochapski/Shistiakov. Russian
Season.....91
- *Liturgia*. Himno. Popov.
Saisson Russe.....91
Ravel: *Obras orquestales*. Mata. RCA...92
Rebel: *Sonatas*. Variations. Accord...92
Reimann: *El castillo*. Salter, Dworchak,
Ahnsjö/Boder. Wergo.....62
Rossini: *Barbero de Sevilla*. Saudelli,
Ivanova, Ruggeri/Keitel. Arte Nova. 92
- *Guillermo Tell*. Pons Tena, Martins,
Muñoz/Keitel. Arte Nova.....92
- *Semíramis*. Anderson, Horne,
Ramey/Conlon. Videoland (VHS)...92
Rota: *Música cinematográfica*. Muti.
Sony.....92
Rózsa: *Concierto para violín y otras*.
Gruppman/Sedares. Koch.....93
Scarlatti, A.: *Giuditta*. Frisani, Lazzara,
Nuvoli/Velardi. Bongiovanni.....93
Schubert: *Bella molinera*. Félix/Badura-
Skoda. Arcana.....94
- *Fantasia del caminante y otras*. Richter.
EMI.....69
- *Lieder*. DeFeis/Duryea. Arte Nova...94
- *Misa D. 678*. Magnificat D. 486.
Fournier, Türk/Corboz. Dinemec...94
- *Oberturas*. Huss. Koch.....93
- *Quinteto «La trucha»*.
Wytenbach/Euler. Accord.....93
Schubert-Berio: *Rendering*. Eschenbach.
Koch.....95
Schubert-Reger: *Canciones*. Nylund,
Martens/Albert. CPO.....93
Schumann: *Obras para trío*. Altenberg.
Vanguard.....94
Scriabin: *Preludios y otras*. Varios. H.
Mundi.....95
Shostakovich: *7 Preludios, 3 danzas*.
Shostakovich. Revelation.....96
- *Sinfonía 8*. Kats. Arte Nova.....95
Sibelius: *Concierto para violín*. *Sinfonías*
1, 5, 6. Gouley/Leaper. Arte Nova...96
- *Sinfonías*. Várnska. BIS.....60
Singspiele. Antología. Varios. CPO.....67
Smits, Raphaella/Cardoso, Jorge.
Guitarristas. Obras de Ramírez, Ojeda
y otros. Accent.....102
Spohr: *Octeto*. *Quinteto*. Consortium
Classicum. Orfeo.....96
Steinberg, William. Director. Obras de
Brahms, Beethoven y otros. EMI.....68
Strauss: *Lieder*. Price, Popp/Sawallisch.
EMI.....69
- *Obras corales*. Cleobury. Collins...96
Stravinski: *Apolo y otras*. Pople. Arte
Nova.....97
- *Historia del soldado*. Octeto. Plotino.
Arts.....97
Tartini: *Sonata del diablo y otras*. Manze.
H. Mundi.....97
Telemann: *Fantasías*. Verbruggen.
H. Mundi.....98
- *Maestro de música*. Denti/Ceglar.
Arts.....98
- *Obras para órgano*. Baumgratz.
MDG.....97
- *Orfeo*. Röschmann, Trekel,
Ziesak/Jacobs. H. Mundi.....56
- *Sonatas en trío*. W.
Kuijken/Dombrecht/Kohnen.
Vanguard.....98
Tomkins: *Música para tecla*. Vol. 4.
Klapprott. MDG.....98
Vaughan Williams: *Sinfonías*. Davis.
Teldec.....99
Vivaldi: *Conciertos*. Manze. H. Mundi.99
Voces para el 2000. Varios. Aria.....106
Weber: *Conciertos para clarinete*.
Cuper/Schnitzler. Accord.....99
Weill: *Música para Johnny Johnson*.
Cohen. Erato.....100
Wieniawski: *Concierto para violín 1 y*
otras. Brodsky/Wit. Arte Nova.....100
Wolpe: *Cantata*. Cuartetos. Kussmaul.
Silesia. CPO.....100

RAFAEL DIAZ GOMEZ Y VICENTE GALBIS LOPEZ: *Correspondencia de Eduardo López-Chavarri Marco. Generalitat Valenciana. Valencia, 1996. 2 Vols. 438 y 429 págs.*

La Dirección General de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes de la Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana, en su colección Biblioteca de Música Valenciana, ha publicado dos gruesos volúmenes con la correspondencia del maestro Eduardo López-Chavarri, el recordado «patriarca de la música valenciana», compositor cinco años mayor que Falla —nació en 1871— y fallecido en 1970, cuando faltaban solamente tres meses para que cumpliera los cien años de edad. Su labor en Valencia fue ingente y vertida en múltiples campos: la composición, la investigación del folclore, la enseñanza de diversas disciplinas, la musicografía (fue autor de varios libros y traductor de otros tantos, ensayista, conferenciante...), la interpretación (el piano, dirigiendo), la crítica musical... López-Chavarri fue, en fin, un maestro reconocido, siempre abierto a la charla, a escuchar al otro, a aconsejarle si así se lo pedía. La eficacia de su actividad incansable, junto al paso de los años, le fueron invistiendo de una autoridad musical enorme: cuanto se hizo de música en Valencia durante más de medio siglo, cabe decir que pasó, de un modo u otro, por el maestro López-Chavarri: unas veces era el protagonista, otras el inspirador o el impulsor o el promotor, siempre, cuanto menos, el observador presto al apoyo, a la difusión, a la opinión a la crítica constructiva. Sus condiciones musical y humana llevaron su influjo, por supuesto, a muchos lugares y personas más allá de su amada tierra valenciana, y de ahí que la correspondencia ahora publicada sea una copiosísima y variopinta recopilación que, no obstante, es doblemente parcial: por un lado, se trata de cartas sólo recibidas (en ningún caso aparecen cartas firmadas por él) y, por otro, tal recopilación, como bien puntualizan los autores de esta obra, está lejos de ser exhaustiva.

El doble volumen que comentamos presenta textos previos y apéndices en los que Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López dan cuenta de cómo plantearon el trabajo, sacan conclusiones de interés y confieren —con el catálogo, índices detallados, etc.— una dimensión de utilidad y de consulta a la obra. Pero ésta, obviamente, consiste sobre todo en la transcripción de ochocientas cincuenta cartas entre cuyos remitentes abundan las celebridades. Veamos algunas. Entre los compositores que se cartean con López-Chavarri figuran Pedrell, Granados, Falla, Turina, Usandizaga, Nin, Toldrá,

Conrado del Campo, Esplá, Rodrigo... En el campo de la musicología, la teoría, la crítica, encontraremos cartas firmadas por Higinio Anglés, Rafael Mitjana, José Subirá, Joaquín Zamacois, Julián Ribera, Miguel Querol, Henri Collet, Adolfo Salazar... Entre los intérpretes de rango internacional, los violonchelistas Casals y Cassadó, los violinistas Crickboom y Manén, la clavicinista Wanda Landowska, los guitarristas Llobet, Pujol, Segovia y Yepes, la arpista Marisa Robles, los cantantes Francisco Viñas y Giacomo Lauri-Volpi o los pianistas Frank Marshall, Joaquín Malats, Pilar Bayona y José Iturbi, entre los directores de orquesta figuran Arbós, Pérez Casas, Arámbarri y los Lamote de Grignon, los directores de coros Thomàs, Gorostidi y los Millet... Y, como puede suponerse, músicos valencianos, de cualquier especialidad, están prácticamente todos sus coetáneos. Pero la nómina de corresponsales del maestro López-Chavarri no se limita a los músicos y, así, en estos tomos hemos podido leer cartas de artistas plásticos como Benlliure, Rusiñol o Plá; de escritores como Azorín o Pérez Galdós o el singular poeta-músico Gerardo Diego.

Naturalmente, el interés de las cartas es muy vario, pero, al margen de que las hay reveladoras de datos y curiosidades de interés, llama la atención lo que podríamos denominar el «efecto suma», esto es, la constatación de hasta qué punto la autoridad musical y hasta diríamos humanista del viejo maestro era valorada por profesionales de la más distinta condición, que se dirigían a él para consultarle, para agradecerle una opinión o, simplemente, para tenerle «al tanto». En no pocas ocasiones, claro, también para pedir, tras el anuncio jubiloso de una próxima visita a Valencia, a menudo se lee aquello de «¿por cierto, podría Vd. conseguirme...?»

La exposición de en qué consiste el doble libro lleva implícita la idea de a quién puede interesarle: de lleno, al estudioso o aficionado interesado por la figura del *mestre*; como obra de consulta interesante, para quienes busquen datos, curiosidades o anécdotas de aquellos personajes de quienes se recopilan textos abundantes (por ejemplo, es imprescindible para conocer a Iturbi); en general, para quienes gustan de leer testimonios escritos en situación en la que el escritor supone que nunca nadie, salvo el destinatario, van a tener acceso a esas líneas...

José Luis García del Busto

KRZYSZTOF MEYER: *Shostakovich. Su vida, su obra, su época. Traducción de Ambrosio Berasain. Alianza Música 75. Madrid, 1997. 482 páginas.*

Es este un libro extraordinario por diversos conceptos, el primero y principal que hace honor a su subtítulo dándonos una visión completa, sería, bien trabajada y mejor expuesta de la vida, la obra y la época de uno de los grandes compositores de la historia de la música, de un creador que trasciende su siglo mientras lo explica como pocos desde una situación tan personal como arquetípica, desde un trabajo tan ligado a su circunstancia como enfrentado a ella. La edición publicada por Alianza no es traducción de la primera, que apareció en Polonia en 1973, sino de la última alemana —Gustav Lübbe Verlag, 1995—, que recoge los materiales obtenidos por el autor de los últimos años de la vida del músico, por lo que el esfuerzo de Meyer queda así completado y pleno. Se trata, por lo que tiene de cuidadosa compulsión de las fuentes, de esfuerzo crítico de primer orden, del complemento indispensable —por su fecha de aparición entre nosotros solamente, pues el orden de lectura debiera ser inverso: primero Meyer, luego Volkov— a *Testimonio*, las «memorias» de Dimitri Shostakovich relatadas a y editadas por Solomon Volkov que publicara Aguilar en 1991 en admirable edición española de José Luis Pérez de Arteaga, hoy desgraciadamente inencontrable. Recordemos a los lectores que el libro de Volkov se benefició en la edición española de un admirable trabajo de anotación por parte de Pérez de Arteaga que convierte aquella en la más completa y mejor tratada de cuantas se hicieron por el mundo adelante, enriquecida además por una discografía y una bibliografía completísimas, fruto todo del conocimiento de quien es, sin duda, uno de los máximos expertos mundiales en la obra de Shostakovich.

Quizá el mejor elogio que puede hacerse del trabajo de Meyer es su deseo de ser a la vez explicativo e indagatorio, clarísimo y profundo. Ello le lleva a utilizar una metodología diáfana, que sigue cronológicamente la vida del músico en relación directa con la historia de la Unión Soviética y con la producción musical del creador. En ese aspecto, el libro es una visión enormemente lúcida de la evolución política de la URSS —que interesará enormemente al historiador de la cultura— en la que entrevera la producción de Shostakovich sin asomo alguno de indulgencia. El libro no es una hagiografía y sitúa la relación del personaje con los avatares políticos en su justo punto. Shostakovich no es un héroe de la resistencia sino un compositor que se debe sobre todo a su obra y que desea, por encima de todo, que ésta se desarrolle a pesar de todos los pesares. En ese contexto el lector comprenderá la psicología de Shostakovich, su mezcla de modestia y orgullo, su entrega a lo más profundo del proceso creador y su

afán de notoriedad, su resistencia al criterio oficial y su afiliación al Partido Comunista, de modo que todas las contradicciones quedan explicadas por mor de esa necesidad creadora que se quintaesencia en la consciencia de ser víctima y en el anhelo por no serlo. Toda esa aventura interior, que es el eje del libro, aparece trufada de mil avatares exteriores protagonizados por santos y pecadores, por almas generosas y por truhanes, de manera que de Khachaturian a Kkrennikov, de Miaskovski a Kabalevski, de Prokofiev a Mravinski y de Lunacharski a Stalin— pasan por aquí todos los que dijeron algo en estos años en la vida musical y política de la URSS. Semejante cantidad de información, unida al excelente análisis de las obras fundamentales y al buen narrar de episodios concretos —por ejemplo el encuentro entre Shostakovich y Stravinski en la visita de éste a la Unión Soviética— hacen que el libro de Meyer sea el ejemplo prístino de lo que debe ser la biografía de un creador. Y todo ello reunido nos haga pensar en la validez de esa tendencia, aparentemente rigurosa en lo formal pero falaz en todo lo demás, que pretende hacernos ver la música de Shostakovich como hija de sí misma, como si las notas surgieran de una cabeza fría, capaz de componer sin pensar, de articular los pentagramas sin circunstancia. La totalidad de una música como la suya, genial e irregular al mismo tiempo, nace de unas condiciones que van más allá —o se quedan más acá— de su anhelo por ser el más grande compositor de todas las Rusias, el heredero de Mahler y de Sibelius, hasta de Beethoven si se quiere por la variedad de su estro en cualquier género. La grandeza de la *Cuarto Sinfonía* o del último cuarteto de cuerda, la banalidad de *El canto de los bosques* tienen mucho que ver con el terror de la noche staliniana y con la comodidad aparente que otorgaba el carné del partido, lo mismo que el *Winterreise* schubertiano es la obra de alguien que se va a morir sin conocer eso que para Goethe era fundamental en el momento postrero: algo de reconocimiento público y un poco de dinero. Aquí la circunstancia tiene un valor fundacional, aunque lo que quede sea siempre la música. Superarla, aunque no pueda olvidarse, aunque actúe, crear a pesar de ella, es uno de los rasgos del genio. Y Shostakovich lo era.

Luis Suñén

MARIUS SCHNEIDER: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Ediciones Siruela. Colección El Árbol del Paraíso. Madrid, 1998. 508 páginas. Ilustraciones autógrafas del autor.

Los animales, los hombres, las piedras, los planetas, los elementos, el cosmos... Nada le fue ajeno al ilustre musicólogo y científico alemán Marius Schneider (1903-1982) cuando se puso a estructurar en España, a partir de 1944, un trabajo con una clara inspiración y sabiduría musicales, que finalmente acabó llevando como título, nada más y nada menos que *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, y que sería publicado por el CSIC en 1946.

Escrita originalmente en español, a pesar de que el idioma materno de Schneider lógicamente era el alemán, esta curiosa y enigmática obra acaba de ser recuperada para la bibliografía musical por Ediciones Siruela, que ha realizado una cuidadísima edición de la obra de Marius Schneider, un autor que debería ser un clásico para el estudioso español y que, por ausencia de trabajos editoriales como el presente, resulta ser mucho más desconocido de lo que realmente merece.

El origen musical de los animales símbolos es un compendio de sabiduría, ya que en esta obra hay materia sobrada para los estudiosos de la musicología, la etnografía, las culturas antiguas, la religión, la escultura, la cosmología y hasta la astronomía, tan extraña y curiosa es la argumentación que el autor plantea en este libro. Todos los trabajos empíricos que lleva a cabo para realizar esta investigación le hacen deducir finalmente que «en el principio era el sonido», el ritmo, y que la sustancia sonora es la materia prima del mundo.

Fundador y director del Departamento de Etnomusicología en el Instituto Español de Musicología en Barcelona, Marius Schneider siempre tuvo una curiosidad insaciable por las fuentes musicales en las culturas antiguas y, por ello, viajó por todo el mundo con el fin de obtener dichas fuentes de primera mano. Especialmente interesado en los principios de las técnicas polifónicas, viajó a África y al Cáucaso y se acercó también a Filipinas, Mato Grosso, Camerún, Australia, Túnez y, por fin, llegó a España, donde elaboró, gracias al CSIC, la obra recientemente recuperada.

«El mecanismo psicológico de la identificación simbólica de sonidos con animales me preocupaba desde hacía mucho tiempo —explica el propio Marius Schneider en la introducción de esta obra—. Hace años pude aclarar un poco el problema trabajando con unos negros, que todavía vivían estas ideas. Así nacieron los capítulos sobre los animales, los planetas y los elementos. El ciclo de las altas culturas estudiadas comprende especialmente unos datos de China, Indonesia, India, Persia, Bizancio, Grecia antigua y de la Europa medieval, que hacen suponer un pa-

rentesco cultural antiquísimo entre estas áreas tan distantes».

Más tarde, Schneider pide al lector que no le considere víctima de una obsesión, ya que su trabajo, por muy concienzudo que parezca, es obra fundamentalmente de su trato con los indígenas, lo cual —puntualiza— me permitió aprender a pensar y a vivir estas ideas sin ninguna clase de contorsión intelectual.

Efectivamente, Marius Schneider, al considerar que el cosmos es una unidad indisoluble, afirma que la Naturalidad no puede dejar indiferente al ser humano, que, además de formar parte de esa unidad, posee la facultad de imitar un gran número de ritmos ajenos y de ritmos fundamentales de la misma. Puntualiza también que imitar es identificarse con el objeto imitado y conocer sus leyes íntimas, es decir, dominar el objeto copiado. Y, por eso, tal concepción dinámica del cosmos es a la vez filosofía, religión y ciencia aplicada.

La costumbre de imitar las voces animales permanece aún viva en muchas partes del mundo y todavía la imitación del ritmo y timbre de las ranas, animales símbolo de la tierra fecundada por el agua, persigue atraer la lluvia hacia la tierra. Y en algunos lugares del África ecuatorial, se observa con extremado cuidado el primer grito del niño, con el fin de reconocer por el timbre y el ritmo de su voz la melodía de su persona y el antepasado o el tipo animal que se manifiesta en él.

Marius Schneider ofrece en esta obra un caudal infinito de datos que nos remiten a las culturas antiguas, a las diversas maneras de vivir los ritmos instrumentales por los distintos colectivos humanos, a la relación entre la música y la caza, a la consideración de la oreja como el órgano místico y receptivo por excelencia, a la evolución histórica del arte musical, e incluso a la relación que tienen los capiteles de los claustros medievales de San Cugat del Vallés y de la catedral de Gerona con los sistemas musicales de la India y de otros lugares tanto o más alejados geográficamente de nuestro entorno.

En definitiva, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* es una obra muy interesante y valiosísima de un gran erudito que padeció de una curiosidad insaciable y que llegó a relacionar todas las disciplinas de la cultura con el arte musical en todas sus vertientes y en todas sus formas. Este trabajo de Marius Schneider consigue, desde luego, y en todo caso, producir admiración y un placer infinito al especialista que se topa con sus enseñanzas y teorías.

Esther Burgos Bordonau

schEzo

CONCIERTOS

ALCOY

Amigos de la música

7-V: Los Angeles Jubilee Singers. Espirituales.

ASTURIAS

16-IV: Maximiano Valdés. María Orán, soprano. Milhaud, Chausson, Bartók. (Oviedo. 17: Gijón).
23: Gianandrea Noseda. Fabio Bidini, piano. Respighi, Schumann, Dvořák. (Oviedo. 24: Gijón).
30: Maximiano Valdés. Gil Shaham, violín. Dieguez, Strauss, Brahms. (Oviedo. 1-V: Gijón).

BARCELONA

15-IV: Sinfónica de Tenerife. Orfeo Catalá. Víctor Pablo Pérez. Prokofiev, Musorgski, Shostakovich. (Palau 100).
17,18,19: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Lawrence Foster. Radu Lupu, piano. Soler, Beethoven, Stravinski. (Palau).
19: Barbara Bonney, soprano. Pianista y programa por determinar. (Ciclo de Lied. Palau).
20: Filarmónica de Viena. Zubin Mehta. Korngold, Mozart, Mahler. (Palau 100).
21: Zoltán Kocsis, piano. Schubert, Ravel. (Ibercamera. Palau).
24,25,26: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Franz-Paul Decker. Pablo Loeferens, chelo. Schubert, Cassadó, Bruckner. (Palau).
26: Sinfónica de la Radio de Baviera. Riccardo Muti. Mozart, Schubert. (Ibercamera. Palau).
28: Orquesta Ferenc Liszt de Budapest. Mozart. (Palau 100).
29: Thomas Allen, barítono; Malcolm Martineau, piano. Schumann, Wolf, Strauss. (Ciclo de Lied. Palau).
1,2-V: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Lawrence Foster. Karan Armstrong, soprano. Noche vienesa. (Palau).
7: Ensemble Avance. Lachenmann. (Centro de Cultura Contemporánea).
8,9,10-V: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Edmon Colomer. Albert Guinovart, piano. Lamote, Gershwin, Musorgski. (Palau).

BILBAO

Sociedad Filarmónica

15-IV: Cuarteto Yasje. Jean Dupuy, viola. Beethoven, Dutilleul, Brahms.
20: Radu Lupu, piano. Schumann, Janáček, Bartók.
24: Gabrieli Consort & Players. Paul McCreesh. Victoria, Morales, Guerrero.
28: Gil Shaham, violín; Akira Eguchi, piano. Schubert, Debussy, Strauss.
5-V: Arkadi Volodos, piano. Obras por determinar.

CORDOBA

Orquesta de Córdoba

16-IV: Leo Brouwer. Rosa Torres-Pardo, piano. Stravinski, Shostakovich, Prokofiev, Bartók.

CUENCA

Semana de Música Religiosa

6-IV: Coro y Orquesta Golden Age. Mark Brown. Smith, Penrose, Patrick.

ge. Monteverdi, Visperas
7: Pro Cantione Antiqua. Motetes renacentistas.

8: Orquesta Barroca de Sevilla. Capilla Peñaflorida. Barry Sargent. Moya, *Stabat Mater*.

9: Orquesta Internacional de Italia. Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. Peter Maag. Monar, Llorens, Santana. Bach, Mozart.

10: Orquesta Internacional de Italia. Claudio Desderi. Mazzara, Bardon. De la Cruz, Satie, Pergolesi.

11: Medieevum. *Ganigas y otras piezas medievales*.

- Antonio Baciero, órgano, clave y piano. Gabezón, Aguilera de Heredia, Correa de Arauxo.

12: Orquesta Clásica de Madrid. Coro de la Fundación Príncipe de Asturias. Enrique García Asensio. Casariego, Cid, Fresán. Mozart, *Misa de la Coronación*.

ELCHE

Orquesta Ciudad de Elche

17-IV: Vicente Sempere. Schubert.
24: José Luis García Asensio. Mendelssohn, Chaikovski.
8-V: Vicente Sempere. Einar Henning Smebye, piano. Grieg, Svendsen.

EUSKADI

Sinfónica de Euskadi

24-IV: Arturo Tamayo. Pietro Borgonovo, oboe. Iturriza, Castro, Guriel. (Vitoria. 27: Bilbao. 28,29: San Sebastián. 30: Pamplona).
6,7-V: Jonathan Carney. Vivaldi, Elgar, Mozart. (San Sebastián).
7: Juan José Mena. Stravinski, Varèse, Ketting. (Pamplona. 8: Vitoria).

GRANADA

Auditorio Manuel de Falla

25-IV: Orquesta Ciudad de Granada. Heinz-Karl Gruber. Ligeti, Gruber, García.
26: Orquesta de Cámara Ferenc Liszt de Budapest. Janos Rolla. Boccherini, Mendelssohn, Liszt.
1,2-V: Orquesta Ciudad de Granada. Josep Pons. Miguel Rios, cantante. Weill.
9: Los Angeles Jubilee Singers. *Espirituales*.

JEREZ

Teatro Villamarta

14-IV: The English Concert. Trevor Pinnock. Bach, Marais, Haendel.

LA CORUÑA

Auditorio

18-IV: Sinfónica de Galicia. Gilbert Varga. Christian Lindberg, trombón. Weber, Franck, Strauss, Kodály.
2-V: Sinfónica de Galicia. Orfeón Donostiarra. Víctor Pablo Pérez. Brahms, *Requiem alemán*.
4: Orquesta del Ulster. Dimitri Sitkovetski. Bella Davidovich, piano. Harty, Chopin, Beethoven.

LAS PALMAS

Auditorio Alfredo Kraus

17-IV: Filarmónica de Gran Canaria. Adrian Leaper. Jorge Robaina, piano. Bretón, Falcón Sanabria, Bruckner.
21,24: Coro y Orquesta de Kiev. Mi-

rella Freni, soprano. programa por determinar.

LÉRIDA

Auditorio Enrique Granados

16-IV: Sinfónica de Tenerife. Orfeo Catalá. Víctor Pablo Pérez. Programa por determinar.

24: Orquesta de Cámara Talich de Praga. Jan Talich. Britten, Vivaldi, Bartók.

MADRID

15-IV: Zoltán Kocsis, piano. Beethoven, Brahms, Bartók, Schumann. (Grandes Interpretes. Scherzo Auditorio Nacional).

- Cuarteto Ad Hoc. Usandizaga, Bretón, Chapi. (Fundación March).

16: Cuarteto Keller. Zoltán Kocsis, piano. Beethoven, Dvořák. (Liceo de Cámara. A. N.).

- Coro Filarmónico de Exeter. Guerrero, Victoria, Tippett. (Ciclo de Cámara y Polifonía. A. N.).

17: ORTVE. Grover Wilkins, James Ives, McDowell, Sousa. (Teatro Monumental).

17,18,19: ONE. Antoni Ros Marbà. Sílvia Marcovici, violín. Toldrà, Chaikovski, Bartók. (A. N.).

18: Cuarteto de Tokio. Mendelssohn, Schmittke, Chaikovski. (Liceo de Cámara. A. N.).

21: Filarmónica de Viena. Zubin Mehta. Martin Gabriel, oboe. Weber, Mozart, Mahler. (Ibermúsica. A. N.).

- Proyecto Gerhard. José Ramón Encinar. Jurado, Fresán, Garrigou, Maderna. (Academia de San Fernando).

22: Radu Lupu, piano. Programa por determinar. (Ibermúsica. A. N.).

- Coro de RTVE. Rainer Stühling. Albéniz, Vives, Espá. (F. M.).

- Orquesta de Cámara Inglesa. Pinchas Zukerman. Bach, Beethoven, Mozart. (Universidad Politécnica. A. N.).

24: ORTVE. Leo Braxator. Cervantes, Espadolar, Lecuona. (F. M.).

- Grupo Sema. Pepe Rey. Polifonía Renacentista. (Ciclo de la Universidad Autónoma. Iglesia de san José).

25: Rolf Lislevand, vihuela. Narváez, Milán, Fuenllana. (Siglos de Oro. Palacio de Aranjuez).

- Sinfónica de Madrid. Montserrat Caballé. Director y programa por determinar. (Teatro Real).

28: Olaf Bär, barítono; Helmut Deutsch, piano. Programa por determinar. (Ciclo de Lied. Teatro de la Zarzuela).

- Victoria de los Angeles, soprano; Albert Guinovart, piano. Programa por determinar. (Teatro Real).

29: Sinfónica de Viena. Vladimir Fedoseiev. Rudolf Buchbinder, piano. Rachmaninov, Brahms. (Ibermúsica. A. N.).

- Leonel Morales, piano. Cervantes, Albéniz, Adalid. (Fundación March).

30: ORTVE. Antoni Ros Marbà. Manuel Guillén, violín. Garreta, Monasterio, Pedrell. (F. M.).

- Coro Nacional de España. Rafael Taibo, recitador. *García Lorca y el 98*. (Ciclo de Cámara y Polifonía. A. N.).

4-V: Sinfónica de Detroit. Neeme Järvi. Leif Ove Andsnes, piano. Grant Still, Prokofiev, Schumann. (Ibermúsica. A. N.).

6: Veselina Kasarova, mezzo; Friedrich Haider, piano. Programa por determinar. (Ciclo de Lied. Teatro de la Zarzuela).

- Vladimir Spivakov, violín; Sergei Bezrodni, piano. Haendel, Strauss,

Schubert. (Ibermúsica. A. N.).

6,7: Sinfónica de Irlanda del Norte. Dimitri Sitkovetski. Bella Davidovich, piano. Balart, Chopin, Sibelius, Harty, Monasterio, Beethoven. (Universidad Complutense. A. N.).

8,9,10: ONE. Klaus Weise. Pamela Coburn, soprano. Del Campo, Strauss. (A. N.).

9: José Miguel Moreno, vihuela. Pisdor, Daza, Mudarra. (Siglos de Oro. Palacio de Aranjuez).

10: Cuarteto Arditi. Schnitzke, *Quartetos* (Liceo de Cámara. A. N.).

MÁLAGA

Orquesta Ciudad de Málaga

17,18-IV: Max Bragado. Víctor Martín, violín. Monasterio, Prokofiev.

1,2-V: Philippe Entremont. Rimski-Korsakov, Mozart, Berlioz.

MURCIA

Auditorio

20-IV: Teatro Nacional de Ilimo. Jan Zvavil. Prokofiev, *Romeo y Julieta* (escenificada).

30: Sinfónica de Viena. Vladimir Fedoseiev. Rudolf Buchbinder, piano. Schubert, Mozart, Chaikovski.

PAMPLONA

Orquesta Pablo Sarasate

24-IV: Alexander Pavlovic. Rossini, Beethoven, Rouseff.

SALAMANCA

Palacio de Congresos

22-IV: Gabrieli Consort and Players. Paul McCreesh. Morales, Guerrero, Victoria.

4-V: Miguel Ituarte, piano. Programa por determinar.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

Auditorio

16-IV: Real Filharmonía. Maximino Zumalave. Ravel, Fauré, Beethoven.

23: Real Filharmonía. Edmon Colomer. Joaquín Achúcarro, piano. Guinjoan, Beethoven, Mendelssohn.

30: Real Filharmonía. Helmut Rilling. Bach, Mozart, Schumann.

7-V: Real Filharmonía. Jeffrey Kahane. Mendelssohn, Mozart, Haydn.

SEGOVIA

Sociedad Filarmónica

16-IV: Guillermo González, piano. E. Halffter, Falla.

30: Cuarteto Assal. E. y R. Halffter, Remacha, Toldrà.

SEVILLA

Teatro de la Maestranza

27-IV: Daniel Barenboim, piano. Programa por determinar.

7,8-V: Sinfónica de Sevilla. Achim Fiedler. Igor Oistrakh, violín. Mendelssohn, Shostakovich.

TARRASA

Centro Cultural

7-V: I Musici. Vivaldi, Bach.

TENERIFE

Sinfónica de Tenerife

23,24-IV: Víctor Pablo Pérez. Orán, McMillan, Marco, Guidi, Zemlinsky. 7,8-V: Krzysztof Penderecki. Elmar Oliveira, violín. Penderecki, Beethoven.

VALENCIA

Palau de la Música

18-IV: Orquesta de Valencia. Luis Antonio García Navarro. André Watts, piano. Brahms, Búsqueda Soler, Falla.

21: Orquesta de Cámara Inglesa. Pinchas Zukerman. Bach, Beethoven, Mozart.

22: Sexteto Stradivari. Bach, Mozart, Brahms.

25: Sinfónica de la Radio de Baviera. Riccardo Muti. Mozart, Schubert.

30: Morellá, Artigas, Alós, Sapita, Marí, Tortajada. Pouleuc.

3-V: Forés, Sastapau, Barona, Morellá, Alós, Sanchis Pouleuc.

5: Sinfónica de Detroit. Neeme Järvi. Leif Ove Andsnes, piano. Barber, Prokofiev, Schumann.

6: Cuarteto Petersen. Mozart, Weber, Grieg.

9: Coro y Orquesta de Valencia. Paolo Carignani. Bruson, Voigt, Palanchi, Machado. Verdi, *Macbeth* (Versión de concierto).

VALLADOLID

Asociación Cultural Salzburgo

21-IV: Sinfónica de Castilla y León. Pedro Halffter. David Garrett, violín. Programa por determinar.

23: Orquesta Ferenc Liszt de Budapest. Dezo Banki. Boccherini, Mozart, Chaikovski.

VIGO

Centro cultural Caixavigo

15-IV: The English Concert. Trevor Pinnock. Programa por determinar.

24: Real Filharmonía. Edmon Colomer. Joaquín Achúcarro, piano. Guinjoan, Beethoven, Mendelssohn.

5-V: Cuarteto de Moscú. Emil Naimoff, piano. Programa por determinar.

ZARAGOZA

Auditorio

20-IV: Zoltán Kocsis, piano. Beethoven, Brahms, Bartók, Schubert.

21: Cuarteto de Tokio. Mendelssohn, Schnitzke, Beethoven.

27: The Scholars.

1,2,3-V: Cuarteto Enesco.

AMSTERDAM

Concertgebouw

14-IV: Joven Orquesta de la Unión Europea. Bernard Haitink. Radu Lupu, piano. Schumann, Stravinski.

16,18: Cuarteto Lindsay. Haydn, Bartók, Beethoven.

18: Orquesta del Concertgebouw. John Adams. Adams, Takemitsu, Ives.

19: Filarmónica de la Radio de Holanda. Edo de Waart. Watson, Wilson-Johnson, Rolfe Johnson, George Elgar, *Guaracaya*.

20: Música ad Rhenum. Jed Weisz.

Giordani, Haydn, *Grif*, Bach.
2,3-V: Sinfónica de Londres. Michael Tilson Thomas. Jean-Yves Thibaudet, piano. Copland, Bernstein. / Thomas Hampson, barítono; Bernstein, Ives, Mahler.
7: Nieuw Sinfonietta Amsterdam. Jurjen Hempel. Sabine Meyer, clarinete. Arnold, Stravinski, Bernstein.
8: Filarmónica de Holanda. George Pehlivanian. Stephen Hough, piano. Frid, Bartók, Smetana.
10: Filarmónica de la Radio de Holanda. Edo de Waart. Lazar Berman, piano. Mendelssohn, Mozart, Liszt.
11: Grupo de Viento Sabine Meyer. Mozart, Weber, Beethoven.

BERLIN

Filarmónica de Berlín

16-IV: Daniel Barenboim. Programa por determinar.
20,21,22: Roger Norrington. Haydn, Knussen, Mendelssohn.
25,26,27: Claudio Abbado. Mozart, Rihm, Brahms, Schumann.

CLEVELAND

Orquesta de Cleveland

16,17,18-IV: Pierre Boulez. Webern, Schoenberg, Mahler.
23,24,25: Christoph von Dohnányi. Ives, Schönfield, Brahms.
30, 1,2-V: Christoph von Dohnányi. Alfred Brendel, piano. Kurtág, Schumann, Mozart.
7,8,9: Christoph von Dohnányi. Franklin Cohen, clarinete. Bartók, Takemitsu, Dvorák.

LISBOA

Fundación Gulbenkian

14-IV: Yuri Bashmet, viola. Mikhail Muntian, piano. Beethoven, Hindemith, Brahms.
16,17: Orquesta Gulbenkian. Michael Zilim. Yun Bashmet, viola. Schnittke, Bruckner.
21: Ian Bostridge, tenor; Julius Drake, piano. Schumann, Liszt.
23,24: Orquesta Gulbenkian. Claudio Simone. Gil Shaham, violín. Donizetti, Verdi, Chaikovski.
27: Sinfónica de Viena. Vladimir Fedoseiev. Rudolf Buchbinder, piano. Rachmaninov, Brahms.
5,6,7-V: Ensemble Musikfabrik. Johannes Kalitzke. Kagel.
8: Conjunto Instrumental de París. Ensemble Soli-Tutti. Alain Bancquart. Bancquart, Nunes.
9: Conjunto Instrumental de París. Alain Bancquart. Nunes.
10: Cuarteto Diótima. Bancquart, Nunes, Rafael.
11: Conjunto Instrumental de París. Ensemble Soli-Tutti. Emilio Pomarico. Nunes.

LONDRES

Barbican Centre

4-IV: Filarmónica de Londres. Christopher Moulds. Elgar, Rachmaninov, Dvorák.
5: Sinfónica de Londres. Dimitri Kitanenko. Rimski-Korsakov, Chaikovski, Rachmaninov.
7: Sinfónica de Londres. Daniel Harding. Vine, March, Gasparini.
12: Gabrieli Consort & Players. Paul McCreech. Banks, Bickley, Harvey. Bach, *Passión según san Juan*.

17, 21: Sinfónica de Londres. Michael Tilson Thomas. Hampson, Thibaudet. Mahler, Ives, Bernstein. / Rouse, Mahler.
22: Real Filarmónica. Daniele Gatti. Bartók, Chaikovski.
26,29: Sinfónica de Londres. Michael Tilson Thomas. Mahler-Schoenberg, Ives, Copland. / Hampson. Bernstein, Mahler, Copland.
30: Sinfónica de la Radio de Baviera. Lorin Maazel. Beethoven.

The South Bank Centre

3-IV: Filarmónica de Londres. Ingo Metzmacher. Debussy, Turgenev, Stravinski.
4: Sinfónica de la BBC. Jukka-Pekka Saraste. Norgard, Pärt, Stravinski.
6: Real Filarmónica de Liverpool. Petr Altrichter. Martin Roscoe, piano. Beethoven, Mozart, Shostakovich.
7: Orquesta Philharmonia. Leonard Slatkin. Copland, Turgenev.
8: Nash Ensemble. Knussen, Turgenev.
15: Filarmónica de Londres. Paavo Järvi. Frank Peter Zimmermann, violín. Beethoven, Mozart, Mahler.
16: Mikhail Pletnev. Victor Tretjakov, violín. Chaikovski, Berlioz.
17,24: Filarmónica de Londres. Paavo Järvi. Berlioz, Chaikovski, Brahms.
18: Grupo de Música Contemporánea de Birmingham. Nicholas Kok. Mantland, Turgenev, Lang.
19: Dimitri Alexeev, piano. Chaikovski, Scriabin, Prokofiev.
21: Orquesta Philharmonia. Mikhail Pletnev. Berlioz, Chaikovski.
22: Orquesta Age of Enlightenment. Simon Rattle. Ann Murray, mezzo. Mozart, Berlioz, Beethoven.
23,28, 1-IV: Coro y Orquesta de la Royal Opera. Bernard Haitink. Polaski, Domingo, Rasalainen, Leiferkus. Tomlinson. Wagner, *Parsifal* (versión de concierto).
26: Orquesta de París. Frans Brüggen. Truls Mørk, chelo. Haydn, Mozart.
27: Orquesta Philharmonia. Andrés Schiff. Mozart.
27: Ivo Pogorelich, piano. Rachmaninov, Granados, Prokofiev.
29: Sonnerie. Rameau, Couperin, Leclair.
30: Orquesta Philharmonia. Andrés Schiff. Mozart.

MILAN

Sinfónica de Milán

16,17,19-IV: Enrique Mazzola. Maite Arnaizbarrena, mezzo. Falla, Pizzetti, Ghedini.

MUNICH

Filarmónica de Munich

19,20,21-IV: Günter Wand. Haydn, Bruckner.
27,28: Bernhard Klee. Hildegard Behrens, soprano. Bhagwati, Wieland, Schoenberg.

PARIS

16-IV: Orquesta Nacional de Francia. Charles Dutoit. Lekeu, Tournemire. (Casa de la Radio).
18: Filarmónica de Radio Francia. Peter Eötvös. Eötvös, Varèse. (C.R.).
18,19: Christophe Rousset, clave. L. Couperin, Royer, Forqueray. (Cité de la Musique).
18,19: Sinfónica de Londres. Michael Tilson Thomas. Hampson, Thibau-

det. Mahler, Ives, Bernstein. (C. M.).
19: Truls Mørk, chelo; Michel Dalberto, piano. Beethoven, Grieg. (Teatro de los Campos Eliseos).
22,23: Orquesta de París. Frans Brüggen. Truls Mørk, chelo. Haydn, Mozart. (Sala Pleyel).
23: Orquesta Nacional de Francia. Charles Dutoit. Yo-Yo Ma, chelo. Strauss, Chen. (T. C. E.).
24: Filarmónica de Viena. Zubin Mehta. Webern, Mozart, Mahler. (T. C. E.).

- Filarmónica de Radio Francia. Marek Janowski. Imogen Cooper, piano. Mozart, Mendelssohn. (S. P.).
25: Orquesta Nacional de Francia. Charles Dutoit. Kathleen Battle, soprano. Mozart. (T. C. E.).
25,26: Ensemble InterContemporain. David Robertson. Stockhausen, *Inori*. (C. M.).
26: Monica Huggett, violín; Gary Cooper, clave. Bach. (C.R.).
27: Orquesta de Cámara de Colonia. Helmut Müller-Brühl. Patrick Gallois, flauta. Mozart, Quantz, C.P.E. Bach. (T. C. E.).
28: Orquesta Hallé de Manchester. Kent Nagano. Dazeley, Stutzmann. Amstelhem. Mahler, *Das Klagende Lied*. (T. C. E.).

- Filarmónica de Radio Francia. Marek Janowski. Zimmermann, Webern, Berg. (C.R.).

28,29: Orquesta de Cámara de Europa. Nikolaus Harnoncourt. Thomas Zehetmair, violín. Schubert, Mendelssohn, Haydn. (C. M.).

29,30: Orquesta de París. Kurt Sanderling. Tedi Papavrami, violín. Mozart, Bruckner. (S. P.).

3-V: Elisabeth Leonskaia. Cuarteto Borodin. Shostakovich. (T. C. E.).

5: Rada Lupu, piano. Programa por determinar. (S. P.).

6: Orquesta Nacional de Francia. Jerzy Semkow. Jard van Nes, mezzo. Beethoven, Wagner, Chaikovski. (T. C. E.).

7: Ensemble InterContemporain. David Robertson. Kyburz, Stravinski, Manoury. (C. M.).

9: Filarmónica de Radio Francia. Dimitri Kitanenko. Dezzo Ranki, piano. Shostakovich, Bartók, Chaikovski. (S. P.).

- Hopkinson Smith, laúd. Gaultier, Bach, Weiss. (C. M.).

10: Rare Fruits Council. Kohaut, Haydn, Fasch. (C. M.).

SALZBURGO

Festival de Pascua

11-IV: Filarmónica de Berlín. Nikolaus Harnoncourt. Beethoven.
12: Filarmónica de Berlín. Mariss Jansons. Dvorák, Bartók.
BORIS GODUNOV (Musorgski). Filarmónica de Berlín. Coro de la Ópera de Viena. Coro Filarmónico Esva. vaco. Abbado. Wernicke. Kotscher, Larson, Langridge, Leiferkus. **13-IV.**

SIENA

Academia musical

16-IV: Uto Ughi, violín. Alessandro Specchi, piano. Tartini, Kreisler, Paganini.
24: Orquesta de la Toscana. Alexander Lonquich. Beethoven.

VIENA

15-IV: Filarmónica Checa. Vladimir Ashkenazi. Brahms, Dvorák. (Konzerthaus).

16: Olaf Bär, barítono; Helmut Deutsch, piano. Beethoven, Kreutzer, Manchner. (K.).

17,18,19: Filarmónica de Viena. Zubin Mehta. Korngold, Mozart, Mahler. / Webern, Mozart, Mahler. (Musikverein).

18,19: Sinfónica de Viena. Vladimir Fedoseiev. Webern, Haydn, Chaikovski. (M.).

22: Cuarteto Hagen. Haydn, Shostakovich, Mozart. (K.).

22,23: Orquesta de Cámara de Europa. Nikolaus Harnoncourt. Thomas Zehetmair, violín. Schubert, Mendelssohn, Mozart. (M.).

23: Klangforum Wien. Sylvain Cambreling. Tallier de compositores. (K.).

24: Sinfónica de la RSO de Viena. Dennis Russell Davies. Haydn, Köhler, Dennis Russell Davies. Haydn, Köhler, Schmidt. (M.).

25,26: Orquesta de la Tonhalle de Zurich. David Zinman. Viktoria Mullova, violín. Bartók, Mahler. (M.).

26: Orquesta Festival de Budapest. Ivan Fischer. Mahler, Novak. (K.).

27: José Carreras, tenor; Lorenzo Bavaj, piano. Programa por determinar. (M.).

- Alexander Lonquich, piano. Chopin, Szymanowski, Stravinski. (K.).

28: Maxim Vengerov, violín; Itamar Golan, piano. Programa por determinar. (M.).

30: Sinfónica de la Radio de Viena. Libor Pesek. Stefan Vladar, piano. Dvorák, Suk. (K.).

5-V: Filarmónica de Viena. Coro de la Sociedad de Amigos de la Música. Riccardo Muti. Bonney, L. Raimondi, Trost, Florez, Haydn, Cherubini. (M.).

- Sinfónica de Viena. Vladimir Fedoseiev. Rudolf Buchbinder, piano. Rachmaninov, Brahms. (K.).

8: Sinfónica de la Radio de Viena. Singakademie. Peter Dernetz. Vassileva, Lotric, Jenis. Fibich, *Sarba* (versión de concierto). (K.).

ÓPERAS

BARCELONA

Teatre Victòria

L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Ranzani. Gas. Bros. Vaduva, Olena. Pannerai. **18,20,22, 23,24,26,28,30-IV.**

BURGOS

Teatro Principal

EL LAGO DE LOS CISNES (Chaikovski). Teatro Nacional de Bno. Prokes. Zhavitel. **27-IV.**

CORDOBA

Gran Teatro

WEST SIDE STORY (Bernstein). Ortega. Reguant. **21,22-IV.**

MADRID

Teatro Real

PRIHODY LISKY BYSTROUSKY (Janáček). Stringer. Hytner. Allen. Mirová, Hájna, Jenis, Minutillo. **15,17,19,21,23-IV.**

Teatro de la Zarzuela

EL BARBERILLO DE LAVAPIES (Barbieri). Ros. Beito. Martín, González,

Subrido. **30-IV/10-V.**

SEVILLA

Teatro de la Maestranza

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Benetti. Castro. Ganassi, Macías, Ubivier. D'Arcangelo. **22,23,25,26-IV.**

AMBERES

De Vlaamse Opera

TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Varviso. Decker. De Vol, Lang, Lakes, Skram. **10,13-IV.**

AMSTERDAM

De Nederlandse Opera

WOZZECK (Berg). Haenchen. Decker. Grundheber. McGauley. Devlin, Schmiege. **13,16,19,21,24,26,28-IV.**
TOSCA (Puccini). Chailly. Lehnhoff. Malfitano, Margison, Terfel, Luperi. **8,10-V.**

BERLIN

Deutsche Oper

PARSIFAL (Wagner). Thielemann. Friedrich. Rouillon. Hagen, Salminen, Winbergh. **10,13,19-IV, 3-V.**

TOSCA (Puccini). Zocche. Barlog. Millo, Shicoff, Wixell, Lukas. **12,17-IV.**

DER PRINZ VON HOMBURG (Henze). Thielemann. Friedrich. Kollo, Kaune, Carlson. **16,24-IV.**

AIDA (Verdi). Steinberg. Friedrich. Becker. Schaechter, Bickers, Fraccaro. **21-IV.**

RIGOLETTO (Verdi). Lang-Lessing. Neuenfels. Gamguelbeli, Wixell, Bradley, Lukas. **23-IV, 2-V.**

LOHENGGRIN (Wagner). Thielemann. Friedrich. Stamm, Winbergh, Johansson, Hillebrandt. **26,30-IV.**

KATA Kabanova (Janáček). Kost. Krimer. Kunder, Algieri, Walther, Armstrong. **29-IV.**

Staatsoper

DER FREISCHÜTZ (Weber). Weigle. Lehnhoff. Begley, Vogel, Höhn, Wolf. **10,13-IV.**

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (Wagner). Weigle. Kupfer. Struckman, Pape, Trekel, Aariza. **12,19-IV.**

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Mikki. Brieger. Vogel, Williams, Faninal, Ketschen. **17,23,26-IV.**

DIE ZAUBERFLOTE (Mozart). Barenboim. Everding. Schreier, Dawson, Pape, Hager. **21,24-IV, 1-V.**

IL MATRIMONIO SEGRETO (Cimarosa). De Marchi. Brockhaus. Svoboda, Orlandi, Wolf, Aikin. **3,5,7,9-V.**

BOLOGNA

Teatro Comunale

DON PASQUALE (Donizetti). Benini. Polastri. Raimondi, Gallo, Kelly, Mei. **28,30-IV, 3,5,6,8,10-V.**

BONN

Oper der Stadt

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Soustrot. Mouchtar. Bullock, Mitchell,

Blattner, Rankin. 11,18,24-IV.
DAS RHEINGOLD (Wagner). Soustrot. Schoebhoem. Wittges, Ranzazzo, Moser, Juon. 12-IV.
WEST SIDE STORY (Bernstein). Kowalewitz, Schoenbohm, Kratochwi, Randazzo, Hernan, Herrzer. 13,14,25,26-IV.
LEDI MAKBET MTSSENSKOVO UYEZDA (Shostakovich). Ott. Hilsdorf. Kapellmann. Slabbert, Moser, Eder. 16-IV.
LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Hirsch, Frisay, Mohr, Vegh, Papp, Eder. 19,23-IV.
NABUCCO (Verdi). Ott. Lubinow. Overman, McCulla, Naviglio, Zarnas. 3-V.

BRUSELAS

La Monnaie

PARSIFAL (Wagner). Pappano. Gruber, Silvestri, Olsen, Kallisch, Oksanen. 10,14,16,19,22,25-IV.
IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA (Monteverdi). Pierlot, Kentridge, Weir, Evans, Laurens, Huijpen. 9,10-V.

BURDEOS

Ópera

LA BOHEME (Puccini). Jordan, Joël, Beltrán, Delunsch, Hernandez, Cavalier. 24,26,28,30-IV. 3,5,8,10-V.

CATANIA

Teatro Massimo Bellini

ELEKTRA (Strauss). David, Brockhaus, Engert, Hass, Peters, Casini. 10,14,16,19,21,24-IV.

COLONIA

Oper der Stadt

MACBETH (Verdi). Cansen, Borzescu, Flanigan, Titus, Selig, Steblanko. 11,15,18,22-IV.
LA BOHEME (Puccini). Erckens, Decker, Stemme, Banse, Wagenfuhrer, Caproni. 13,16,19,23,26-IV.
TOSCA (Puccini). Sacconi, Hergenroder, Lukacs, Lyon, Barth. 8-V.

DRESDE

Semperoper

TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Prick, Marelli, Schmidt, Pape, Jones, Ketelsen. 11,16,19-IV.
AIDA (Verdi). Sinopoli, Vioni, Wilde, Sippola, Grider, Cara. 12-IV.
FIDELIO (Beethoven). Prick, Mielitz, Büsching, Baslitzner, Welker, Herlitzius, Rydl. 13,17-IV.
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Zimmer, Kist, Büsching, Göra, Inconirena, Fandrey. 18,23-IV. 10-V.
BELSAZAR (Wagner). Weigle, Kupfer, Fandrey, Liebold, Kowalski, Martinsen. 20,22,26-IV.
LA CLEMENZA DI TITO (Mozart). Zimmer, Piontek, Blochwitz, Kunz,

Kirchner, Poulsen. 24,29-IV.
FRIEDENSTAG (Strauss). Softecs, Konwitschny, Ketelsen, Martinsen, Kupfer, Wilde. 1,8-V.
DIE SOLDATEN (Zimmernann). Lauer, Decker, Vogel, Schudel, Schröter, Edelmann. 2,7-V.
JENUFA (Janáček). Rennert, Kupfer, Schlemm, Sanders, Thiede, Herlitzius. 3,9-V.

FLORENCIA

Teatro Comunale

LEDI MAKBET MTSSENSKOVO UYEZDA (Shostakovich). Bichkov, Dodin, Burchladze, Margita, Huffstodt, Taigi. 21,24,26,29-IV. 2-V.

FRANCFORT

Oper Frankfurt

BOULEVARD SOLITUDE (Henze). Kontarsky, Brieger, Williams, Wilson, Haye, Lazar. 11,13-IV.
DON GIOVANNI (Mozart). Rumstadt, Myslach, Otelli, Wolf, Clement, Müller. 10,12,17,19,27-IV. 3,9-V.

GENOVA

Teatro Carlo Felice

MACBETH (Verdi). Bartoletti, Brockhaus, Gavanelli, Guelfi, Patané, Surjan. 16,19,21,24,26,29-IV.

GINEBRA

Grand Théâtre

SERSE (Haendel). Brydon, Joosten, Rasmussen, Araya, Futral, Howarth. 22,24,27,29-IV. 1,3,6,8,10,12-V.

GLASGOW

Theatre Royal

PIKOVAIA DAMA (Chaikowski). Armstrong, Kokkos, Marusin, Poliakovs, Trajanov, Whitehouse. 5,9-V.

LAUSANA

Théâtre Municipal

IL MATRIMONIO SEGRETO (Cimarosa). Darlington, Marcel, Romero, Gens, Hagley, Mingardo. 3,5,8,10,12-V.

LISBOA

Teatro São Carlos

OS DIAS LEVANTADOS (Pinhos Vargas). Santos, Hemleib, Russo, Ferreira, Neves, Fardilha. 25,28,30-IV.

LONDRES

English National Opera

THE FAIRY QUEEN (Parcell). Kok, Pountney-Binstock, Kenny, Randle,

Kelly, Gritton. 25,30-IV. 9-V.

LOS ANGELES

Ópera

IL TROVATORE (Verdi). Ferro, Lawless, Vaness, Bogachov, Terentiev, Hynninen. 25,29-IV. 2,5,8-V.

LYON

Opéra National

PINOCCHIO (Menozzi). Gibault, Yendt, Benadeslam, Cela, Dumora, Ranc. 28,29-IV. 5,6-V.

MARSELLA

Ópera

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Ferrmani, Perrin, Nucchi, Spence, Giménez, Roni. 14,17,19,21-IV.

MILAN

Teatro alla Scala

LINDA DE CHAMOUNIX (Donizetti). Ferrmani, Everding, Gruberova, Antoniozzi, Sabbatini, Michaels-Moore. 11,14,15,17,18-IV.
DER FREISCHÜTZ (Weber). Runkles, All, Gustafson, Begley, Kapellmann, Ziesak. 7,9-V.

MONTPELLIER

Ópera

IL RE TEODORO IN VENEZIA (Paisiello). Martin, Hampe, Rinaldi, Kale, Desderi, Capuzano. 29-IV. 3,5-V.

MUNICH

Bayerische Staatsoper

ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Janowski, Alberly, Nöcker, Pecková, Ahnsjö, Anderson. 11-IV.
PARSIFAL (Wagner). Schneider, Konwitschny, Moll, Keyes, Bröcherler, Helm. 12-IV.
DER JUNGE LORD (Herze). Boder, Krämer, Blankenheim, Kränzle, Brown, Adam. 14,18-IV.
PRODANA NEVESTA (Smetana). Mirkó, Langhoff, Knobel, Kuhn, Straka, Rydl. 15,17,19-IV.
NABUCCO (Verdi). Fiore, Halmen, Gavanelli, Azocar, Scanduzzi, Varsady. 23,26,30-IV.
GÖTTERDÄMMERUNG (Wagner). Schneider, Lehnhoff, Jerusalem, Heid, Rydl, Svendén. 24,29-IV. 3-V.
MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Fisch, Busse, Gaucci, Sahvan, Malagnini, Allen. 25,28-IV.
LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Weikert, Cansen, Gavanelli, Thomson, Glass, Ahnsjö. 5,7,9-V.

NAPOLES

Teatro San Carlo

Kelly, Gritton. 25,30-IV. 9-V.

ORFEO ED EURIDICE (Gluck). Kuhn, Fassini, Marca di Nissa, Almeraz, Antonacci. 30-IV. 3,5,8,10,12-V.

NUEVA YORK

Metropolitan Opera

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (Wagner). Levine, Johansson, White, Heppner, Morris. 11,15,18-IV.
VEC MAKROPULOS (Janáček). Mackerras, Malfitano, Clark, Fox, West. 11,13,16,18-IV.
MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Rizzi, Malfitano, White, Kalt, Opie. 14,17-IV.
ENIAZ IGOR (Borodin). Opera Kirov, Gergiev, Gorchakova, Borodina, Putlin, Ogovenko. 24,25,27,30-IV. 6,9-V.
OBRUCHENIYE MONASTIRE (Prokofiev). Opera Kirov, Gergiev, Nettekko, Tarasova, Gerello, Alexakhin. 25-IV. 2,9-V.
RUSLAN I LIUDMILA (Glinka). Opera Kirov, Gergiev, Trifonova, Gorchakova, Diadkova, Kit, Marusin. 28,29-IV. 2,8-V.
MAZEPPA (Chaikowski). Opera Kirov, Gergiev, Putlin, Diadkova, Putlin, Grigorian. 1,4,5,7-V.

PARIS

Opéra Bastille

LULU (Berg). Russell Davies, Decker, Behnke, Palmer, James, Schöne. 12,18,22,25,29-IV. 2,6-V.
NORMA (Bellini). Luisi, Kokkos, Larin, Colombara, Eaglen, Mentzer. 27,30-IV. 4,7-V.

Opera Comique

LA SONNAMBULA (Bellini). Carella, Adam, Shin, Khalemskaia, Laha, Sedov. 24,25,26,27,28,29,30-IV. 4,5,6-V.

Palais Garnier

L'ITALIANA IN ALGERI (Rossini). Campanella, Serban, Ramey, Fischer, Trullu, Ford. 12,14,17,20,22,25-IV. 2-V.

Théâtre Châtelet

WOZZECK (Berg). Barenboim, Chéreau, Struckmann, Goldberg, Wotrich, Meier. 9,11-V.

ROMA

Teatro dell'Opera

LA TRAVIATA (Verdi). Fiore, Fassini, Devia, Takova, Aronica, Servile. 24,28,29-IV. 2,5,7,8,10-V.
PARSIFAL (Wagner). Häntik, Domingo, Polaski, Leiferkus, Tomlinson. 26-IV.

TRIESTE

Teatro Comunale Verdi

TOSCA (Puccini). Severini, Bolognini, Salazar, Fondary, Buda, Botta. 21,23,26,28,30-IV. 2,3,5-V.

TURIN

Teatro Regio

ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Tatischeff, Pollet, Kalt, Jo, Graham. 14,16,19,21,23,26-IV.

VIENA

Staatsoper

PARSIFAL (Wagner). Stein, Meier, Pederson, Bydl, Jerusalem. 11-IV.
LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Mirkó, Frittl, Norberg-Schulz, Crofi, Corbelli. 12-IV.
SALOME (Strauss). Kulla, Zampieri, Hopferwieser, Weber. 13,15-IV.
LA TRAVIATA (Verdi). Fisch, Gallardo-Domas, Ikaia-Purdy, Lanza. 14,18-IV.
L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Vioni, Esposito, Ikaia-Purdy, Lanza, Sramek. 16-IV.
FIDELIO (Beethoven). Fischer, Connell, Seiffert, Pederson, Hawlata. 19,22,25-IV.
LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Vioni, Devini, Frontali, Vargas. 20,24,28-IV.
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Hallász, Isokoski, Moll, Silvestri, Bankl. 23-IV.
LOHENGRIN (Wagner). Young, Anthony, Meier, Halfvarson, Moser, Struckmann. 26,29-IV. 2-V.
DON GIOVANNI (Mozart). Schwanwandt, Martinpelo, Schnitzer, Banse, Skovhus. 27,30-IV. 3-V.
STIFFELO (Verdi). Luisi, Zampieri, Lima, Alvarez. 1,5-V.
EDIPUS (Enesco). Gielen, Lipovsek, Pederson, Silins, Damiani. 4,8-V.
LINDA DI CHAMOUNIX (Donizetti). Campanella, Gruberova, Praticò, Groves, Silins. 6,9-V.

ZURICH

Opernhaus

NINA (Paisiello). Fischer, Lievi, Bartoli, Ghazarian, Sacca, Polgar. 11,13,16-IV.
JENUFA (Janáček). Welsler-Möst, Langhoff, Benackova-Cap, Silja, Asher, Straka. 17,22,25,30-IV. 3-V.
FAUST (Gounod). Frühbeck, Friedrich, Prokina, Oprisanu, Asher, Araiza. 24,29-IV. 3-V.
LA BOHEME (Puccini). Frühbeck, Dreise, Dessi, Kotoski, Araiza, Will. 26-IV. 8-V.
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Weikert, Ponnelle-Peter, Magnuson, Kotoski, Sacca, Schaninger. 6-V.
LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Carignani, Cansen, Rey, Schmid, Vecchia, Polgár. 7,10-V.
SLY (Wolf-Ferrari). Frühbeck, Hoffmann, Dessi, Carreras, Pons, Chausson. 9-V.

CONVOCATORIAS

CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION -ALBERTO GINASTERA-

Madrid, 26/31-X-1998. Para compositores de cualquier nacionalidad de hasta 45 años el 31-XII-1998. Obras orquestales de 15-20' con o sin solista vocal o instrumental. Premio: 15.000 \$. Fecha límite de inscripción: 15-IX-1998. Información: INAEM, Ministerio de Cultura, Madrid.

CONCURSO PERMANENTE DE JOVENES INTERPRETES.

Juventudes musicales de España. Sabadell, 27/29-XI-1998; cuerda, guitarra y arpa. Boucairent, 4/6-IV-1999; viento y percusión. Toledo, 26/28-XI-1999; canto, cámara y coros. Fechas límites respectivas de inscripción: 27-X-1998, 7-II-1999, 26-X-1999. Información: Tfno. (93)2652371, fax (93)2659080. Correo electrónico: jupain@open.es

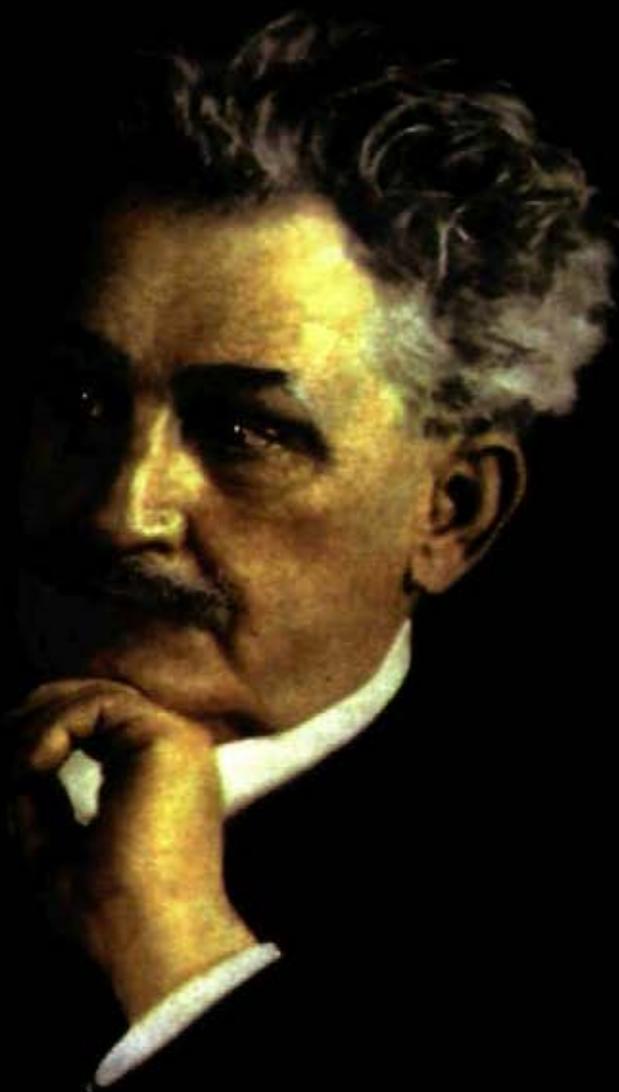
VIII CONVOCATORIA DE BECAS PARA ESTUDIOS DE MUSICA.

Fundación Marcelino Botín. Estudios de grado superior y cursos de perfeccionamiento. Para naturales o vecinos de Cantabria. Edades: 25 (instrumentista), 28 (voz), 30 (dirección, composición). Fecha límite de solicitud: 30-IV-1998. Información: (942) 22 60 72, fax (942) 22 60 45.

XXVII CURSO INTERNACIONAL DE GUITARRA.

Sant Cugat del Vallès, 18/25-VII-1998. Profesor: José Luis Lopategui. Profesora del curso de iniciación: María José Santos. Categorías: A) jóvenes desde los 16, B) niños de 10-15 años. Fecha límite de inscripción: 10-VII-1998. Información: Tfno. (93) 207 40 22.

LEOS JANÁČEK, EL ESPLENDOR DE LA NATURALEZA



A partir del 15 de abril comienzan en el Teatro Real las representaciones de *La zorrilla astuta*, en una producción del Théâtre du Châtelet de París, que constituyen el estreno en España de esta encantadora ópera del compositor Leoš Janáček (Hukvaldy, Moravia, 3 de julio de 1854-Moravská Ostrava, 12 de agosto de 1928), y supondrán para muchos el descubrimiento de una auténtica y singularísima obra maestra, cuyos personajes, aunque proceden del reino animal, poseen unos rasgos inequívocamente humanos, y en los que el compositor desplegó todo el amor que sentía por la naturaleza. En nuestro país se han representado ya otras óperas de Janáček, como *Jenufa* o *Katja Kabanová*, aunque aún quedan por ponerse en escena títulos tan importantes como *El caso Makropulos* o *Desde la casa de los muertos*. Con ocasión del estreno de *La zorrilla astuta*, hemos querido dedicar el dossier de este mes a conocer un poco más algunas de las claves de este autor, centrándonos en diversos aspectos de su vida y de su obra, que revelan una de las voces más personales y originales de la música del siglo XX.

LA RESISTENCIA A TRAVÉS DE LA ESTÉTICA

No hace al caso exponer lo que, en su pretenciosa y aburrida novela (*Die Asthetik des Widerstandes*, La estética de la resistencia, 1981), el escritor alemán Peter Weiss (1916-1982) pretendía entender precisamente por ese concepto: «estética de la resistencia». Personalmente, este libro me resulta un intento, cuando ya había pasado el efecto de su *Marat Sade* y desde sus tradicionales posturas de contestación y progresía, de seguir ganándose la cómoda vida de un opulento alemán en la no menos opulenta Suecia predicando a los que ni eran alemanes ni suecos, ni podían oponerse y menos tener estética. Aquéllos, los otros, a los que iba dirigida esa estética que se orientaba a la «revolución humana» y que, obviamente, debían practicarla, no tenían tiempo para leerla y los que la leían no tenían interés en oponerse. A esas alturas del post-68 había ya muchos de vuelta, a pesar o a causa del «muro resistente» por antonomasia, el «Muro», aquel muro carente de toda ética y estética. Por eso, más que de la estética de la resistencia habría que hablar de la resistencia de la estética.

Sea como sea, es un hecho inapelable de la fenomenología histórica que la estética, el arte, la cultura se han utilizado frecuentemente como elemento de resistencia, como arma en la lucha que las minorías o los débiles sostienen contra los imperios o los poderosos que pretenden subyugarlos. Esto, dejando aparte otros casos de resistencia más bellaca, como el *de aquella Italia de los 70/80 con veleidades rossobrigadistas* que veía en la Bella, Ciao/Bella, Ciao Ciao, Ciao un nuevo himno multiuso que lo mismo servía para una orgía «soft» —en las tabernas del Grinzing vienés se reconocen enseguida los grupos italianos— que para una *demo* contra *il porco governo*. En estos casos de resistencia, vamos a llamarla, cultural se trata de la justificación ética de estilos y modos de expresión que, de derecho, sólo deberían tener una justificación immanente, es decir, estética, pero que, de hecho y ocasionalmente, pueden cumplir una de las funciones más fundamentales de todas las artes: la de ser expresión identificadora de un pueblo civilizado.

El arte nunca ha podido renegar de esta su radicación socio-cultural, a través de la cual confiere a un pueblo el aliento individualizador que hace que éste se sienta idéntico a sí mismo y diferente a los demás. La Biblia para los judíos del destierro babilónico (¿la tenían ya?) y de la diáspora alejandrina (entonces,

sí) o para los puritanos del Mayflower a la búsqueda de la tierra de promisión; los romances para el cristiano en lucha con el moro; los *Pia desideria* de Spener para el pietista relegado al ostracismo social en una Alemania protestante aburguesada a pasos agigantados; la Marsellesa para el jacobino gabacho amenazado por la alianza europea de las monarquías; la sardana para el catalán opuesto al imperio de la bulería; la gaita/el gaiterño para el gallego que hace de la toma de posesión de su presidente una reafirmación de sus melancólicos orvallos: hay en todo ello una actitud de resistencia popular que se atrinchera tras los productos de la creación más o menos popular, que se constituyen, por encima de todo, en señas de identidad, en conciencia nacional. Por supuesto que este componente de resistencia no añade ninguna bondad intrínseca a los productos artísticos, pero les da más vigencia, más pujanza, más significación. Al menos para el laico y el filisteo.

El componente resistente de la estética y cultura checas y/o eslovacas ha sido una de las constantes históricas de estos ¿dos? pueblos. Ya a principios de la historia de estas naciones (¿una, dos o varias? Dios propondrá y la política opinión decidirá) centroeuropeas, difíciles de catalogar (¿son sus habitantes checos, bohemios, moravos, incluso eslovacos o todo ello a la vez y nada al mismo tiempo?), en los albores

de la organización imperial medieval, los llamados «hermanos moravos», hijos espirituales de los monjes bizantinos Cirilo y Metodio que les evangelizan (siglo IX), convierten su peculiar confesión en guión de campaña, en banderín de enganche, en estandarte que se ondea frente a católicos, calixtinos e imperiales y todo lo que se ponga por delante. Desarrollando unos modos de expresión litúrgica y confesional propios —dependencia de la jerarquía, abolición del culto de los santos, rechazo de la transubstanciación y el purgatorio, defensa del castigo físico del pecado mortal, etc.—, estos hermanos —convertidos con el paso del tiempo y por mor de las circunstancias en husitas, taboristas, utraquistas, hermanos bohemios, hernutas o lo que se quiera— hacían de su cultura religiosa, es decir, de su diferente organización confesional una seña de identidad. Toda la historia de la nación checa, resultado de la suma de bohemios y moravos, es la historia de una resistencia: el rey Ottokar (†1278), que se opone a integrarse en el Imperio (ya se sabe: «mejor cabeza de ratón...») o que incluso pretende regirlo, aunque tarde; Hus



Max Brod (1884 - 1968), traductor al alemán de las óperas de Janáček y autor de su primera biografía

(†1415), que lucha contra el «establecimiento» ¿es correcta esta traducción para establishment? En todo caso tómese como un intento de resistencia personal al «imperio» por excelencia) de Roma y el Concilio en el que perece; Ziska (†1424), que lidera, al frente de los taboristas, la oposición al poder imperial; el emperador Rodolfo (†1612), hereje merecedor de las llamas purificadoras de la inquisición hispana («Ay, Felipe!, que mal lo hiciste!», que se encastilla en el Hradčany –el castillo pragués– frente a las pretensiones sucesorias de su hermano Matías; los asaltantes de ese mismo castillo que defenestrarán a los comisarios imperiales en 1618; el legendario rabino Löwy y el mítico Makropoulos² que ponen la piedra filosófica y toda la alquimia bárbara de aquellos tiempos –incluso el homínulo Golem– al servicio de la causa judía y del ghetto; el mismísimo archiduque Francisco Fernando (†1914, el de Sarajevo), que abandera, retirado en el castillo



Janáček delante de su casa de Brno

de Praga, el «trialismo» (¿no dicen las malas lenguas que le asesinaron por ello?) frente al dualismo oficial –Austria+Hungria– hacia poco implantado y que continuaba llevando en sí el espíritu de la discordia... Acto sublime de estética resistente fue la bomba que en una calleja de Praga hizo saltar por los aires, un 4 de junio de 1942, aquella encarnación de la «bestia rubia» nacional-socialista de nombre Reinhard Heydrich. Ya en nuestros días, en la más estética de las estaciones/épocas, en la Primavera de Praga, un hombre del pueblo –precisamente en Brno y no en Praga como se cree–, hoy desconocido, puso el punto de estética resistente, su pecho desnudo, frente al cañón, sin ética ni estética, del amenazante tanque soviético... ¿Era esa la estética de la resistencia que pedía Weiss?

Todos ellos son episodios, nombres e iconos que parecen aludir a ese acto de contestación, de enclaustramiento o encastillamiento en unas posiciones que se defienden, con esperanza o sin ella, más que por una causa objetiva, por necesidad, por imperativo vital. Incluso la institución, por definición, más cosmopolita del género humano, la Universidad, en el caso de la praguense –la Carolina, primera universidad del ámbito cultural alemán, fundada en 1348 por el Emperador Carlos IV–, fue ya en sus orígenes, bajo Hus, lugar de confrontación y resistencia frente al poder extranjero.

La actual geografía humana de Moravia y Bohemia parece responder a esa necesidad de resistencia. No existen en ella ni Versalles pomposos ni Bomarzos fantásticos ni bucólicos Aranjueces o monásticos Escoriales. Todo son castillos: Olomouc, Brno (Spilberk), Karlstejn... Los balnearios que la salpican –Marjanske Lazne, Frantisek Lazne, Karlovy Vary– eran zonas de invasión de la extranjería: kaiseres, zarinas, ministros o escritores hacían de su estancia el símbolo de una internacionalidad que no se correspon-

día con la voluntad de arraigo, de aislamiento incluso, de una Chequia amenazada de siempre de engullimiento por los colosos vecinos: sajones, prusianos, austríacos y, ¡ojo!, también polacos.

Por eso los primeros testimonios de la cultura autóctona, los que surgen al socaire del nacionalismo romántico o el romanticismo nacionalista –de ambas cosas hay en la viña del Señor– llevan la impronta de la oposición, de la contestación de lo imperante o común. Este nacionalismo romántico que veía en la afirmación de lo propio su razón de ser comienza oficialmente con la construcción del Teatro Nacional o *Narodní Divadlo*, enorme edificio que, surgido frente a la Campa molinera a orillas del río Moldava, pretende personificar la patria checa. Ese teatro, como después el Museo Nacional, se interpretaría por parte de sus fundadores como un *pendant* nacionalista frente al Teatro de los Es-

tamentos o *Tylovo Divadlo* –sancta sanctorum de la música universal desde el estreno del *D. Giovanni*, dedicado a la lengua alemana. Smetana con su *Prodaná Nevesta* (Novia vendida, 1866) intentaba resistir a la ópera alemana y con su *Ultava* o Moldava (del ciclo *Ma Vlast*, Mi patria, 1870-80), río que lame la colina de la mítica Libussa, sacerdotisa y matriarcal soberana de la nación, al Rin wagneriano. Jan Neruda, con sus *Malastranské Povídky* (1867-77) o Historias de Mala Strana, proponía el realismo y la bonhomía desgarrada de la gente pequeña como correctivo a la incipiente *décadence* de los elegantes salones de la capital, la vivencia del pequeño mundo provinciano al de la cosmopolita Ringstrasse que entonces se levantaba en Viena. Antonín Dvořák con sus *Cantos Moravos* (1879) y *Danzas Eslavas* (1878) o la aristócrata austro-húngara –que no era ni una cosa ni otra, sino checa– Marie Ebner Eschenbach (1830-1916) con su relato *Bozena*, escrita en alemán, consideraban lo rural como objeto de representación literaria frente al imperio de lo urbano que también se les echaba encima a través de la música y la literatura. Todo ello pretendía ser testimonio de lo oficioso y clandestino contra lo oficial, testimonio de lo que debe ser –según sus ideales– frente a lo que es; todos ellos eran actos de resistencia estética que darían su fruto cuando en la Praga todavía germanófona se creara, a finales de siglo (1882) y por obra de Franz Rieger, jefe de los Viejochechos en el Reichsrat vienes, la primera universidad checa y que tendrían su eclosión política, es decir, sin la máscara de la estética, cuando el funcionario Masaryk (†1937) y el diputado Benes (†1948), ambos austro-húngaros, se opusieran de manera suicida –en apelación dirigida a sus aliados de Occidente con cuya colaboración habían declarado por su cuenta y riesgo la independencia de una Checoslovaquia todavía inexistente a la «idea estatal austriaca» propuesta por un compa-

triotra más integrador: la de Fr. Palacky, *La idea estatal austriaca*. ¡Ay de los padres de la patria si hoy levantaran cabeza!

Pronto de la *Starometske Namesti* o plaza de la Ciudad Vieja de Praga se retirará la columna de la Virgen para sustituirla por la horripilante y tenebrosa estatua de Hus y los suyos. Son los años en los que Jaroslav Hasek madura la ironía ácida que en sus relatos sobre el pícaro Svejik (*Dobry Vojak Svejik*, 1920) blandirá contra el poder ocupante, ya a toro pasado, de los Habsburgo. Son los años en los que Kafka escribe en Praga su célebre «Crítica de la razón impresionista» (= *La metamorfosis*+*El proceso*+*El castillo*) que imperaba... en el imperio. Son los años en los que la *intelligentsia* germanófona de Bohemia (Rilke, Toller, Werfel, Brod, Kubin, etc) o se dispersa o se pasa con armas y bagajes a la mayoría. Por si fuera poco, Karel Capek (1890-1938), profeta de la robotización que ya tenemos encima, más parecía aludir con su planeta carcomido por los reptiles inteligentes –*La guerra de las salamandras*– al pasado del Imperio que al futuro de la humanidad ¡Pobre Francisco José! ¡Con lo bien que daba el tipo en las películas de Ernst Maritschka haciendo de conserje de la bella Sissi!

Todo este acto de resistencia continúa tiene lugar en los años en los que hace su tímida y discreta aparición en el firmamento de la música Leos Janáček. Efectivamente, su biografía tiene unos límites suficientemente amplios como para englobar dentro de ellos este sinfin de acontecimientos cuyo común denominador es, desde la perspectiva personal, la voluntad de resistencia: *In tyrannos*, representados éstos en los Habsburgo; vuelta a los orígenes, encarnados en lo glagolítico; *À rebours*, contra corriente de la moda musical. Tales serían prácticamente los lemas de esta larga vida que discurre en la modestia de Brno, una ciudad de provincia por muy capital de Eslovaquia que fuera.

Inmerso en un enorme conjunto político multinacional y universalista parece no haber sentido su propia identidad eslava y por eso apelará al paneslavismo que veía en Rusia el líder que, de haberse impuesto, habría sofocado sus deseos de identidad como lo había hecho el imperio habsbúrgico. Los bielorusos, los lituanos o los usbecos saben mucho de ello. Por ese afán de resistencia, para enfrentar a la orgullosa Praga que pretende suplir el puesto que deja vacante Viena como capital de un estado supranacional, Janáček se asentará de por vida, tras esporádicos intentos de formación en Viena, Praga o Leipzig, en Brno. De esta ciudad podría decirse entonces lo que en nuestro país corre actualmente de boca en boca: que era más aburrida que un domingo en Soria. Habiendo hecho la carrera que entonces seguía cualquier joven personalidad checa con voluntad de medro (Freud, Kraus, Mahler), Janáček decide no integrarse como ellos y resistir en Brno. En esa ciudad, en un teatro de mala muerte, anteriormente café, y bajo la batuta de un *director de circunstancias*, Karel Kovarovic, estrenará en 1904 la que será su obra paradigmática, *Její Pastorkyňa* (*Jenufa* para andar por casa), una obra con ribetes naturalistas que llegaba en un momento de evidente vejeidad simbolista o impresionista. Es decir, nada parecido al *Pelleás et Mélisande* (1902) de Debussy o al *Reigen* (La ronda, 1900) de Arthur Schnitzler, que por aquel entonces era lo que se llevaba. Tal vez por eso –también contó la inquina personal de Kovarovic– tuvieron que pasar doce años antes

de que esta ópera llegara a Praga. Max Brod, paladín alemán de la música de Janáček y albacea de Kafka, achacaría a los capitalinos praguenses no haber prestado oídos a una obra en la que sonaba la provincia.

Ese espíritu de resistencia parece informar toda su vida. La coral que dirige lleva el nombre de uno de los gloriosos príncipes de la Gran Moravia medieval: Svatopluk. Organista que había aprendido el manejo de esa «voz de la eternidad» en un convento de agustinos, llegaría a declararse agnóstico o ateo. Precisamente en su quehacer, la composición de los grandes formatos orquestales se compaginaría con la práctica del órgano al que dedicará también sus esfuerzos pedagógicos. Dominado por una estética musical que no siente como suya, la negará sistemáticamente. El vals que entonces dominaba los salones y ceremonias sociales era el imperio de una melodía que arrebatava los sentidos. Janáček le negará ese derecho a la melodía. Un insigne diccionario musical, el *Grove*, llega a decir que las melodías en las obras de Janáček se pueden contar con los dedos de la mano. Él querrá lo semitonado del lenguaje hablado, la espontaneidad musical del sonido natural, del grito, del pájaro. Frente a las palabras de la música, Janáček, lo mismo que haría Berg por esas fechas, propondría la música del lenguaje. Frente al lied artístico y rebuscado de Mahler o Strauss, Janáček, en compañía de un –para la posteridad– desconocido Frantisek Bartos se dedicará a la recogida de las canciones patrias. Frente a los mitos de la historia o de la cultura idealista que todavía nutren la fantasía creadora, Janáček propondrá considerar –con su maestrescuela Halfar, su astronauta, *Avant la lettre*,



Casa de Janáček en Hulevaldy, su lugar natal

LEBRECHT COLECCION

Broucek (1908), su loco vagabundo (1922) o los pleiteantes seculares de la causa Makropulos– la realidad social a través de la música. La historia sólo la conjuró para hacer de un héroe asiático –*Taras Bulba* (1918)– un símbolo del Oriente de donde llega la salvación, en aquel entonces roja. Como un acto casi desesperado de resistencia hay que interpretar su *Misa Glagolítica*, título que en su tiempo y en el nuestro debió y debe caer como un mazazo de asombro incluso sobre los más experimentados filólogos. Ni el tranquilo Mr. Higgins ni el perverso Karpathy, expertos lingüistas del *Pigmalion/Shaw-My fair lady*/Loewe habrían quedado atónitos ante semejante erudición. ¿A quién no le ha sonado a conjuro abracadabrante este invento de Janáček la primera vez que ha oído hablar de él? ¿quién sabía que esa «misa atea»

hacia alusión al primer alfabeto legado por Cirilo a los moravos y que, por cierto, hoy en día sólo utilizan los católicos croatas? ¿necesitaba recurrir Janáček a tan extraño retruécano atragantador para escribir una composición litúrgica si lo que quería era alabar a Dios? Lo cierto es que con ella, Janáček conjuraba aquella secta, hermandad o unidad de hermanos moravos para blandirla como protesta, como testimonio de fe eslava.

A juzgar por sus actos, Janáček, como Neruda o Hasek, ha tenido que sentirse un resistente, un guardián de la cultura de su país. ¿Qué hay de universal en ella? Lo que de general humano hay en cada hombre, por muy peculiar que éste sea. ¿Tenía realmente motivos para resistir, para resistirse? Quizás, pero no sabemos cómo habría reaccionado este pequeño y probo burgués de provincia, empeñado a su manera en la revolución nacional y democrática, ante los acontecimientos posteriores que él con su resistencia también propició. Posiblemente, visto lo que hemos visto, pensaría que no habría merecido la pena despertar el sentido esclavista que fraccionó la Esclavía —la del norte y la del sur— que todavía hoy no ha conseguido un calibrado o ajuste perfecto. Más bien está más lejos que nunca de conseguirlo. Vistas las

exageraciones de la estética del ruido, del *Heavy metal*, habría pensado que más valía la exquisita melodía de salón conocida que el ritmo a palo seco por conocer y por venir. Hoy en día posiblemente habría abjurado de sus «cancioncillas del Hradčany» si con ello hubiera podido resistir a las masas turísticas, a esos especímenes del «homo cameraticus» que invaden y perturban como nube de langostas la paz de la *Zlata Ulicka* o Callejuela de Oro del castillo pragués.

Leos Janáček, caricatura de Ondřej Sekora (1926)

En todo caso, el extranjero, objetivo de su suave xenofobia de resistente —a veces los extremos se tocan—, le rindió más honores que su propia patria: en la Viena que asistía al desmembramiento de Chequia del marco austríaco se aceptaba sin reparos el re-estreno de *Jenufa* (1918); en la Prusia de Weimar, Janáček fue nombrado, junto a Hindemith y Schönberg, miembro de su Akademie der Wissenschaften mucho antes de que le llegaran los reconocimientos internos, y a Frankfurt se le convocó como representante de la música revolucionaria (estéticamente, se entiende). Perdonen que acabe con una perogrullada: son las ironías de la vida.

Miguel Ángel Vega

1. Para que nadie se confunda, me refiero a Felipe II, que educó a Rodolfo en la Corte madrileña.
2. Como se sabe, este personaje, que motivaría una de las óperas de Janáček, fue un alquimista judío de Praga que habría conseguido el elixir de la eterna juventud y que tendría que convencer a Rodolfo II aplicándolo en su propia hija Elina.
3. Así se denomina el sistema que algunas mentes políticamente clarividentes querían implantar en el Imperio para salvar a éste de las tensiones nacionalistas. La federación paritaria de Austria+ Hungría+ Esclavía.

SYMPHONÍA

El Pasado en Presente

Cuatro joyas exquisitas del Medievo al Clasicismo, protagonistas de la nueva entrega de una etiqueta imprescindible.

Pier. Domenico Paradisi.
Sonatas para Clavicembalo. 1754.
Enrico Baiano



SY97140

SY97154

Codex Reina
Ballades, Virreials, Rondeaux, & XIV
Continens Paradisi



SY97155

SY97022



Johann Michael Haydn: Música de Cámara
Piccolo Concerto Wien



Los Músicos de la Melancolía
Aires Graves y Ligeros para Violas
y otros Instrumentos
(A. Hulbourn, J. Albani, E. Simpson)
Isabella D'Este

Más de 50 títulos disponibles

- Cappella della Pietà de Turchini - A. Florio
- Ensemble Elyma - Gabriel Garrido
- Ars Antiqua Austria - Gunar Letzbor
- Ensemble Aurora - Enrico Gatti
- I Febi Armonici
- Arcadia
- Enrico Baiano
- Il Teatro Armonico
- Piccolo Concerto Wien
- Ensemble Cantilena Antiqua
- Gaetano Nasillo, Ensemble Musica Pratica

Distribución exclusiva mundial

DIVERDI - Eloy Gonzalo, 27 - 28010 Madrid / España
Tel.: 91/447 84 71 Fax: 91/447 85 79



EL TESTIGO OIDOR

Si para componer bien es necesario antes saber escuchar, Leos Janáček es, sin duda alguna, uno de los músicos que mejor han sabido aplicar esta máxima. Todas sus obras son absolutamente indisolubles de sus experiencias como oyente y la irresistible fuerza dramática y expresiva de sus páginas de madurez es una consecuencia directa de la intensidad y perspicacia con que el compositor checo observó y escuchó en todo momento no sólo al género humano sino también, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, a una naturaleza cuya cercanía propició durante toda su vida y en cuyo seno encontraba constantemente material para sus composiciones.

Janáček otorgó una importancia trascendental a la melodía del habla cotidiana y en las últimas décadas de su vida anotó escrupulosamente la música que percibía en cada una de las frases que escuchaba, ya fueran los gritos de una campesina llamando a sus gallinas, el anuncio de la siguiente estación por parte del revisor de un tren (lo que le sirve para analizar la música tan diferente de la versión checa, *Moravany!* y de la alemana, *Moravaan!*), la conversación mantenida con una persona determinada (como la que tuvo lugar tras el encuentro casual con la hija de su admirado Bedřich Smetana, que podremos leer parcialmente más adelante) o, trasladándonos de nuevo a paisajes no humanos, el rumor de un arroyo, el batir de la espuma del mar contra la quilla de un barco, los ladridos de sus dos perros, los acordes producidos por unas estalagmitas o el canto de los pájaros, que analizó, si no con el método y la ambición de Olivier Messiaen, sí con idéntico mimo y arrobamiento. Así, en la solemne inauguración del Conservatorio de Brno, su discurso estuvo centrado en el canto de los petirrojos. Su amor constante declarado una y mil veces por la canción folklórica (-he vivido en ella desde mi niñez: en la canción folklórica encuentra cabida la totalidad del hombre: cuerpo, alma, paisaje, todo reunido, todo. Aquél que se enraiza en la canción folklórica se convierte en un hombre completo), su exacerbado patriotismo (que trajo aparejada una exaltación del checo como medio de expresión frente al alemán) y su interés por la psicología fueron otros de los factores que confluieron en esa pasión por el lenguaje en todas sus vertientes: como herramienta

de comunicación, como transmisor de sentimientos y, en lo que quizás más le importaba, como una forma de música rebosante de espontaneidad, inspiración y significado.

Janáček no concibe su música desligada del mundo que le rodea: «El compositor es un ser humano: cuanto mayor es su experiencia, mejor es su expresión de la misma. El compositor debe interesarse por la naturaleza y la sociedad. Hay compositores que no se preocupan de lo que sucede a su alrededor. Escriben en la mesa. Y cada una de sus composiciones es igual que la anterior. Y este interés por cuanto acaecía en su entorno encontró cabida en su música, en su copiosa correspondencia y en sus numerosos escritos (artículos, recuerdos autobiográficos, críticas, análisis...) aparecidos en más de quince revistas o periódicos entre 1884 y 1928. Resulta apasionante comprobar, asimismo, cómo el estilo escrito de Janáček se asemeja extraordinariamente a su propio lenguaje musical. Sus frecuentes elipsis, sus bruscos contrastes, su aire espontáneo e indagatorio, su búsqueda constante de la concisión o sus devaneos poéticos son algunos de los rasgos que definen por igual uno y otro. Y la lectura de estos textos arroja una luz deslumbrante a la hora de comprender mejor su música: sus valores intrínsecos, el modo en que está concebida, la naturalidad que dimana de su discurso, las emociones que suscita, la originalidad que no

cesa de asombrarnos.

Una antología, por reducida que fuera, de algunos de estos escritos ocuparía un espacio mucho mayor del que puede concedérsenos en este dossier. No obstante, y como contrapunto del resto de los artículos que lo integran, más centrados en torno a los aspectos estrictamente musicales del arte de Janáček, no podemos dejar perder la oportunidad de ofrecer una visión del compositor checo desde otro prisma. Comencemos, por ejemplo, por el texto completo de este artículo publicado en Brno el 17 de marzo de 1922 (la T entre corchetes indica que en ese punto Janáček incluye un pentagrama con su transcripción manuscrita del texto y la música que percibía en el diálogo):

-Fue en la tarde del 15 de febrero de 1922. Atardecer a las seis junto a la estación de ferrocarril.

En la acera, la más alta, con mejillas rosadas y un abrigo rojo hacía aspavientos de estar muy enfadada.

Dijo desdeñosamente:

[T] Nos quedaremos aquí,



Kamila Stösslova, quien ejerció una profunda influencia sobre Janáček desde su primer encuentro en 1917 hasta la muerte de éste en 1928

pero seguro que no vendrá.

Su amiga, con una chaqueta oscura muy gastada, prosiguió la última nota con un triste eco:

[T] ¿Y qué importa?

Ella no se movió, mitad por obstinación, mitad todavía expectante.

Me fui, llevándome esta breve conversación en mi mente; más tarde le puse música.

Me volví desde lejos; en medio de la bruma las dos amigas se convirtieron en una sombra oscura y vacilante sobre la nieve blanca.

Mi impresión era que cada una de sus vidas emprendería un rumbo diferente.

Ahora enriqueceré la belleza tonal de la conversación [sigue una versión armonizada de las transcripciones anteriores].

Queridas muchachas, no sois conscientes en absoluto de la belleza tonal de vuestra conversación. ¿No podíais imaginar que con ella revelábais vuestros sentimientos y mucho más!

Ya se ha descubierto todo en torno al método de composición, excepto el misterio de la fuente de nuestra imaginación.

Estos misterios pueden revelarse en los tonos que adopta la música, en un principio de modo inconsciente, pero más tarde se descubrirá que los tonos tienen su origen en el habla.

Ahora voy a medir con exactitud la duración de toda la conversación.

Esto resulta posible hacerlo gracias al Cronoscopio de Hipp que me regaló el Dr. Vladimír Novák. El resultado con mi propio método coincide con el CH.

Toda la conversación duró .4029 de un minuto.

No es difícil medir de este modo la duración de una corchea en veinte conversaciones. Añado al tono la vibración entre sílabas, ya que éstas también deben contarse.

Ahora estamos en el camino que conduce a la fuente de la inspiración.

Si no hubiera tonos, rodeados de diferentes vibraciones, utilizados muchas veces en el habla (aunque fuera inconscientemente), ningún músico podría utilizarlos en sus composiciones.

¿Qué pasó con la amiga que estaba triste de las dos?

¿Y qué importa? ¿Esperó allí, viniera o no?

¿Madam Butterfly?

¿Esperó ella en vano?

Unos meses antes, Janáček había asistido a una conferencia sobre Dante impartida por un experto italiano de nombre Torracca. Y las palabras clave volvieron a llegar a sus oídos revestidas de música. «Beatrice», «di Beatrice» (ambas con tres transcripciones musicales diferentes), «Dante» (con seis), «La divina comedia», «Alighieri» o «Dante Alighieri» vuelven a

inflamar la inspiración y la pasión transcriptoras del checo, deseoso siempre de trazar puentes entre el habla y la música, entre palabra y canto. Y su éxtasis concluye con estas palabras: «¿Puede imaginarse cómo sonarían estas palabras en labios del propio poeta? Oía el nombre «Beatrice» consumiéndose en el fuego del amor. Janáček, según confesó en un discurso en Londres en 1926, prefería mirar únicamente hacia delante, nunca hacia atrás, y tenía siempre abierta la puerta a nuevos estímulos, a nuevas ideas que, independientemente de su origen, su sensibilidad transformaba de inmediato en impulsos musicales. Al responder en 1921 a un cuestionario de una revista en relación con el tiempo libre, realiza una serie de afirmaciones muy reveladoras de su estética y de su método de trabajo: «Una idea, cuando surge, no reconoce ni tiempo libre ni tiempo que ya está comprometido. Te despierta del sueño, retiene o acelera tu paso mientras caminas. Te paras y observas meditando; te levanta por encima de tu entorno inmediato. Mientras la idea crece, te ensimismas. Cuando ya está clara, te agarras fuertemente a ella, no le permites que se reprima, la acaricias durante horas en medio del ruido y el ajetreo de las calles. ¿Acaso pregunta la idea si tengo tiempo libre o no? Soy su víctima dondequiera que esté, en todo momento.

Cuando la obra está concluida, sólo cambia el horizonte del pensamiento. Alcánzo la región sonora de cada fenómeno: incluso una piedra que se resquebraja con el calor o con la helada. Sigo con curiosidad en mi consciencia y en la consciencia de otros la sucesión de fenómenos fonéticos, empañados de complicaciones. Y tiento a mis oyentes durante unos momentos a que vislumbren esos horizontes conmigo». La melodía del habla es, una y otra vez en sus escritos, «la sede del horno emocional», «la flor de un nenúfar [que] brota y florece y bebe de las raíces, que vagan en las aguas de la mente». Los personajes de sus óperas se nos aparecen como figuras tan vividas porque lo que dicen está indisolublemente unido a cómo lo dicen o, mejor aún, a cómo lo dirían fuera de la ficción escénica. La misma sutileza que separa una misma frase pronunciada por dos personas diferentes, o incluso por una misma persona en dos situaciones anímicas diversas, es la que dota de individualidad dramática a todos y cada uno de los personajes de Janáček, ya sean éstos, como sucede en *La zorrilla astuta*, personas, animales o elementos de la naturaleza. La afirmación es extensible a las voces que asumen una encarnación instrumental: pocos cuartetos de cuerda cultivan tanto, por ejemplo, el arte del diálogo como *Cartas íntimas* (el segundo de los dos que escribió), una de las obras maestras más conmovedoras del



Bedrich Smetana (1824-1884), cuyos estudios sobre la música popular bohemia y morava sirvieron de estímulo a Janáček

Cuando la obra está concluida, sólo cambia el horizonte del pensamiento. Alcánzo la región sonora de cada fenómeno: incluso una piedra que se resquebraja con el calor o con la helada. Sigo con curiosidad en mi consciencia y en la consciencia de otros la sucesión de fenómenos fonéticos, empañados de complicaciones. Y tiento a mis oyentes durante unos momentos a que vislumbren esos horizontes conmigo».

La melodía del habla es, una y otra vez en sus escritos, «la sede del horno emocional», «la flor de un nenúfar [que] brota y florece y bebe de las raíces, que vagan en las aguas de la mente». Los personajes de sus óperas se nos aparecen como figuras tan vividas porque lo que dicen está indisolublemente unido a cómo lo dicen o, mejor aún, a cómo lo dirían fuera de la ficción escénica. La misma sutileza que separa una misma frase pronunciada por dos personas diferentes, o incluso por una misma persona en dos situaciones anímicas diversas, es la que dota de individualidad dramática a todos y cada uno de los personajes de Janáček, ya sean éstos, como sucede en *La zorrilla astuta*, personas, animales o elementos de la naturaleza. La afirmación es extensible a las voces que asumen una encarnación instrumental: pocos cuartetos de cuerda cultivan tanto, por ejemplo, el arte del diálogo como *Cartas íntimas* (el segundo de los dos que escribió), una de las obras maestras más conmovedoras del

músico checo y que mejor iluminan los recovecos de su yo. Janáček (cuya manera de hablar, en palabras de su discípulo y antólogo Vilem Tausky, «era muy característica, y muy inquietante. Sus palabras surgían en diseños *staccato* como un cruce entre una ametralladora y una máquina de escribir»), por su parte, reconoce sin ambages en una entrevista publicada el 8 de marzo de 1828, pocos meses antes de su muerte, la magnitud de la deuda contraída con los frutos de su perenne oído avizor: «Para mí, la música tal y como surge de los instrumentos, del repertorio, ya sea de Beethoven o de cualquier otro, apenas posee verdad. Quizás fuera algo así, por extraño que parezca, por lo que cuando alguien me hablaba, podía darse el caso de que no captara las palabras, pero sí captaba la subida y la bajada de las notas. Sabía al momento cómo era la persona: sabía cómo sentía, si estaba mintiendo, si estaba disgustada. Mientras la persona me hablaba en una conversación convencional, sabía, *oía* que, en su interior, la persona quizás lloraba. Los sonidos, la entonación del habla humana, de cualquier ser vivo en realidad, han tenido para mí la verdad más profunda. Y, ¿sabe?, ésta era mi *necesidad en la vida*. Todo el cuerpo tiene que trabajar; es algo diferente de trabajar simplemente las tonalidades».

Fueron precisamente tantos años de observación y escucha atenta los que hicieron posible la cristalización de las obras maestras de la última década de su vida, unos años en los que los escritos vuelven a revelarnos que el compositor, lejos de arriar velas, mantenía la vitalidad y la inquietud de un joven. Las fotografías de esta época nos muestran, de hecho, a un anciano de ojos penetrantes, amplia frente y mirada despierta, al que no resulta difícil imaginar enfrascado en una actividad incesante. Todo ello se manifiesta en el referido diálogo mantenido con la hija de Smetana, un testimonio delicioso del carácter de Janáček, de su talante («Sonrió y supe de inmediato que era la sonrisa generadora de vida», afirmó Rudolf Tesnohlídek, el autor del relato original en el que se inspira el libreto de *La zorrilla astuta*, el día que lo conoció) y de una parte importante de su credo artístico:

«Estaba en la tienda comprando un limón. Oigo su saludo.

[T] ¡Buenos días!

De modo que la esperé fuera de la tienda. Camino de la Casa de Smetana [un sanatorio] me preguntó:

[T] ¿Cuánto tiempo se queda?

Anoté lo que había dicho.

Ella:

[T] ¿Música?

Le expliqué que entre lo que había heredado de su padre quizás se encontraba el modo en que hablaba.

Ella:

[T] Eso me interesa muchísimo,

¿díjame él si viera su modo de hablar escrito en notación musical.

[T] Tengo sesenta y tres años,

dice ella, mientras admiro el registro grave de su voz.

Pero cuando canta es una soprano, dice.

Le hablo de la casa de su padre en Litomyšl.

Ella:

[T] Creo que no es muy bonita.



Vista sobre el lago (1900). Pintura de Walter Leistikow

«Le pregunto si no le gustaría vivir allí, quizás sólo en invierno, y en Luhacovice en verano.

Sí que lo haría con mucho gusto.

Le digo: «Quizás Litomyšl le ofrezca la oportunidad de hacerlo.»

Ella está sorprendida por la rapidez con la que tomo nota de todo.

Ella:

[T] ¿Puede dar un la?

Su padre podía.

Ella:

[T] Yo puedo sólo a veces.

Le digo: «Habla muy despacio.»

Ella:

[T] ¿Despacio?

Se queda sorprendida, porque la gente dice que es muy nerviosa.

Me pregunta cómo compongo. Le respondo: «Por la mañana.»

Ella:

[T] Mi padre también escribía por la mañana.

Cuando está de acuerdo con algo en el curso de la conversación, siempre surge la típica media pregunta:

[T] ¿SE?

¿Ha oído cómo imita un niño pequeño a un gatito?

[T] Miau.

Con tanta precisión, con tanta exactitud.

¿Y qué hay de una vieja gruñona?

¿Y del alumno de un viejo y estricto profesor? ¿Cómo resalta cada sílaba y con cada acento resaltado alza cada palabra como si fuera una escalera?

No pueden olvidarse ni siquiera los mohines de los labios del que habla.

Cuando repetimos en una conversación las palabras de otro nos encontramos ya prácticamente en el teatro.

Porque las repetimos como si la persona que conocemos estuviera realmente presente.

Llegamos a reproducir incluso la velocidad del habla, la voz suave o áspera, un tono cantarín, una respiración nasal, una voz resoplante. Podríamos repetir también una expresión de enojo, una mirada llena de reproche, o una mirada de una ternura empalagosa. Y llegamos a reproducir incluso el registro tonal del habla y sus ascensos y descensos melódicos.

Al recrear todo esto es como si reviviéramos a la persona que conocemos, ya esté cerca o lejos, ya esté viva o haya fallecido.

Hay multitud de ejemplos vivos; y yo tengo muchas, muchas pruebas.

La hija de Smetana siguió contándome que al mirar la partitura de *El beso*, su padre dijo:

[T] Todo esto será valorado algún día.

Al decir esto, al citar las propias palabras de Smetana, podía oírle hablar al propio Smetana. *Así es, supongo, como hablaba Bedřich Smetana.*

En este caso, probablemente excitado emocionalmente, con la esperanza del éxito futuro de su obra.

Se trata de un fragmento muy breve del habla del Maestro, transmitida en nuestro propio tiempo por medio de su hija, a través de la verdad de una idea inmediata.

El registro del habla del Maestro sería, por supuesto, una octava más grave; se situaría en la parte alta de la octava central. El ritmo de pulsos regulares y el flujo melódico serían idénticos.

Estoy contento de contar con este ejemplo.

Janáček es un entusiasta. Lo fue durante toda su vida, y quizás aún más en sus últimos años, cuando se sumergió sin freno en una nueva pasión amorosa y cuando dio rienda suelta a una creatividad llena de esa verdad que él echaba a faltar en composiciones ajenas. *No debemos pensar por ello que tuviera un criterio artístico errado.* Muy al contrario, sus críticas musicales, en la mejor línea de Schumann, Weber, Debussy o el Wolf menos partidista, nos descubren a un espíritu sagaz, que se lamenta de la injusticia cometida con el *Wozzeck* de Alban Berg, a quien considera un «dramaturgo de una importancia excepcional, de una profunda verdad». «Cada una de sus notas ha sido mojada en sangre», concluye. Esta es otra faceta poco conocida del arte de Janáček, imposible de abarcar ya en estos párrafos, dedicados más bien a indagar en otras peculiaridades de un personaje que hemos bautizado aquí con el nombre de uno de esos cincuenta magistrales retratos de carácter esbozados por Eliás Canetti. De él hemos tomado prestado nuestro título y con una frase suya, que parece pensada para describir la filosofía auditiva del músico checo, cerramos también estas líneas: «Su oído es mejor y más fiel que cualquier aparato, no borra ni suprime nada por malo que sea, mentiras, palabrotas, maldiciones, vulgaridades de todo tipo, injurias en lenguas remotas y poco conocidas, retiene con exactitud hasta lo que no entiende y lo transmite, tal cual, cuando se lo piden». En el caso de Janáček, fue siempre su música, su voraz instinto creador, quienes no cesaron de pedirselo.

Luis Gago

HENRY DESMAREST

La Diana de Fontainebleau

1686

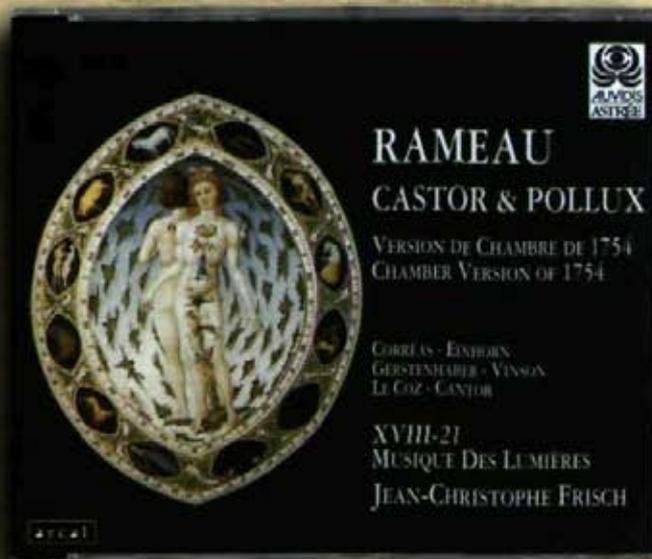


NOVEDAD CD AUVIDIS/ASTRÉE E 8633

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

CASTOR & POLLUX

Versión de cámara de 1754



NOVEDAD 2 CD AUVIDIS/ASTRÉE E 8624

CLAVES DEL OPERISTA

En primer lugar (y lo hemos dicho muchas veces): Janáček estrenó su primera gran obra maestra, *Jenufa*, a los cincuenta años. Pero aún tardó muchos años en *arrancar*, casi dos décadas más. Compone, crea, sí, pero no da lo mejor de que es capaz por razones externas a él, por falta de estímulo o por exceso de obstáculos. De haber muerto a la edad de un Berg, y no digamos ya de un Schubert o un Mozart, hoy nada sabríamos de este compositor. Acaso en su país se recordara al recopilador de cantos populares, que trabajó con Frantisek Bartos, o al maestro de la escuela de órgano de Brno. Hay un misterio que podemos enunciar, pero no comprender del todo, ni resolver: Janáček nace en 1854, es contemporáneo de los últimos representantes de cierta estética, incluso mayor que ellos; y más viejo que los renovadores del siglo XX, con los que nada tuvo que ver, aparte de sus aportaciones tardíamente conocidas; y sin embargo hoy lo vemos como uno de los grandes revolucionarios del siglo que concluye. ¿Qué ha sucedido?

En segundo lugar hay que referirse al tema *la música popular y Janáček*. Es sabido que la música popular precisa del talento de un creador para convertirse en algo más que registro documental o coartada ideológica. Lo folclórico es una excelente base para una obra de envergadura a condición de que no nos quedemos en lo etnológico, costumbrista, localista, lo castizo en el peor sentido del concepto. Cuando ese elemento popular, garantía de música arraigada, con vida, de origen auténtico, sirve de punto de partida y las composiciones vuelan solas, el resultado será un discurso musical de interés, no producto destinado a autocomplacencias nacionales o a coartadas de dominación políticas (tipo «gran amante de su pueblo, lo que se advierte en los giros de su música»: cositas por el estilo para escamotear al auténtico creador). Para decirlo con claridad: los grandes compositores que se han basado en la música popular de un país o de un entorno de países, los grandes compositores tipo Janáček o Bartók, componen para cualquiera menos para el aberchalismo de su país. Como vemos más adelante, el tema no se agota aquí.

praguense capitaneado por el excelente director de orquesta y lamentable compositor Karel Kovarovic. No fue éste capaz de olvidar ciertas reseñas negativas, ya añejas, del Janáček articulista ante alguno de sus bodrios, y utilizó su poder en Praga para bloquear el estreno de *Jenufa* hasta 1917. Y no sólo eso, cuando la estrenó lo hizo con sus arreglos, arreglos de mediocre a obra de genio, todo un trágala: eres un aficionado, Leos, paleta de Hukvaldy, que se te ve el pelo de la dehesa morava, alguien tiene que arreglar tus insuficiencias, y para eso está el tío Karel. El mismo que arreglo *Katia*. Menos mal que Mackerras, con los años, ha puesto las cosas en su sitio.

Kovarovic y los suyos son culpables de que Janáček no fuera conocido en su momento, son culpables de que no se supiera nada de su obra hasta catorce años después del estreno moravo de *Jenufa*, que la posible influencia benéfica que la obra del compositor encerrado en Brno no llegara nunca a tener lugar, porque en esos años sucedían demasiadas cosas en la música y en el mundo, todo iba demasiado deprisa. Toda gran obra es recuperable por el tiempo, pero lo que anuncia tiene fecha de caducidad. El gran director de orquesta, es lamentable, quedará no como lo que fue, sino sobre todo como el envidioso resentido que impidió que su país diera al mundo uno de los más

influyentes creadores del tiempo de Debussy, Richard Strauss, Schoenberg, Stravinski o Bartók.

Y podemos avanzar una hipótesis, más o menos evidente en el operista de 1903-1928: la desmoralización de Janáček le impidió un adelanto rápido, sumido en la duda sobre el valor de su aportación (se engañan quienes creen que los grandes creadores poseen una fe ciega en su obra, su camino o su misión; por el contrario, necesitan estímulo, comprensión, un éxito siquiera menor para seguir adelante), y después de *Jenufa* se produce un auténtico retroceso, con dos obras menores como *Destino* y *Las excursiones del señor Broucek*, menores pese a escenas, situaciones, momentos, menores con relación a la ópera de 1903 y, sobre todo, ante la eclosión repentina desde *Katia* a *Desde la casa de los muertos*, compuestas en la última década de vida del compositor, desde poco antes de cumplir ¡los setenta! La enemistad de Kovarovic, en fin, le hizo daño a la cau-

sa de la obra del compositor, le hizo daño a su patria y nos ha hecho daño a todos nosotros.

Mas, de repente, Janáček tiene éxito en los años veinte; desde *Katia* en adelante. Y tiene amores más o menos



La hija del compositor, Olga Janáčkova (1882-1903), a cuyo recuerdo está dedicada *Jenufa*

R. EMBUENA

El Janáček que nos robaron

Janáček no sólo fue un compositor de madurez tardía, también fue un creador deliberadamente mantenido aparte, al margen, por la envidia y el resentimiento de un grupo

blancos con Kámila Stösslova. Algunos añaden: y está muy contento por la independencia patria. Esto último me permito dudarlo, lo que es tanto como descreer del nacionalismo entusiasta, a menudo vicario, de algunos biógrafos suyos que ni siquiera son siempre checos. Lo importante es lo otro: es considerado en su tierra y fuera de ella un compositor de talento, que produce cierto estupor, como todo lo inclasificable; mas la altura de su obra ya nunca ofrecerá dudas.

Jenufa y Katia, hermanas en la confusión

Hay dos lugares comunes a vencer en cuanto a *Katia Kabanová* (¿no sería posible reseñar más?) como ópera nuclear de nuestro músico: primero: es una obra verista, como demuestra su histrionismo; o que en ella el desasosiego sea la situación dramática; segundo: está basada en un drama de Alexandr Ostrovski, y eso demuestra el amor que Janáček le tenía a la cultura y al pueblo rusos. Estos dos tópicos *tienen fecha*, que explica muchas cosas.

Cuando se da a conocer *Jenufa* en 1917, en Praga, de la mano culpable de Kovarovic, y cuando se estrena *Katia Kabanová* (Brno, 1921; Praga, 1922) el estupor de público y crítica busca banco en que sentarse y concepto con que explicar aquello. Nada mejor que el *verismo* para explicarlo, porque el verismo es una estética hija del romanticismo que tiene pretensiones de haber pasado por los novelones de Zola. He aquí otra ceguera de cualquier contemporáneo medio: no saber ver más que lo ya visto.

Pero el verismo, como todo romanticismo, es gesticulante, y ese gesticular se impone a la vida, a la verdad dramática y a la realidad de los personajes. Pues bien, ese gesticular está ausente de *Jenufa* y de *Katia*, donde no caben convenciones ni concesiones, porque el gesticular romántico (la gran mentira romántica, lo que hace que tantos productos de la época nos parezcan hoy insufribles) no buscan una traducción de la verdad interior, exaltada o contenida, sino un escamoteo de la misma. Los contemporáneos de una manera de gesticular toman las muecas por estilización. Pero se acaba notando. ¿No se nota en el auténtico *verismo*, el italiano, en las obras de los Mascagni y los Leoncavallo, supervivencia de una estética periclitada y convencional? Mas he aquí que sus propios contemporáneos quisieron adjudicarle ese muerto a Janáček, prácticamente desde que se dio a conocer como gran autor de óperas. Una banderilla de fuego nada más salir del chiquero, con una edad tal que muchos se preguntaban por qué no se iba derecho al matadero. Esto es una República joven, independiente, el futuro es nuestro: ¿qué hace ahí ese viejo?

El otro lugar común, el de la rusofilia de nuestro compositor, responde a una realidad, pero se ha exagerado



Portadas de las partituras de *Jenufa* y *Katia Kabanova*

deliberadamente. Janáček se dejó tentar por el paneslavismo, sin duda por el complejo de inferioridad de los eslavos a comienzos de siglo. Los eslavos eran una parte importante de Europa y no había contribuido a su construcción y se les desdenaba o dominaba (desde Viena, por ejemplo). Lo mejor era mirar menos a Occidente, fijarse en la gran madre eslava, Rusia. Eso hicieron muchos, como el gran pintor Jiri Mucha, que después de ser uno de los mayores pintores modernistas se convirtió en autor de frescos de la *Epopeya eslava*. La *Misa Glagolítica* es algo así como la epopeya eslava de Janáček.

Con el tiempo, esta leyenda tuvo su utilidad, pero con ello adquirió características excesivas y se consolidó como tal. Veamos. La Checoslovaquia independiente de 1918 vivió siempre en precario. Débil y menuda, dos mitades poco avenidas, fue su independencia producto de las intrigas de dos políticos considerados héroes nacionales, Tamas Masaryk y Edvar Benes. Si Rumanía había perdido la guerra frente a Austria y Alemania, y al final del conflicto de 1914-1918 resultó ser vencedora y devoradora de tierras, sobre todo húngaras, ¿por qué no iba a crearse la República Checoslovaca que no hubiera soñado poco antes ni el más iluso o rabioso de los nacionalistas de la región? Los aliados impusieron el desmembramiento del Imperio Austro-Húngaro, decisión histórica lamentable donde las haya, y así surgieron nacioncitas como ésta, expuestas siempre a la voracidad del vecino. Checoslovaquia cayó en manos de la resentida Alemania-Austria de 1938-1939, y en las de la Unión Soviética después de 1948, cuando una mayoría sólo relativa votó comunista (en Bohemia, no en Moravia ni en Eslovaquia), elecciones sin

vuelta atrás que se conocen como el *putch* de Praga. Pues bien, en la Checoslovaquia sometida al poder de la URSS resultó muy rentable para la causa de Janáček exagerar la rusofilia del compositor de Hukvaldy. ¡Ah, Janáček, que se basó para sus composiciones en obras de Gogol (*Taras Bulba*), Tolstoi (*Cuarteto-Sonata de Kreutzer*), Dostoievski (*Desde la casa de los muertos*); y, desde luego, Ostrovski...!

¿Está claro que Janáček no es verista? ¿Está claro que su rusofilia era coyuntural, y que si en esas tierras había algún rusófilo allá por 1950, a estas alturas, tras cuarenta años de *trato amistoso* deben de ser una especie extinguida? Libres de estos prejuicios, o situados en su justo punto, entenderemos a Janáček.

Janáček, como pocos, parece haber seguido aquel consejo de Verlaine en su *Arte poética*: «Agárrale del cuello a la elocuencia y retuérceselo» (versión libre, pero creo que más fiel). Janáček demuestra en estas dos óperas, y en las que han de venir, que es estricto, muy preciso, ajeno a verborreas, que en sus partituras lírico-dramáticas hay muy poco que no deba estar, muy poco que sobre, nada que moleste o desvíe. Y todo es por aquella cualidad, la de la búsqueda del significado auténtico de personajes, situaciones y argumento. Nuestro compositor veía la ópera vigente

en su tiempo, empezando por la checa, no ya con espíritu crítico; aquello, sencillamente, le parecía insuficiente, insertable para él. Los checos se movían entre leyendas autoufanas y costumbrismos populistas, cuyo valor será innegable, pero cuya negación era necesaria para ir más lejos, para ir donde fue Janáček. Éste tenía que huir de *novias vendidas*, *ondinas*, *trajes regionales*, *libúsidas* y *premyslidas*. Él mismo había compuesto una *Sarka* (es decir, una *libusita*) y una operita populista llamada *Comienzo de un romance*. Luego sabía muy bien lo que era caer en el error, o en la insuficiencia.

Tampoco podía sacar gran provecho del tardorromanticismo de los Puccini y compañía. No digamos de la bruma wagneriana, totalmente ajena a su sensibilidad. Nada que fuera exaltado, gesticulante, verboso, elocuente. Tampoco la ópera bufa, o sus restos, en franca retirada en unos tiempos que no precisaron de la gran guerra para tornarse sombríos: de ahí que *Brouček* chirrié, que se advierta cómo algo ajeno al estro de nuestro compositor.

Después de todo esto, que es negación, estaba el camino de Janáček, que es construcción y afirmación: y estaba allí aunque él mismo tardara en saberlo. Pero a ese camino no se llegaba así como así, ni sin armas de grueso calibre. Veamos al menos dos aspectos de la obra y la ética de Janáček anteriores a sus óperas y que son probablemente imprescindibles para que llegara a componerlas.

Procedimientos en busca de autenticidad: la música del pueblo

Antes de *Jenufa* está *Amarus*, una preciosa cantata cuya primera versión es de 1897, que es necesaria para aquella ópera, y que empezó a componerse cuando ya estaba empezada esta última. Y el *Hospodine*, coro sacro de 1896 con acompañamiento instrumental. Y antes aún están los coros de los años ochenta, así como las series de los *Kytice* moravos, unas doscientas y pico canciones recopiladas por Janáček y Frantisek Bartos en los años ochenta y noventa. De estos estudios pudo deducir Janáček una manera de *recitar cantando*, de *cantar diciendo*, en una palabra, de pronunciar el checo musicalmente. Con ello culminaba la línea ascendente que surge en Smetana y que pasaba por Dvorák, Fibich y alguno que otro más. Janáček era el destinado a conseguir la auténtica prosodia musical checa. Y no es que cantata, canción y coro preparasen la ópera para luego retirarse de la obra del músico, ni mucho menos: en el nuevo siglo Janáček crea obras vocales cada vez más ri-

cas y complejas, como *Otcenas*, *Na Soláni Carták*, *Kantor Haljar*, *Maryčka Magdónová*, *Los 70.000*, *Evangelio Eterno*, *La legión checa*, *El loco errante* y, desde luego, la *Misa Glagolítica*. Destaca en esta serie vocal algo parecido a un ciclo de *Lieder*, el *Diario de un desaparecido*, obra muy especial en lo sonoro, con un tenor durante la mayor parte

de las canciones del ciclo, más una mezzo y un trío de voces femeninas hacia el final: habla un hombre, pero la referencia es una mujer, e ideológicamente se ubica junto a otras mujeres del Janáček del momento, Katia y la protagonista del *Cuarteto «Sonata a Kreutzer»*: la mujer en relación con la libertad o con su carencia. Son los tiempos de su amor hacia Kámila, asunto muy importante en el que no podemos detenernos.

Otro procedimiento: las pequeñas verdades de lo cotidiano

Pocos documentos directos de Janáček podemos consultar sin conocer ese idioma bello, lejanísimo y minoritario que es el checo¹. Se traducen pocos documentos musicales del checo al inglés o al francés. Al español, ninguno. Donde no hay trama social cultural, no hay

productos culturales: eso es nuestro país, acostumbrado a culpar al sector público de su propia incuria. El caso es que vendrían bien ciertos documentos de Janáček sobre sus ideas en cuanto a la música y determinados procedimientos, como la anotación sistemática de voces cotidianas, a las que arranca así su verdad concreta; no trascendente, sino precisa.

En el encuentro de pequeñas verdades buscadas en esa manera sistemática de notar lo cotidiano, lo real, lo inmediato, está tal vez el gran secreto de la autenticidad del Janáček operista, el de los animalcitos de *Bystrouska*, los deportados de *Desde la casa de los muertos*, los dramas realistas o la fantasía inquietante de *Makropoulos*. Felizmente, podemos al menos señalar un librito británico que reúne artículos de Janáček al respecto. Se trata de *Leaves from his life*, editado y traducido por Vilem y Margaret Tausky (Kahn & Averill, 1982). Su contenido puede permitirle al lector una comprensión de un procedimiento muy de Janáček.

En *Comienzo de un romance*², páginas 49-51, anota parte del diálogo de dos muchachas, y escribe: «Queridas niñas, qué ajenas estabais a la belleza tonal de vuestra charla. No podíais imaginar que aquello revelaba vuestros pensamientos, y muchas más cosas» (1922). En *De la conferencia del profesor Torraca* (pp. 57-58) Janáček anota las diferentes maneras en que el historiador italiano decía-cantaba los



Portada de la partitura de *La zorrina astuta*

nombres de *Beatrice* y de *Dante Alighieri*. ¿Se puede uno imaginar cómo sonarían esas palabras en la propia boca del poeta? Yo escuchaba el nombre *Beatrice* mezclado con el fuego del amor (1921). Especialmente interesante es su charla con la hija de Smetana, el fundador de la escuela checa (pp. 59-63), desde su saludo mismo. «Cuando repetimos en una charla las palabras de otro, prácticamente estamos en el teatro. Pues las repetimos como si la persona que conocemos estuviera realmente presente. De modo que tenemos que considerar la velocidad del discurso, la dulzura o acritud de la voz, el tono cantarín, la nasalidad, el hablar entre dientes. También se da la expresión airada, el gesto de reproche, el deseo de agradar». Janáček anota una cita-imitación de la hija de Smetana a propósito de su ópera *El beso*, y comenta: «Al decir aquello, al citar las propias palabras de Smetana, fue como si le escuchara a él mismo. Así debía de hablar Bedrich Smetana» (1924).

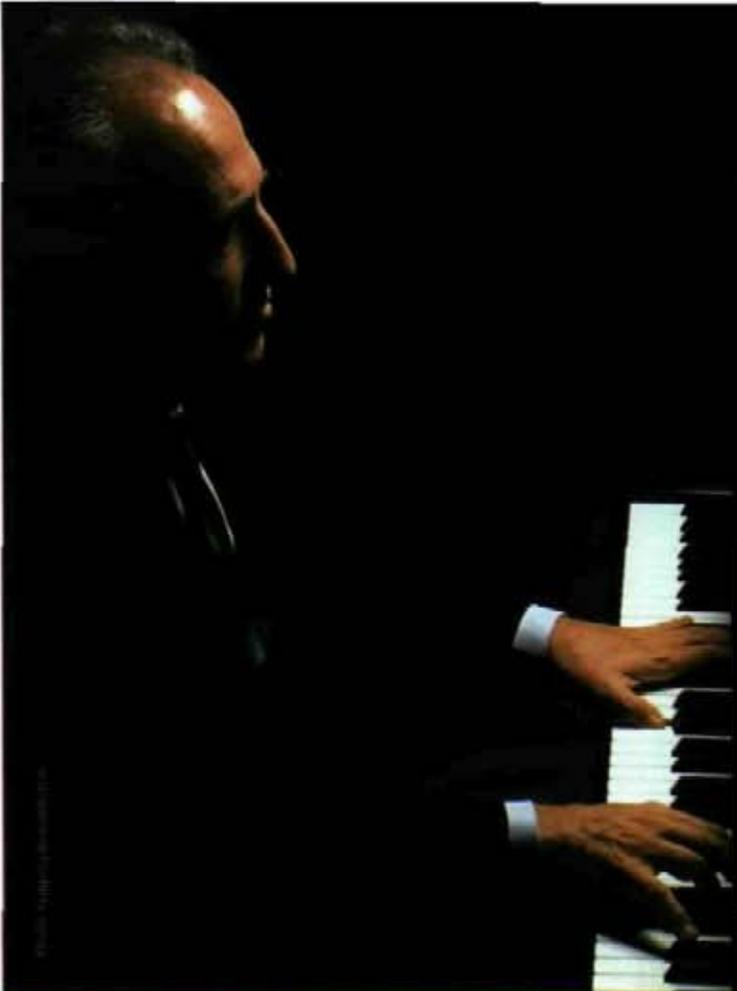
Mas ¿se limita acaso ese anotar a las solas voces humanas? No, leamos el texto *Silencio* (1919), en que el compositor nos habla de «la música de la vida», del momento en que «el sonido toma forma de concepto intelectual»: «escucho música constantemente en el vacío silencio, mientras el intelecto está detenido, cuando cualquier cuerda emocional se halla en reposo». Leamos también los ocho artículos que los antólogos subsumen bajo el rótulo *Pájaros*: mucho antes que Messiaen, y desde luego con otra intención y sistemática, anota Janáček el lenguaje de los hermanos voladores (aunque incluidas hasta unas cuantas gallinas). Se llaman, se saludan, muestran sus deseos y angustias: es *ya* el universo de la naturaleza que eclosiona en *La zorrita*.

Valgan estos ejemplos sacados de una antología de escritos de Janáček que nunca nos llegarán en nuestro idioma. Expresan muy bien, en sus propias palabras, la búsqueda y el hallazgo de esa verdad, de la autenticidad en que se basan no sólo sus óperas.

Tales son, pues, las bases del operista, del que utilizará pequeños motivos, células temáticas más que temas propiamente dichos; el que traducirá en sonidos la charla, el grito, el susurro, la palabra veraz, el verbo engañoso; el que hará hablar-recitar-cantar a sus personajes más o menos en tiempo real, sin que el canto se quede con el tiempo y detenga el alentar humano (por eso las óperas de Janáček son breves, porque renuncian a dilatar el tiempo con retórica sonora, con elocuencia, con mueca, con gesticulación); el que de ello sacará los temas cambiantes, más que desarrollados, de una orquesta rica, protagonista, abundante, que salta desde el foso hasta nuestros oídos y nuestra comprensión para compartir protagonismo con los cantantes que se debaten sobre ella.

Santiago Martín Bermúdez

1. Hay algo desgarrador, cuando no trágico, en el hecho de que Janáček concentrase la mayor parte de sus fuerzas renovadoras precisamente en la ópera, poniéndose así a merced del público burgués más conservador que pueda imaginarse. Además: su innovación radica en una revalorización jamás vista de la *palabra* cantada, lo cual quiere decir *in concreto* de la palabra checa, incomprensible en el noventa y nueve por ciento de los teatros del mundo. Es difícil imaginar mayor acumulación voluntaria de obstáculos. Sus óperas son el más hermoso homenaje que jamás se haya rendido a la lengua checa. ¿Homenaje? Sí. En forma de sacrificio. *Inmoló* su música unjversal a una lengua casi desconocida. (Milan Kundera: *Los testamentos traicionados*, p. 201. Traducción de Beatriz de Moura. Tusquets Editores).
2. Lo titula igual que una de sus dos óperas de *juventud*.



100

Introducción CD-PLUSCORE con

Maurizio Pollini

THE COLOUR OF CLASSICS
1898 - 1998

a PolyGram company

Grabado durante el ciclo más reciente de Sonatas de Beethoven ofrecido por Maurizio Pollini en la Musikverein de Viena, este nuevo álbum captura perfectamente la inmediatez y la emoción de esas versiones en vivo a cargo de los intérpretes beethovenianos más prominentes de la actualidad.

Este lanzamiento marca también el comienzo de una nueva innovación tecnológica que se utilizará en una serie de futuras publicaciones de Deutsche Grammophon: la mejor CD-ROM "CD-pluscore". Desarrollado en cooperación con Schott Musik International, este nuevo

CD-pluscore
435 472-2

BEETHOVEN · POLLINI
SONATEN OP.22 · OP.26 · OP.53 · WALDSTEIN
Recorded live at the Musikverein



programa de software audiovisual permite que los oyentes que posean un lector de CD-ROM vean la partitura al tiempo que escuchan, lean análisis musicales e información sobre el artista, e incluso que impriman la propia partitura.

UNA ORQUESTA MULTICOLOR

Tras una larga etapa inmadura, en la que Janáček sufre la influencia de Dvorák, el compositor afirmó uno de sus logros más originales en la manera de orquestrar. Su formación sinfónica de las obras de vejez produce sonidos que no son encontrables en ningún otro autor; ello se debe a la precisión extrema de la escritura, que indujo a Janáček a demandar de algunos instrumentos prestaciones que parecían imposibles. Pero, como ha defendido Charles Mackerras en la teoría y en la práctica, es necesario respetar lo establecido por el compositor, por difícil que sea, rechazando los numerosos arreglos y reinstrumentaciones que padecieron sus obras, si verdaderamente se quiere ser fiel a un artista único.

Las dos primeras obras orquestales de Janáček exigen tan sólo la formación de cuerda y desde luego no hacen presagiar la sonoridad que extraerá más tarde el compositor de los arcos. La *Suite* (1877), en seis breves tiempos, pese a cierto atractivo, es una página poco original, sin mucha fuerza, donde lo más conseguido se encuentra en las ricas armonizaciones, con inclusión de disonancias, de los temas procedentes de la lírica popular. Todavía bajo el provincianismo de Brno se presenta *Idilio* (1878), una obra, sin embargo, que contiene, bien que embrionariamente, la idea de tratamiento del ritmo que caracterizará el estilo maduro del autor. Las similitudes con la *Serenata para cuerda en mi mayor* (1875) de Dvorák son muchas, pero meramente epidérmicas. Por cierto, que el joven compositor checo estrenaría *Idilio*, en Brno, en presencia del admirado maestro más veterano; luego, el manuscrito se dio por perdido hasta 1938. La composición sólo se editó en 1951.

La siguiente partitura del catálogo orquestal está también bajo el influjo de Dvorák, en concreto el de las *Danzas eslavas*, al tiempo que marca el despegue de la personalidad creativa de Janáček. Se trata de las *6 Danzas lachianas* (1889-90), cuyo estilo e instrumentación recuerda aún la música del autor de la *Sinfonía «Del Nuevo Mundo»*, mas el tratamiento del material etnográfico es ya muy otro. En efecto, Janáček conoce en 1876 al folclorista Frantisek Bartos (1837-1906), al que desde 1885 ayudará en la anotación de las melodías, puesto que el estudioso se ocupaba únicamente de la parte literaria. Fruto de este trabajo

conjunto surge la recopilación más rigurosa de Bartos (1901), quien antes había incurrido hasta en el arreglo de algunos de los textos. Casi todos los motivos de las *Danzas* aparecen en la colección de Bartos, aunque la labor de Janáček trasciende la mera documentación folclórica, alzándose como un logro artístico que es un paso hacia el rechazo del romanticismo y donde la repetición continua, bajo las más diversas apariencias tímbricas y armónicas, de células mínimas articuladas con maestría otorga a la materia sonora de partida una condición expresiva.

Una obra menor, la *Suite para gran orquesta* (1891), confirma sin embargo el camino de liberación de las tendencias conservadoras. En torno a este mismo año debería fecharse el *Adagio*, que Jaroslav Vogel, el gran biógrafo de Janáček, propone titular *Obertura dramática*, ya que ésta habría sido su función en el marco de la ópera *Sarka*.

Igualmente relacionada con la escena lírica, *Celos* (1894) pudo estar concebida en origen como una introducción a *Jenufa*, aunque finalmente el compositor separase ambas páginas. Basada en un relato popular, trata un tema recurrente en Janáček, pues figura también en el coro masculino *El celoso* (1888), citado en la pieza orquestal. Es ésta una brevísima composición de áspera sonoridad.

La cantata para solistas, coro y orquesta *Amarus* (1897) pone música a un texto de Jaroslav Vrchlický. El tremendista argumento es como sigue: el monje Amarus (en latín, «amargo», «triste») vive recluso desde su infancia en un monasterio; un día de primavera, descubre los juegos de una pareja de enamorados, lo que le supone enfrentarse de golpe a la vida, la libertad, la naturaleza y el amor. Renuncia a todas estas posibilidades al suicidarse sobre la tumba de su madre. Semejante hilo conductor es eficaz para encauzar al pesimismo existencial de Janáček, aquí expresado por medio de la destrucción del individuo bajo el peso de las estructuras sociales.

La balada para orquesta *El hijo del músico ambulante* (1912) se inspira en un poema de Svatopluk Cech (1846-1908), progresista reformador social y escritor favorito

de Janáček. El contenido literario del poema sinfónico relata la muerte de un viejo violinista callejero que tan sólo lega a su hijo el destantalado instrumento que poseía. Una anciana se hace cargo del muchacho y sueña que el espectro paterno de éste reclama al retoño que abandone el bajo mundo.



Vista de Brno en tiempos de Janáček

LEBRECHT COLECCION

Por la mañana, el niño efectivamente ha muerto y desaparecido el violín, sucesos que traerán la desgracia para la anciana. Este poema sinfónico de contenido social da al compositor la oportunidad de proclamar su compasión por los desfavorecidos; musicalmente, aunque se nutre del concepto de poematismo sinfónico postromántico, es de una acusada originalidad. Desde luego, el violín solista representa la vida, muerte y reminiscencias del músico ambulante, mas Janáček introduce también cuatro violas principales, cuyas intervenciones simbolizan seguramente la amargura de la vida pueblerina. La agonía del niño está a cargo de un intenso solo de oboe.

Escrita en plena gran guerra, la rapsodia para orquesta *Taras Bulba* (1915-1918), basada en el cuento de Gogol, es de nuevo una obra que pretende comunicar un contenido programático. Muy probablemente, no se trata tanto de cantar la épica del atamán de cosacos titular, sino de enaltecer a Rusia, como defensora de la causa de los pueblos eslavos oprimidos, marco en el que debe situarse el nacionalismo checo del compositor. A pesar de la fuerte carga dramática, la obra parece mostrarse optimista de cara al futuro; sobre si éste habría de ser de carácter democrático —como se ha

apuntado—, es una conclusión que excede por completo la semiótica interna del poema sinfónico. La retórica de la causa eslava se cimenta en la narración gogoliana: en la primera parte de la obra, *La muerte de Andrei*, se describe el fin de uno de los hijos de Taras, a manos de su propio padre, por haberse pasado al enemigo. La temperatura dramática aumenta en *La muerte de Ostap*, el otro hijo de Taras Bulba, capturado y torturado por los polacos ante los ojos del cosaco. En *Profecía y muerte de Taras Bulba* se cumple el trágico fin del guerrero, pero incluso entonces cabe una lectura optimista, pues el héroe tiene una visión de la victoria final. En el cierre de la rapsodia dispone Janáček una sonoridad vigorosa y gigantesca, que incluye órgano y campanas. El detallismo de la escritura, la precisión del gesto compositivo, en absoluto sujeto a la ilustración prosaica del relato, se corresponden con una orquestación no efectista pero extraordinariamente personal. Y, sin embargo, lo que podría denominarse la «paradoja de Janáček» se dio con motivo del estreno dirigido por Václav Talich, quien introdujera numerosos retoques en la instrumentación con el beneplácito del compositor.

La balada de Blaník (1919) ofrece nuevamente un contenido poemático, esta vez acerca de la leyenda de los husitas, que ya sugiriese obras a Smetana y Fibich. Janáček si-

gue la versión de un poema de Jaroslav Vrchlický que da al tema un giro utópico: la montaña de Blaník se abre todos los Viernes Santos, Jira penetra en ella y ve a los espectrales guerreros husitas provistos de sus armas; un sordo golpe y el monte se cierra bruscamente. El protagonista

se adormece, cuando despierta han pasado cien años y los husitas, en vez de armas, sujetan herramientas de paz. Símbolos que responden por igual a la fundación de la República Checoslovaca y al deseo de paz universal tras los desastres de la Primera Guerra Mundial (la guerra que hubiera debido acabar con todas las guerras). El «plan pacifista» del poema es difícilmente perceptible al ser puesto en música. Desde luego, se oye un himno de pasión, relativo al Viernes Santo, se metaforizan los sonidos del bosque y la aparición de los fantasmales guerreros y está muy claro el chasquido de la roca al cerrarse la montaña. En su brevedad, la *Balada* sigue un curso simétrico, por medio de un toque realista, que coloca cantos de pájaros al comienzo y al final.

La *Sinfonietta* (1926) supone una muestra bien elocuente del lenguaje del último Janáček, un estilo que ha venido en ser llamado

primitivo y que ciertamente es una reacción al neoclasicismo de Stravinski. La obra, estrenada por Václav Talich en Praga el mismo año de su redacción y cuando ya el compositor gozaba del reconocimiento unánime de sus compatriotas, carece del programatismo explícito de *Taras Bulba* o *La balada de Blaník*. No obstante, un cierto cariz literario baña el nacimiento y el contenido de la *Sinfonietta*. De un lado, se relaciona con Kamila Stösslova, el idealizado amor de la ancianidad del músico; de otro, es aducible el ejemplo de las bandas militares como fuente de inspiración. Ambos motivos confluyen, pues la experiencia determinante de la escucha de una virtuosista banda tuvo lugar junto a Kamila en el verano de 1925. La exaltación patriótica tampoco está ausente, pues se trataba de celebrar el inminente décimo aniversario de la República. Finalmente, la «idea» que Janáček aseguró haber expresado en su música sería la del coraje y determinación del hombre libre de su tiempo.

Pensó Janáček en escribir una *Sinfonietta militar*, pero del proyecto inicial no permanece en la obra que conocemos más que la fanfarria de apertura. Este sorprendente pasaje para once trompetas y dos tubas bajas, más el subrayado rítmico de los timbales, cuyo retorno al final de la obra —si bien ya con la orquesta al completo— confiere a ésta una impronta unitaria, fue destinado por el maestro



Janáček con su mujer, Zdenka Schulková, en junio de 1881, antes de su boda

R. EMBUENA

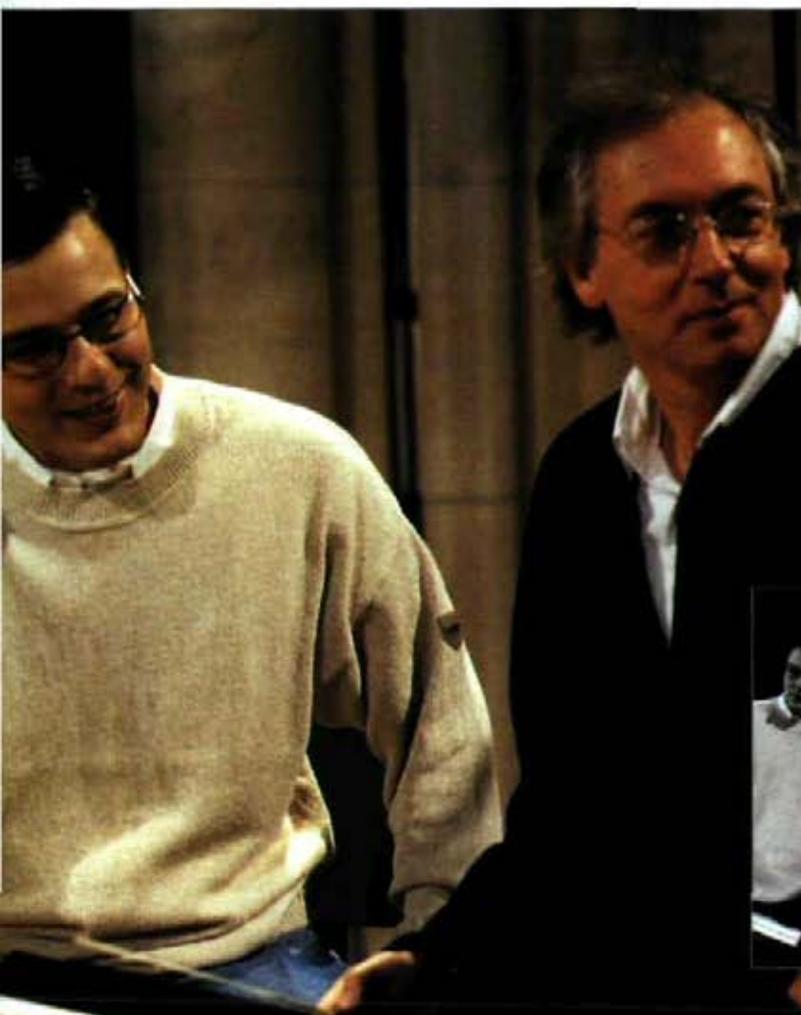
checo al festival gimnástico de Sokol de 1926. La fanfarria no es la única sección que presenta una instrumentación novedosa. Lo «militar», en cambio, cede ante los contrastes líricos, los dibujos de danza y los materiales, más o menos estilizados, procedentes del folclore. Los temas no son desarrollados, reaparecen de idéntica manera o con leves variaciones. La asombrosa capacidad inventiva de este músico de más de setenta años nos proporciona un caudal de ideas que se sucede vertiginosamente. Se podría pensar en un tono general de improvisación; empero, la solidez de la estructura general no se resiente. Las pequeñas figuras, las células, se repitan o consuman instantáneamente, se marcan con lógica musical, no ortodoxa para la época, pero irrefutable, en secciones más amplias.

La *Misa glagolítica* (1926) ha provocado un largo debate que afecta más a cuestiones de intención y de creencias personales que a la propia música. Se trata del agnosticismo del compositor, algo que por su propia índole resulta inaccesible al estudio. El autor reconoció que se había basado más en la naturaleza que en la iglesia para escribir la *Misa*. La obra es muy poco convencional, con introducciones orquestales, solos de órgano y notable fuerza dramática, rasgos que se corresponderían muy difícilmente con un acto litúrgico en sentido estricto. El texto cantado está en «glagolítico», un antiguo alfabeto no cirílico, aplicable a las lenguas eslavas más occidentales y que se supone inventado por Cirilo y Metodio de Salónica. Ya sea pasión humana, rito confesional o ejercicio abstracto, Janáček funde en la página cantos populares con melodías litúrgicas; adopta gestos de ópera en el expansivo canto solista y entrelaza un denso polifonismo. El resultado, de tonalidad muy ampliada, es de una mo-

dernidad radical, en lo que es una de las piezas sinfónico-corales determinantes de este siglo.

Tras la *Misa glagolítica*, Janáček ya no concluiría ninguna otra obra orquestal. El fragmentario *Concierto para violín*, conocido como «Peregrinación del alma» (1927-28), utilizado como introducción a la ópera *Desde la casa de los muertos*, respondía a un plan que sigue siendo un enigma para los investigadores. Un estado más avanzado presenta la *Sinfonía «El Danubio»* (1928); de hecho, un discípulo de Janáček, Osvald Chlubna, llevó a cabo una versión completa a partir de los bocetos y manuscritos, que fue estrenada por la Orquesta de la Radio Checa, dirigida por Bretilav Bakala, el 8 de mayo de 1948. Las dificultades a las que tuvo que enfrentarse Chlubna fueron casi insalvables: faltaban la introducción del Finale, reconstruida gracias al testimonio de Ludvík Kundera, y toda la conclusión de este tiempo. Numerosas partes requerían ser orquestadas, dados los abundantes tachones de Janáček. Sin embargo, la viola d'amore, en el solo del segundo movimiento, puede ser sustituida por un chelo, posibilidad admitida por el mismo compositor, y en el tercer movimiento es segura la inclusión de una soprano cantando sin texto (vocalización). El estilo parece ser menos compacto que en la *Sinfonietta*; a pesar de todo, la propuesta de Chlubna, como señala Vogel, dista mucho de lo que necesariamente hubiera hecho Janáček, porque las alteraciones, añadidos y cambios estructurales profundos a que se vio compelido el discípulo, dado el material conservado, transformaron inevitable y radicalmente la *Sinfonía «Danubio»*.

Enrique Martínez Miura



Johann Sebastian
Bach
 LAS CANTATAS PARA ALTO
 BWV 35, 54 & 170

Andreas Scholl
 Collegium Vocale
Philippe Herreweghe



PHILIPS

LISZT

6 HUNGARIAN RHAPSODIES

budapest festival orchestra

iván fischer



CD 456 570-2

Philips Classics, a division of the Philips Music group, a PolyGram Company

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

REALISMO Y MÍSTICA DE LA NATURALEZA

No son muchos los compositores, que como Janáček, han servido con tanta claridad y coherencia unas ideas, que de forma tan directa, honesta y hasta radical hayan defendido un código ético y moral tan socialmente comprometido. Relativamente influido por procedimientos occidentales, a los que en principio y siguiendo una tradición germánica indisoluble en antecesores como Smetana y Dvořák se adscribió en cierto modo, marcó pronto distancias y extrajo de aquellos autores los valores que le interesaban para construir su propio lenguaje, en todo caso muy conectado con su tradición cultural y folklórica. El encuentro con Bartos fue providencial para ello, pues le permitió acercarse casi en paralelo a la labor que en tierras vecinas —húngaras y rumanas— realizaban Bartók y Kodály: el contacto directo con la música popular llegaría a impregnar por completo su estilo. De manera aún más profunda y radical que sus colegas de Budapest, el músico moravo se adentró sin miedo en el corazón, en las nervaduras más íntimas de ese rico tejido de estructuras campesinas. Y logró como nadie lo había hecho en su país, ni lo haría —los bohemios contemporáneos, como Fibich o Suk, miraban todavía demasiado hacia el oeste—, una síntesis magistral que aplicó a toda su música. De ahí que se pueda decir, con Gentilucci, que el *patbos* auténtico del arte de Janáček consiste en el aislamiento del dato folklórico de toda superestructura, de toda adherencia, lo que le otorga esa inviolable pureza. Se utiliza la más convulsa y emocionada expresión del pueblo, muestra «viva y quemante de una humanidad integral». Así lo interpretaba también Pestalozza: «la afirmación de la naturaleza, identificada socialmente con el mundo campesino, su genuina expresión humana, fue tal vez el sentimiento verdadero de Janáček.» Esta vitalidad, esta expresión de pasiones entre gritos y lágrimas, esa naturaleza tremolante y agitada, que corre a borbotones sobre todo en las obras escénicas a partir de *Jenufa*, aparece con la misma nitidez y validez en su producción instrumental. Una plástica musical «próxima a la instantaneidad del lenguaje hablado, independiente de la evolución fundamental de la música», en afirmación de Barbier, es algo que encontramos perfectamente recogido y ejemplificado en las mejores páginas camerísticas del compositor de Hukvaldy.

Una inviolable pureza

Esa actitud nueva y comprometida frente a la música del pueblo atraviesa las claras aunque en ocasiones también complejas estructuras salidas de su mano. En él todo es movimiento imparable, transformación continua, erupción a veces volcánica. La ausencia de construcción es suplida por la vigorosa dinámica y por la gradación del fluido musical. No es la lógica íntima de la obra lo que importa, sino la de la dinámica y la de la agógica. No hay desarrollos, no hay estilización, no hay prácticamente modulaciones y la progresión a una tonalidad determinada está siempre condicionada por la velocidad y el ritmo. Los temas nos llegan de forma abrupta, brusca, sin preparación, sin adornos, sin edulcoramientos: como la propia vida circundante, como la naturaleza en que se inserta; como un mensaje a la vez tierno y apasionado; como una traducción vigorosa de la realidad. Un

realismo que tiene poco de mágico, pero que posee, en otro sentido, una indudable magia.

No tiene nada de particular que a Janáček se le haya puesto frecuentemente en paralelo con Musorgski: la mirada de ambos hacia el lenguaje hablado, hacia la palabra como objeto a estudiar y como base de la construcción musical a partir de sus acentos, sonoridades e inflexiones, es similar, bien que en el moravo el trabajo de acoplamiento y desmenuzamiento sea más elaborado y dé paso aún en mayor medida a la apertura de insondables recursos expresivos. La cadencia de la prosodia está en el fondo de la temática tan singular, de las breves células o ideas, de los ritmos y aun de los timbres que fundamentan el atractivo tejido de la música de nuestro autor. Características que lo convierten en un ejemplar poco menos que único dentro de los compositores del siglo XX, capaz, dentro de su aparente austeridad de llegar a soluciones armónicas brillantes, de emplear al lado de triadas perfectas, acordes de sexta, de séptima, de novena. En su texto de armonía de 1920 se oponía a todas las reglas y hábitos de la progresión acordal y recomendaba a los estudiantes que escuchasen progresiones singulares, en ocasiones más expresivas y valiosas. «Un acorde original puede salvar a una composición si es un verdadero y emocional núcleo de sentimiento», manifestaba. Hay por otra parte un uso sabio y combinado del cromatismo, siempre muy libre y conectado con la escala diatónica. Es curioso, como señala Austin, particularmente desde 1905, el procedimiento que combina motivos colocados sobre acordes integrantes de escalas de tonos enteros con otras ideas pertenecientes a escalas diatónicas.

Janáček era amigo, con el fin de establecer contrastes, de crear un elemento conflictivo en el curso de una composición. Un ejemplo lo tenemos en el último movimiento de la *Sonata para violín*, donde un pequeño motivo del instrumento de cuerda interrumpe la más amplia y más importante melodía del piano. Motivos que en ocasiones llegan a convertirse en auténticos *ostinati*. Contrastes que pueden ser logrados asimismo por la vía armónica: ahí tenemos esos bloques variados que intervienen en la estructura musical del Adagio del *Cuarteto n.º 2*: a cada repetición el bloque posee una apariencia distinta, más o menos disonante; lo que crea una expectación continua. Porque Janáček era un verdadero mago para crear estas sorpresas —a sus obras se las podrá calificar de cualquier cosa menos de aburridas— en una escritura que, como en parte hemos comentado, se basa en la repetición y en la yuxtaposición.

Podemos anotar como una de las propiedades esenciales de las composiciones camerísticas del checo, la formal precisión y la concisión expresiva, pureza de color, tratamiento individual, como si voces humanas fueran, de cada línea instrumental, que en determinados casos puede seguir su camino independiente dentro del común esquema armónico. Max Brod, amigo personal y estudioso de la obra de Janáček, añadía igualmente la audacia y la variedad de los ritmos, derivados, según se ha dicho, con frecuencia de la de los sonidos de la naturaleza y de las inflexiones de la voz humana. Brod tampoco olvidaba señalar la ya enunciada técnica —o truco— de la repetición, del machaqueo de un corto motivo. Todo ello evidentemente concedió a nuestro compositor, sobre todo en los años 20,

una aureola de vanguardista que sólo hasta cierto punto le pertenecía: después de todo, como ya se ha manifestado, nunca llegó a ser atonal.

Los Cuartetos

No pueden estimarse ni muy personales ni muy relevantes las obras de juventud, las escritas entre 1875 y 1881, algunas ni siquiera consignadas por el propio autor, como dos académicas *Sonatas*, la *Romanza* o la *Dumka*, todas ellas para violín y piano. La producción sería no empieza hasta 1909 —los 25 años precedentes Janáček se consagra casi en exclusiva a la ópera—, con un *Trio con piano* del que no sobrevivió más que una parte del manuscrito y que fue reconstruido en 1978 por el musicólogo Michal Hajkú. Es importante anotar esta partitura, inspirada en la novela de Tolstói *La Sonata a Kreutzer*, porque parte de ella fue utilizada por el músico en su *Cuarteto de cuerda nº 1*, inspirado en la misma pieza literaria. Esta composición, conocida justamente con el sobrenombre de *Sonata a Kreutzer*, es la primera auténtica obra maestra dentro de la parcela que estudiamos.

Realmente Janáček le tenía cierto miedo a la forma cuartetística. La había tanteado durante sus estancias en Leipzig y Viena, en 1880, año en el que parece que redactó una partitura hoy perdida, lo mismo que una aún más temprana *Sarabande* para la misma combinación instrumental. Se pregunta Erismann la razón de una espera de más de cuatro décadas para abordar con firmeza una pieza de estas características. En todo caso parece lógica la postura en alguien que no quería seguir ni los pasos de Brahms ni de Dvorák, sino construir algo distinto, más original. No le decían gran cosa las fórmulas hijas de un romanticismo o de un postromanticismo ya periclitados. Este primer *Cuarteto* es más una suite para cuerdas que un cuarteto propiamente dicho. En él los temas, cortos, concisos, a veces abruptos, se encadenan sin solución de continuidad constituyendo un discurso rudo e incoherente si los instrumentistas no penetran en los secretos de una escritura que está muy ligada al comportamiento psicológico del autor. Aquí brilla esplendente su técnica para proponer un motivo y abandonarlo en beneficio de otro. Para Erismann el poder emocional de este *Cuarteto* es parangonable a la abstracción lírica creada por el pintor Georges Mathieu; lirismo de gran pureza, internamente agitado y tumultuoso. Janáček ponía aquí, lejos de Brahms y Dvorák, sí, pero también de Debussy y de Bartók, algo en lo que tampoco coincidía con el más rompedor y vanguardista Schönberg: mientras éste afirmaba, siguiendo la estructura de sus cuartetos, «lo que se dice una vez no vale la pena decirlo más o, emparentado con ello, «sólo lo que no se ha dicho vale la pena de ser dicho», Janáček oponía la repetición como resorte de la emoción. Y no se piense, por supuesto, en Beethoven, ni en Brahms, dos auténticos magos en el trata-

miento repetitivo: estamos en otro universo. Ni se traiga a colación a los minimalistas, aunque haya algo de minimalista sin duda en la técnica del moravo.

Es sabido que el compositor tenía en su mente —estamos en 1923— a su gran amor de senectud, la joven Kamila Stösslová. La página es un firme alegato, con alusiones personales, en defensa de la condición femenina frente al sojuzgamiento marital. No podía estar de acuerdo con el mensaje



Leos Janáček

R. EMBUENA

conservador emitido por Tolstói, que justifica en buena medida las represalias del marido engañado. Hay una fémina que sufre y Janáček se identifica con ella; es el drama o tragedia vivido por algunos de sus personajes operísticos, como Jenufa, Lisa o Kata: hay una cita literal de *Kata Kabanová*, como la hay, más velada, de la *Sonata* beethoveniana, en el curso de la obra. El retrato está ya esbozado en el Adagio con moto inicial, particularmente en los compases 38 a 45. La segunda idea emparentada con el *Cuarteto Negro* de Dvorák. Las intervenciones de la viola, instrumento muy del gusto del compositor, marcan una auténtica compasión. Se respiran, en las repetidas intervenciones del violín, las frustraciones del amor. En el segundo movimiento, Con moto, todo se agilita. Barbier interpreta que los 47 primeros compases contienen el arte del violinista (Rodolphe Kreutzer, a quien Beethoven dedicara su *Sonata nº 9*), un seductor que crea una total turbación en la joven. Hay que anotar la belleza del instante en el que un largo trino del chelo sirve de sostén a las entradas *sul ponticello* de los otros tres instrumentos. El tercer movimiento, asimismo Con

moto, estalla en un enérgico Vivo sucedido por un Andante que revela a la muchacha su infortunio. Admirable el canónico y rapidísimo *stretto*. También Con moto, el movimiento conclusivo es, en palabras del compositor, «el último acto de la tragedia». El primer violín se lamenta en un llanto al que responde el chelo en el extremo agudo. La indicación Maestoso parece prefigurar, como resalta Barbier, el epílogo de la última ópera de Janáček, *Desde la casa de los muertos*. Es el momento de la trágica desesperación, de la redención. Bien que formalmente muy distinta, esta partitura mantiene vínculos con otras más o menos coetáneas asimismo hijas de una fuente literaria. Recordemos *Noche transfigurada* de Schönberg o *Suite lírica* de Berg. El *Cuarteto nº 1* causó sensación cuando se presentó en el Festival de Venecia en 1925.

El *Cuarteto nº 2* es, sin embargo, una historia muy diferente; aunque también aparezca en ella, aquí de manera más explícita, la figura de Kamila, a la que, en este tiempo, 1928, estaba todavía más unido el músico. Y hay abundante correspondencia que lo demuestra. Antes de dar cima a su última ópera, escribe el 29 de enero: «He comenzado un cuarteto al que llamaré *Cartas de amor*. Se trata, en definición de Erismann, de una «confesión musical ardiente, fresca, nueva», que se denominará finalmente *Cartas íntimas* y que tendrá una estructura cuartetística más ortodoxa. Es el remedio a una etapa difícil, en la que el compositor, tras la muerte de

un íntimo amigo, el poeta de *La zorrilla astuta*, Rudolf Tesnohlídek, ha estado al borde de la depresión. Se entusiasma con la nueva partitura y le dedica todo su tiempo. El período de creación se extiende por un espacio bastante breve de tres semanas, durante el cual asiste en Praga a una triunfal reposición de *Kata Kabanová*. Envía continuas misivas a su amada informándola del proceso creativo. Dice en una carta de 28 de febrero: «(...) Tú sabes que a veces los sentimientos son tan poderosos que las notas esconden detrás una evasión. Un gran amor, una débil composición. ¡Pero quiero que éste sea un gran amor para una gran composición!».

La música es en el *Quarteto n.º 2*—en el que ya no hay armadura de clave— aún más abstracta que en el anterior. El autor piensa en escribir la tercera voz para una viola de amor, pero enseguida renuncia y la destina a una viola convencional. En mayor medida que en la obra precedente, se establece en ésta, pese a la claridad y nitidez de los temas, una notoria dificultad para localizar la lógica interna y la unidad arquitectural de la composición. Es sugerente la primera intervención a solo de la viola con un sentido canto *sul ponticello*, y memorable la frase del violín (compases 152 a 157) que expresa la aparición de Kamila. Es de destacar la ternura del Adagio, una *berceuse* que conduce a una exaltación poética cortada por un presto de carácter popular y seguida de un pasaje melancólico y reflexivo. Es curioso el ascendente ruso del Moderato, cadencioso y cargado de amable ironía. Pero los contrastes abruptos no se hacen esperar: el *dolcissimo* central se encuentra bruscamente interrumpido por un *presto largamente*, donde el primer violín entona una enloquecida sarabanda. El Allegro final tiene como estandarte una alegría casi enfebrecida, pronto cortada por el discurso elegíaco de la primera voz. El fragmento es un extraño y agitado *popurrí* de ritmos encontrados y pausas inesperadas. Nada parece poder retener un torrente que sin duda representa el imparable *fluir amoroso*. Aparecen aquí y allá fognozos procedentes de *Kata Kabanová* y *Desde la casa de los muertos*. La obra se cierra con uno de los habituales retos de Janáček: «un abrupto grito, en este caso de victoria, una última afirmación de vida» (Barbier); un pasaje que queda en suspenso y que no deja de ser enigmático: «Querría gritar, ponerte delante, mostrarte», escribía Janáček a Kamila. Y concluía: «¡Hete ahí, querida mía, mi gentil enigma vital!». La primera interpretación pública de este *Quarteto* no llegó hasta el 11 de septiembre de 1928, cuando el compositor había muerto, víctima de una neumonía, el 12 de agosto.

Una nueva tímbrica

La *Sonata para violín*, la tercera que el músico empezó y la única que acabó, viene sellada por la guerra del 14 y refleja en sus cuatro movimientos las angustias y ansiedades del período. Los abruptos y casi confusos cambios de ritmo, tan propios del autor, dejan prácticamente sin aliento. El Allegretto es idéntico al de la inconclusa *Sonata n.º 2*, de

1880. La primera audición tuvo lugar en Brno en 1922. Hoy se escucha en la edición revisada por Josef Suk. Anterior es el llamado *Cuento (Pobádka)* para violonchelo y piano, cuyo título inicial era *La leyenda del zar Berendei*, según el poema épico de Joukovski. Es una obra en tres movimientos que puede equipararse a una sonata pero que es en realidad una balada. Hay en ella ecos de Stravinski y de Kodály. Fue terminada en 1910 y revisada en 1923.

Del resto de obras camerísticas de Janáček merecen destacarse las dos que requieren la presencia del piano junto a un pequeño conjunto. La primera, *Concertino*, para piano y seis instrumentos (2 violines, viola, clarinete, trompa y fagot), de 1925, es una admirable prospección en busca de nuevos efectos tímbricos que se aleja de las técnicas de interpretación establecidas. Hay bruscas interjecciones y las más insólitas combinaciones sonoras, a las que el teclado proporciona una corriente musical continua, que se constituye en la base temática de la composición. En cada uno de los cuatro movimientos el piano tiene asignada una cadencia solista. La alegría primaveral que inunda la pieza es la traducción libre de los sentimientos que la naturaleza de su región natal insuflaban a Janáček, feliz de comunicar a Brod, en 1926, esa pa-

sión desbordante: «Me siento totalmente embargado de inesperadas y nuevas sensaciones.» No es raro que pensara dar en un principio a esta partitura, vecina en muchos aspectos a la ópera *La zorrilla astuta*, de 1923-25, el título de *Primavera*, pues, como escribía a Kamila en 1925, en la música había «un grillo, mosquitos, una cabrita y un arroyo.» El estreno tuvo lugar en Brno y Praga a lo largo de febrero de 1926.

La segunda obra es el llamado *Capriccio*, para la mano izquierda y un insólito grupo de vientos: flauta/piccolo, 2 trompetas, 3 trombones y tuba tenor. Janáček muestra aquí de nuevo su afinidad con las manifestaciones más resalta- bles del modernismo musical de su época. Los metales graves dialogan, con el piano como testigo, con los más agudos: trombones y tuba frente a flauta o piccolo y trompetas. Aquí se respira otro ambiente: es la melancolía lo que prevalece. La obra se iba a denominar *Vzdor, Desafío*, y fue escrita a solicitud del pianista Otakar Hollmann, que tenía la mano derecha paralizada y que había sido ya y sería destinatario—como por las mismas fechas sucedía con Paul Wittgenstein— de pentagramas compuestos expresamente para él, en este caso debidos a Martinu, Kaprál, Schulhof, Foerster, Ridky y Tomásek. Se plantea así de un lado la juventud vigorosa, las fanfarrias (recuerdo de la *Sinfonietta*, creada unas semanas antes), y de otro el «hombre físicamente disminuido que guarda en el corazón la voluntad y el optimismo» (Erismann). El tinte de la composición nos lo da ya el comienzo del primer Allegro, que combina los acordes *martellato* del piano con el fondo trágico y sombrío de los metales. El estreno se produjo el 2 de marzo de 1928 con escaso éxito. El público quedó perplejo pese a que el propio compositor explicó previamente sus intenciones y las características de la partitura.



Estudio de Janáček en su casa de Brno

COLECCION LEBRECHT

Materialización realista

Todo el misticismo de la naturaleza propio de Janáček está llevado a su máxima cota lírico-dramática en *Zápisník zmlébo*, *Diario de un desaparecido*, un conjunto de 22 números escrito entre 1917 y 1919. Una especie de ópera de bolsillo prevista para una mezzo o contralto, un tenor, un piano y un coro de seis voces blancas (parece que el compositor prescribió para algunas de las secciones y según la ocasión dos instrumentos de cuerda). La idea le vino al músico moravo en 1916, tras leer en el periódico de Brno *Libové Měviny* un amplio poema escrito por un joven que había desaparecido de un pueblo de la Moravia oriental sin dejar rastro. La originalidad del lenguaje mediante el que el muchacho, llamado Janik, explicaba su ausencia, enterneció a Janáček, que quedó subyugado por el amor apasionado que el protagonista había sentido por la gitana Zefka, a quien siguió abandonando casa y familia. Con ella tuvo un niño y a ella, impulsado por un poderoso sentido del deber, se unió para siempre. Los poemas, algunos de no más de cuatro versos, poseen, dentro de su rusticidad y aparente sencillez, una extraordinaria riqueza de imágenes. Y no lo es menos la riqueza musical que el autor da a las 21 canciones (la nº 13 es un solo de piano). Se destila del todo que constituyen los poemas y la música un amargo pesimismo, no exento, sin embargo, de frescor, claridad y ternura. El paisaje moravo, los limpios sentimientos que su contemplación provoca, los estados anímicos (escrúpulos, remordimientos, sentido del deber, prejuicios raciales...) que se despiertan en el protagonista aparecen retratados, descritos de forma maestra. La contraposición entre el teclado y las voces encuentra acomodo en una tímbrica que proporciona un clima exasperado, ansioso; en definitiva, sentimental. El lirismo –característico de la liederística romántica– es muy original: valores sonoros, pausas rítmicas, multitud de matices acentuales, originan, según Pestalozza, una «aforística atónita y convulsa». En una palabra, y enlazando con lo dicho bastante más arriba, la materialización realista de lo que el romanticismo había entendido como sueño. Y aquí se produce la interconexión con las obras instrumentales mencionadas en este mismo trabajo.

La escena de la seducción (nº 11) es el punto culminante en donde la síntesis de palabra y música encuentra su máximo esplendor a través de la descripción, en buena parte simbólica, de rasgos panteístas, superlativamente concisa, del paisaje y de las figuras que en él habitan; de los sentimientos que las embargan. Las líquidas vibraciones del piano crean una atmósfera de suspensión que podríamos calificar de bartokiana. Advertimos la técnica avanzada del compositor y la forma en la que disocia los centros tonales y actúa con la mayor de las libertades a la hora de establecer las relaciones armónicas, de acuerdo con lo explicado en la introducción de estas notas. El tono épico del poema trae a la memoria un antecedente tan antiguo como *La chanson de Roland*. Y nos pone en conexión, también salvando distancias, con los ciclos schubertianos. Los matices rítmicos y dinámicos, el cromatismo de unos números, la modalidad de otros, la libertad del canto, la variedad de imágenes, el complejo mundo que se describe en este *Diario de un desaparecido* requieren en verdad los máximos medios y la mayor de las atenciones por parte de los intérpretes.

Ya en esta época Janáček bebía los vientos por Kamila Stösslová. La pasión soterrada, la intensidad que animan estos pentagramas tuvieron que ver sin duda con los sentimientos que el compositor albergaba hacia la joven, a quien escribía estas palabras: «En usted pensaba yo únicamente cuando redactaba esta obra. Usted era la gitana Zefka. Zefka, con el niño en sus brazos y Janik siguiéndola...».

Arturo Reverter

CANTOS DE CARNAVAL
en la época de
Lorenzo el Magnífico



NOVEDAD CD AUVIDIS/ASTRÉE E 8626

Johann Gottlieb GRAUN
el repertorio concertante
para viola de gamba

PRIMICIA MUNDIAL



NOVEDAD CD AUVIDIS/ASTRÉE E 8617

LOS 80 AÑOS DE VARNAY Y NILSSON

Ibolyka Astrid Mária Várnay vino al mundo en Estocolmo el día 25 de abril de 1918; sería la hija única del tenor y después *regisseur* y empresario Alexander Várnay y de la soprano Mária Javor-Várnay, ambos húngaros de pura cepa, quienes habían conseguido contratos en Suecia. Märta Birgit Nilsson nació en Karup apenas un mes después, el día 17 de mayo de 1918; ella sí era sueca de verdad. La nacionalidad inicial común –tengo entendido que la Várnay conserva la americana–; el hecho de que fueran las sopranos dramáticas wagnerianas más prominentes –acompañadas un tiempo por la mezzo Martha Mödl, seis años mayor que ellas– del Nuevo Bayreuth, aunque sus carreras no son equiparables: mientras que Astrid se presentó de improviso en el MET en 1941 (Sieglinde), desde 1972 inició la «segunda carrera» con papeles de carácter (Herodías, Clitemnestra, la Sacristana) y hasta hace muy poco aún ha hecho pequeñas apariciones en Múnich, Birgit cantó en Estocolmo en 1946, se dejó ver en Glyndebourne en 1951, inició su verdadera carrera internacional en Múnich (1954-55) y se ha mantenido en activo con sus grandes papeles escénicos hasta 1980; por último la coincidencia de edad, todo va a contribuir a producir homenajes comunes, al cumplir ambas ochenta años, y al recuerdo asociado e inconcluso –craso error– comparado. Las líneas que siguen pretenden sumarse a esos homenajes, pero no detenerse en las respectivas carreras, dominadas por las Brünnhildes de «Violetta» (esto quiere decir Ibolyka), 329 en total, y las Isoldas de Märtha, sólo 208. Ambas han publicado en 1997 sus autobiografías –la de la Várnay es magnífica, apasionante; no conozco aún la de la Nilsson, pero todo se andará– y allí han de buscarse los datos profesionales. Yo me limitaré a recordarlas tal como las vi y oí en Bayreuth y a algunos detalles más.

Cuando hacia las ocho de la mañana del día 25 de junio de 1962 salí del hotel en la Plaza de la Estación, de Bayreuth, adonde había llegado en tren casi de madrugada, torcí a la izquierda para subir por primera vez la cuesta que lleva al Festspielhaus. No había un alma. La hierba estaba cubierta de rocío. Flotaba sobre campos y edificios una niebla baja, no muy densa, que empezaba a moverse como si se despezara. Poco a poco fue haciéndose visible el teatro en su colina, velado al principio, ya más definido después: ¿cómo no recordar al Walhall de *El oro del Rin*? Llegado arriba y tras corta pesquisa, presenté en un patio exterior mis credenciales –una carta de Wolfgang Wagner– para asombro de quienes iban a ser mis compañeros durante dos meses. Hechas las oportunas averiguaciones, firmados algunos papeles y provisto con el candado de mi taquilla personal, hacia las diez pisé la sala del Festspielhaus. Olía allí a la niebla y al campo mojado; la temperatura era fresca y aún se percibía la atmósfera de los espacios que han estado vacíos y cerrados durante meses. Había ensayo de escena con orquesta. A la izquierda, por encima del foso, el puente de comunicación entre la sala y el escenario. En el centro, el tablero de dirección; allí esta-



Birgit Nilsson como Brünnhilde en el Met

ban Wieland Wagner, su ayudante Hans-Peter Lehmann y otros miembros del equipo. Trabajadores y otras personas ocupaban aquí y allá algunas sillas, las antiguas, con asiento y respaldo de anea. Mi experiencia escénica wagneriana era entonces pequeña y pobre. Me sentí fascinado. Se ensayaba con el decorado –la gran estela celta fílica– y el vestuario, pero sin caracterizaciones y con la iluminación sólo insinuada, el segundo acto de la nueva producción

de *Tristán e Isolda*.

El efecto general era el de un gran cuadro ya dibujado, pero todavía no pintado. Y otra sorpresa: el tenor, Windgassen, sólo apuntaba la línea de canto, mientras que la soprano, la Nilsson, cantaba con toda la potencia requerida sin que parecieran afectarla las frecuentes interrupciones; naturalmente, en el foso se oían los comentarios e indicaciones de Böhm, pero no lo veíamos. *Tristán* tuvo más ensayos que las restantes obras, ya que era un estreno y, además, muy importante; el extremo contrario lo señaló *Parsifal* con un único ensayo, el general. Así pude admirar la disciplina y profesionalidad de la cantante sueca, quien era evidente que sentía admiración por Wieland Wagner; en una entrevista firmada por Pierre Flinois, incluida en el n.º 34-35 de *L'Avant-Scène-Opera* (*Tristán e Isolda*), de julio-agosto de 1981, dice la soprano: «En 1962, ya había cantado yo Isolda más de cien veces. Para la nueva puesta en escena, tan célebre todavía hoy, Wieland Wagner buscaba a cualquier otra cantante, esencialmente porque yo había sido la Isolda de su hermano desde 1957 hasta 1959. Y como los dos hermanos estaban lejos de entenderse en el plano artístico...» Wieland había intentado convencer a todas las *mezzosopranos* para que cantaran el papel. Lo había intentado con Irene Dalis, con Christa Ludwig... Todas habían rehusado. Así, finalmente se volvió a mí. Mi orgullo, claro, estaba herido, pero cuando él me propuso el papel, le respondí inmediatamente que me sentiría feliz trabajando con él: «Usted sabe que ya he cantado antes el papel...» «Sí, sí, lo sé. Déjeme acabar: estoy dispuesta a olvidarme todo, para empezar desde cero». «Es muy amable por su parte...». Así, en estos dos meses del verano de 1962, Wieland modeló con Birgit su legendaria *Isolda amorosa*. El éxito fue descomunal, sobre todo para ella y Böhm. Después de oírle los dos primeros actos, escucharle aún la entrada del tercero –la verdadera muerte de Isolda– y después el *Liebestod* era algo mágico. Wieland desarrollaba la última escena como la transfiguración de Isolda; de pie detrás del cuerpo de Tristán, que quedaba totalmente en penumbra al igual que las figuras estáticas de Marke y Brangäne, con los brazos extendidos aquella mujer cantaba y cantaba hasta llegar al *pianissimo* más puro que jamás he oído, para expresar el «supremo deleite». Tuve la fortuna de

oirle tres o cuatro veces esta Isolda de 1962 y después las de 1964, 1966 y 1968 a 1970. Por supuesto, entre 1962 y 1967, al menos disfruté del regalo de las tres Brünnhildes en tres ciclos del *Anillo*, portentosas en la afinación, el poder, la facilidad y la igualdad. Pero el recuerdo más vivo permanece prendido de aquella Isolda etérea a la que la luz se le escapaba hacia arriba entre los brazos, para que sobre el oscuro fondo violáceo de lo inconsciente destacara ya sólo la silueta durante la remota coda orquestal.

La memoria me trae ahora a una Varnay más «bulliciosa». Como se alternó en el *Anillo* con la Nilsson, dedicada a preparar *Tristán*, ella tuvo que soportar casi todos los largos y nerviosos ensayos con Kempe, quien se sentía incómodo en el foso. La voz era más metálica y empezaba a evidenciarse que ya habían pasado los mejores tiempos del registro agudo. Pero allí estaba la «hija de Wotan», apasionada, llenando la escena no con la figura, sino con el gesto, ora alegre, ora entusiasta, ora despectivo, ora consternado. Ver cómo empujaba a Sigfrido «Hans Hopf, un hombretón» a un lado, para asir ella la punta de la lanza de Hagen «Gottlob Frick» y acusar de perjurio al asombrado héroe, es otro recuerdo imborrable. Aquel año, Irene Dalis cantaba Ortrud y Kundry. Durante la segunda o la tercera representación de *Parsifal* la mezzosopranista californiana hubo de ser sustituida al sentirse indisputada. Mientras el público se precipitaba a la vieja cantina «inolvidable «bratwürste» y al restaurante, para recuperar fuerzas después de 110 minutos de música, Wieland Wagner estuvo ensayando con Astrid Varnay el segundo acto, y luego, claro, también ensayó el tercero, que para Kundry es sólo mimico. «Violetita» no cantaba la obra en Bayreuth desde 1957; no importaba: ella era «la inalcanzable Varnay», *Kna dixit*, y todo salió a pedir de boca. La indisposición permitió también que Astrid tuviera que cantar al menos una Ortrud³, que se convirtió así en la celebración de su función bayreuthiana nº 100, con diplomas, flores y otros homenajes. *Ibolyka* correspondió con un poema de agradecimiento, de su puño y letra, que hizo fijar en el tablón de avisos de la entrada de artistas. Esa misma mañana abrió la bolsa «sin ser tacaña, en su autobiografía da al dinero la importancia que tiene: de niña era la encargada de guardar la taquilla de los «bolos» de sus padres y los demás cantantes, que al

menor descuido en los camerinos volaba por arte de birlibirloque» e invitó a toda la tramoya a cerveza en la cantina, una botella de medio litro por barba. Allí estaba ella sentada, sonriente, sen-



Astrid Varnay como Brünnhilde

cilla, participando activamente en el festejo y con la bolsa de la compra «una cesta de esparto» a su lado. Tras los ¡hurras! de rigor, todos saludamos a la generosa. Cuando me dirigí a ella, «Frau Varnay», para balbucear unas palabras de agradecimiento, se dio por aludida con un «¡Ja!» que sonó como un cañonazo.

Así era la Varnay de aquel tiempo. Ya no duró mucho en Bayreuth, aunque fue todavía Isolda (1963), Ortrud (1967), Kundry (1966 y 1967), la Tercera Norma (1967) y Brünnhilde (1964 a 1967) en funciones sueltas. Si Birgit Nilsson se alejó de Bayreuth porque, fallecido Wieland, ella tenía poco que ganar allí y quería consagrarse a los grandes y rentables compromisos internacionales, Astrid Varnay tenía que empezar a reorientar su carrera. Que no se fue contenta, lo demuestra el hecho de que, afinada en Múnich, no volvió a Bayreuth hasta 1988, para recoger el premio Wilhelm Pitz. Aunque se escuda en sus crecientes dificultades de locomoción y en las operaciones a que se ha sometido en ambas rodillas, no ha hurtado el bulto: «Me ha perturbado ver que de Wieland Wagner no hay allí otra cosa que la calle que lleva su nombre. Es ésta una sensación extraña, tanto más cuanto estuve allí durante diecisiete Festivales consecutivos hasta el año siguiente al de la muerte de Wieland»⁴.

Para cerrar este pequeño homenaje, que también quiero hacer ahora extensivo a Martha Mödl, puede ser útil acudir aún a estos comentarios autobiográficos de Astrid Varnay: «Quizá la mejor comparación de nuestras distintas cualidades puede extraerse de pasajes en una parte que hemos cantado las tres: la Brünnhilde de *El ocaso de los dioses*. Las fenomenales notas agudas de Birgit, su dignidad y profunda sensibilidad se hacían eminentes en las escenas de pasión romántica, como en el gran dúo del prólogo y al final del último acto. Pudiera decirse que mi fuerte estaba en la intensidad de las escenas dramáticas, especialmente en el apasionado juramento del segundo acto. Pero ninguna podía alcanzar la profundidad del «¡Descansa, descansa, tú, dios!», de Martha cerca ya del final de la «inmolación», que anuncia majestuosamente el fin de la tragedia épica y el amanecer de un tiempo nuevo, en el que dominará una ética superior. Summa summarum: las tres hicimos retratos dramáticos que en lo fundamental nos eran propios».

Ninguna se miraba por encima del hombro. Las tres se respetaban y mantienen hoy la amistad. Los homenajes a Astrid y a Birgit se extenderán también a Martha: entre las tres llenan cuarenta años del mejor Wagner, en realidad del único, es decir, del cantado con la técnica necesaria y el amor y la entrega incondicionales.

Angel Fernando Mayo

1. El dato es en sí cierto; pero también se sabe que Wieland quería presentar a la pareja Stolze-Silja. Böhm se negó de plano a dirigir si no contaba con dos protagonistas expertos y acreditados. Así, las aguas volvieron a su cauce natural.
2. La escena de la antorcha, que antecede al encuentro de los amantes, era apabullante en su voz. Ya he contado alguna vez cómo Windgassen, entre bastidores, repasaba aquí y allá la partitura antes de salir a precipitarse a los brazos de aquella catarata, y subrayaba los clamores que venían del escenario con exclamaciones de este tenor (nunca mejor dicho): «¡Hala! ¡Ahí queda eso! ¡Bum! ¡Y ahora tengo que salir yo!».
3. Es sabido que la grabación de este *Lohegrin* no fue editada en su tiempo. Cuando al fin apareció, alguien aventuró que la voz de la Varnay había sido añadida, porque no había cantado la obra en 1962. Hoy no caben dudas sobre la autenticidad del documento.
4. Entrevista concedida a Monika Beer para el *Festspiel Gondroms Magazine*, 1997.

IVÁN FISCHER, FANTASÍA HÚNGARA

Iván Fischer es uno de los directores de moda en Europa. Y basta asistir a uno de sus conciertos o escuchar cualquiera de sus discos —unánimemente alabados por la crítica en todo el mundo— con la Orquesta del Festival de Budapest —con su orquesta— para comprobar que ese buen momento no es fruto de la casualidad, sino del trabajo tenaz, de la obra bien hecha. Nuestro encuentro en Budapest se desarrolló en dos partes. Primero, tras su concierto en la bellísima sala de la Academia Franz Liszt —*Divertimento* de Bartók y *Sinfonía Fausto* de Liszt, una obra aún por grabar en su ciclo Bartók para Philips y la otra recién registrada. Al día siguiente nos recibió, antes de la repetición del programa de la víspera, en su pequeño y modesto despacho en la propia Academia. De claros ojos que rezuman inteligencia, de voz grave y calmada, Fischer se diría el antidivo por naturaleza.

SCHERZO.— *El público que ha asistido al concierto se encontraba, al entrar en la sala, con que usted estaba ya sentado en un taburete en el centro del escenario, con la orquesta a su alrededor, conversando con los músicos.*

IVÁN FISCHER.— El concierto comenzaba con el *Divertimento* de Bartók, es decir, con una obra que está a mitad de camino entre la música orquestal y la música de cámara. Yo la entiendo más cercana a la música de cámara, y por eso creo que hay que compartirla con la orquesta, dirigir y no dirigir al mismo tiempo. Esa es la razón por la que me gusta, digamos, esconderme, ocultarme entre la orquesta. También por ese hecho de compartir es por lo que hablamos, tranquilamente, antes de empezar a tocar. Pero sólo lo hacemos con esa obra en particular.

S.— *En el intermedio usted no estaba en su camerino sino charlando con la orquesta entre bastidores...*

I.F.— Siempre lo hacemos. Hablamos sobre lo que ha pasado en la primera parte, cómo han ido las cosas, las pequeñas incidencias de nuestro trabajo. Lo que ha ido bien, claro, pero también lo que ha ido mal. Seríamos deshonestos si sólo nos felicitáramos. A veces los músicos se sorprenden con este trato, pero creo que un director debe ser abierto con su orquesta, saber que está tratando con artistas, no con simples trabajadores.

S.— *Realmente uno ha sentido pocas veces en un concierto que la comunicación sea tan fluida entre orquesta y director. Eso es algo que con ustedes se siente de un modo casi físico.*

I.F.— Mucha gente me ha comentado esa especie de simbiosis. Puede que se trate, simplemente, de una cuestión



LOU LETTO

de confianza. Ellos confían en mí y yo confío en ellos.

S.— *Pero esa relación no siempre es posible con una orquesta con la que no hay el trato directo que usted tiene con la suya.*

I.F.— En algunas orquestas hay un muro entre los músicos y el director. Aquí tratamos de eliminarlo.

S.— *Usted ha conseguido crear una orquesta de una calidad envidiable, hoy una de las mejores de Europa...*

I.F.— Hicimos un buen trabajo de selección, conseguimos a los mejores músicos de las orquestas de Hungría, quizá porque buscamos un tipo de intérprete que no sólo fuera un gran ins-

trumentista sino que deseara de verdad compartir una aventura artística como la nuestra.

S.— *El concertino es realmente extraordinario, un verdadero lujo para cualquier orquesta.*

I.F.— Y yo estoy de acuerdo. Nuestro concertino es nada menos que Gabor Takács-Nagy, que fue fundador y primer violín del Cuarteto Takács y que viaja expresamente desde Suiza para tocar con nosotros. Para mí es el mejor de los concertinos posibles, lo que no quiere decir que todos los directores deban considerarle ideal para sus orquestas. Para mí sí lo es porque no corresponde al cliché profesional. Es extraordinariamente creativo. Yo soy inmensamente feliz por tener en la orquesta músicos de esa categoría.

S.— *Ustedes empezaron siendo una orquesta un poco de circunstancias.*

I.F.— Al principio sí. De 1987 a 1992 éramos una orquesta, digamos, a tiempo parcial, que se reunía para los conciertos que contratábamos. Desde 1992 somos una orquesta como cualquier otra, dedicándonos todos completamente a ella.

S.— *¿Cómo se financia la orquesta?*

I.F.— El cuarenta por ciento de nuestro presupuesto, que es de unos 2,7 millones de dólares lo aporta la ciudad, un 20 por ciento por medio de una fundación privada y el resto nosotros mismos por medio de las entradas y las grabaciones. El resto de las orquestas de Hungría tiene una financiación estatal o municipal del 90 o el

95 por ciento.

S.— *¿Cómo reparten sus conciertos?*

I.F.— Actuamos unas quince semanas en Budapest y otras quince estamos de gira, últimamente en Inglaterra, en Japón y en Estados Unidos. Suelen ser giras cortas, de unos cuatro conciertos cada una de ellas.

S.— *Usted, al contrario que muchos de sus compatriotas, no se formó en Hungría.*

I.F.— Mi tradición es más centro-europea. Empecé en Hungría, y en mi infancia fue muy importante el folclore húngaro. Luego me fui a Viena, donde estudié con Hans Swarowsky y con Nikolaus Harnoncourt. El ambiente era

muy diferente al de Budapest. Allí escuché con frecuencia a directores como Bernstein, Karajan, Böhm. Mis directores preferidos son Otto Klemperer, Erich Kleiber... genuinos directores de orquesta que representaban una tradición que es la que me interesa, la de la vieja generación.

S.— *La lista de directores de orquesta húngaros es apabullante, pero ¿se podría dividir en los que se fueron de su país y los que se quedaron?*

I.F.— Sí, y no se puede negar que eran mejores los que se exiliaron: Fricsay, Reiner, Szell... Desafortunadamente, esa generación se fue y no hay comparación con los que permanecieron aquí.

S.— *Usted ha hecho el viaje de ida y vuelta.*

I.F.— Sí. He trabajado en Austria, en Inglaterra, en Estados Unidos... han sido veinte años fuera de Hungría hasta que he decidido regresar. Una de las razones para ello ha sido que la sociedad húngara es más abierta y lo que se hace aquí se integra de una forma más rápida, más natural, en el panorama internacional.

S.— *¿Hay un sonido específicamente húngaro?*

I.F.— Los húngaros tenemos mucho temperamento, la sangre muy viva. Y esa carga emocional hace un sonido especialmente cálido. Y no sólo el sonido en sí, también el fraseo, la musicalidad, la libertad con que se interpreta. Los húngaros somos muy rapsódicos. No muy diferente del carácter español. Quizá por eso me gusta mucho Falla.

S.— *Usted es muy feliz con la Orquesta del Festival de Budapest, pero ¿se dejaría tentar por una buena oferta que le llegara de una de las grandes orquestas internacionales? Piense en el caso de Valeri Gergiev que, después de haber reconstruido admirablemente la orquesta del Kirov de San Petersburgo, tiene un pie en el Metropolitan de Nueva York.*

I.F.— Generalmente esas orquestas son unas instituciones musicales muy poderosas que seleccionan a directores que encajan dentro de sus reglas. Yo soy, cómo decir..., impredecible, y por eso sería más difícil en mi caso. He creado mis propias reglas, y en ese sentido no hay demasiado peligro de que me llamen, pues no soy el tipo de director que pueden sentar en una silla. Sólo si alguien me invitara de una forma muy especial, si se pudiera repetir la historia de Szell con la Orquesta de Cleveland lo

pensaría seriamente. Pero no quiero dejar esta orquesta de Budapest, que yo he creado, que siento tan mía, que es como mi criatura.

S.— *Usted ha dirigido ópera con frecuencia, ¿le sigue interesando?*

I.F.— Mucho, muchísimo. Pero no siempre puede uno encontrar directores



Iván Fischer

de escena con los que valga la pena trabajar. Por eso ha habido proyectos que no pudimos llevar a cabo, por no compartir las mismas ideas, porque era imposible esa armonía entre la escena y el foso, que es lo fascinante de la ópera. Incluso he llegado a pensar en que la orquesta produjera óperas.

S.— *¿Encajaría en su proyecto de*

grabación de las obras de Bartók una nueva versión de El castillo de Barbazul?

I.F.— Claro que sí, pero para grabarlo necesito voces húngaras. Hay que conocer el idioma para cantar esta ópera como se debe, no basta con dominar las notas, con saber cantar. Tengo el Barbazul ideal: Laszlo Polgar. Pero me falta todavía la Judith perfecta. Y si no es húngara no hay nada que hacer. Cuando encontremos la pareja soñada lo haremos.

S.— *¿Por qué en el concierto han interpretado la versión de la Sinfonía «Fausto» sin coro ni tenor?*

I.F.— Como usted sabe, Liszt, que escribió primero la versión puramente orquestal, ofrece las dos posibilidades — con y sin—, y a mí me gustan las dos. Pero creo que la versión sin tenor queda mejor proporcionada, más simétrica, menos teatral, y el final es más adecuado, guarda mejor relación con el resto, no te quedas sólo con la voz del tenor después de haber escuchado la obra completa. Y la sinfonía es mucho más que eso. Yo creo que se trata de dos obras distintas. Por cierto, que Wagner prefería la versión sin coro ni tenor. Y hasta el mismo Liszt lo dijo también alguna vez.

S.— *Desde luego se le hace un favor al posible tenor...*

I.F.— Sí, porque así no canta. Su parte es endiablada. De todos modos, en nuestra grabación de la obra el oyente tiene la posibilidad de escuchar la versión que prefiera, con o sin coro y tenor.

S.— *En todo caso la idea se corresponde con la originalidad habitual de sus programas. En los Proms del año pasado alternaban las piezas para piano de Bartók tocadas por András Schiff con su transcripción orquestal.*

I.F.— Y es apasionante comprobar las similitudes y las diferencias. Como cuando hacemos una danza húngara de Brahms y después una de sus sinfonías. Creo que no habría que hablar sólo de originalidad de los programas sino de coherencia, de que no se trate sólo de hacer una música determinada sino de darle verdadero sentido a la reunión de unas cuantas obras, de esas y no de otras, en un concierto. Hay que huir de los programas convencionales.

DISCOGRAFÍA DE IVÁN FISCHER Y LA ORQUESTA DEL FESTIVAL DE BUDAPEST

BARTOK: *Conciertos para piano y orquesta*. Zoltán Kocsis, piano. Philips 446 366-2.

BARTOK: *Conciertos para piano y orquesta*. András Schiff, piano. Teldec 0630-13158-2.

BARTOK: *Rapsodia, Op. 1. Scherzo. DOHNANYI: Variaciones sobre una canción de cuna, Op. 25*. Zoltán Kocsis, piano. Philips 446 472-2.

BARTOK: *El mandarín maravilloso. Canciones campesinas húngaras. Escenas húngaras. Danzas populares rumanas. Danzas de Transilvania. Danza rumana*. Philips 454 430-2.

BARTOK: *El príncipe de madera. Suite de danzas*. Philips 454 429-2.

LISZT: *Seis Rapsodias húngaras*. Philips 456 570-2.

LISZT: *Sinfonía «Fausto»*. Hans Peter Blochwitz, tenor. Coro de la Radio Húngara. Philips 454 460-2.

RAVEL: *Conciertos para piano y orquesta*. DEBUSSY: *Fantasia para piano y orquesta*. Zoltán Kocsis, piano. Philips 446 713-2.

EL PROYECTO GERHARD Y BRUNO MADERNA

Continúan su feliz andadura los muy inteligentes empeños que tiene en marcha *Promúsica* bajo los epígrafes de *La música de nuestro tiempo* y *Proyecto Gerhard*. Sin ir más lejos, el 12 de marzo arrancó en el salón de actos de la Academia de Bellas Artes el ciclo de tres conciertos con el que el conjunto que se acoge al segundo de los epígrafes citados rinde homenaje al grandísimo compositor Bruno Maderna (Venecia, 1920-Darmstadt, 1973), en el vigésimo quinto aniversario de su muerte. Al mismo tiempo que se reponen también obras de otros autores relevantes que, como él, traen causa muy directa de Darmstadt. Entre ellos el madrileño Cristóbal Halffter, incorporado con su *Mizar* de 1977 a la lista con máximo acierto –y presentador además tan ceñido como certero de la sesión–, en demostración viva y palpable de cómo no sólo no *desentona* entre tantas primerísimas figuras del movimiento de los años cincuenta, sino que, muy al contrario, nos encontramos sin ninguna duda en el pelotón de cabeza.

Y si del capítulo creador puede hablarse así sin hipérbole alguna, no menos han de echarse las campanas al vuelo por la categoría traductora –en lo ejecutor y en lo interpretativo– disfrutada en los nada fáciles cinco títulos, incluido *Mizar*, que se habían programado en esta primera convocatoria del ciclo. En primer lugar, Pedro Halffter Caro, director invitado a conducir en esta oportunidad el grupo instrumental protagonista, si ya navega con soltura, eficacia y calidad máximas en repertorios sinfónicos convencionales y en géneros que, aunque parezca mentira, lo son mucho menos entre nosotros –aludo a la *tonadilla escénica*–, el dominio que demuestra a su vez a la hora de con-

vertir en sonidos la literatura musical que floreció en Europa en las décadas inmediatamente posteriores a la segunda guerra mundial es total y absoluto. Y no sólo en la letra, sino en el espíritu que se esconde en cada autor y aun en cada obra; necesitado para ser discriminado de harta mayor sutileza prospectiva de la que puede pensarse. Pedro Halffter logró que quedaran nítidas y distintas las respectivas intenciones expresivas que se proponen Karlheinz Stockhausen en *Para el Dr. K*, Salvatore Sciarrino en *Da un divertimento*, Luigi Nono en *Canti per 13*, Bruno Maderna en la *Serenata II para 11 instrumentos*, o su propio padre en la citada *Mizar*. En la cual –con actuación espléndida de los dos dobles flautas solistas–, y en el título de Sciarrino, tan peliagudo de redondear en su hiper-refinada y originalísima atmósfera sonora, quizás me atrevería a situar los resultados mejores de la tarde.



Bruno Maderna

En los que –callado estaría dicho– tan alto grado de méritos como al joven director ha de concedérselos a todos y a cada uno de los componentes instrumentales del *Proyecto Gerhard*, mercedores también todos, por cierto, de que sus nombres se vieran impresos en el programa.

Leopoldo Hontañón

PIANO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

Que el título que encabeza estas líneas defina mejor el propósito y el contenido del ciclo que voy a comentar que el que se había elegido –*El Piano en el Novecientos Español*–, en nada disminuye el acierto de la Junta Municipal de Moncloa-Aravaca: encomendar a pianista tan indicado para ello como Humberto Quagliata una panorámica de la literatura nacida para el instrumento en nuestro país durante el siglo que ahora termina. Repartida en los cuatro *Jueves Musicales de Moncloa* de febrero, ocuparon el primero los homenajes a Dukas y Debussy de Manuel de Falla y los cuadernos primero y cuarto de *Música callada* y *Cinco preludios* de Federico Mompou. Los sucesivos se reservaron respectivamente a tres grupos de compositores nacidos entre 1925 y 1934, el primero –Miguel Alonso, Ramón Barce, Carmelo Prieto–; entre 1939 y 1946, el segundo –Francisco Cano, Tomás Marco y Delfín Colomé–, y entre 1949 y 1958, el tercero: Daniel Stefani, José Luis Turina, Alfredo Aracil, Consuelo Díez y Manuel Balboa.

Pude escuchar completas las dos últimas sesiones, y ya con ello me parece lícito de toda licitud hablar de un trabajo preparatorio de Quagliata tan serio y concienzudo en lo técnico y en lo mecánico, como versátil y meticuloso en lo musical y expresivo. Tanto, esto último, que quizás la en principio tan loable preocupación por subrayar debidamente todos los contrastes internos de algunas de las páginas de más consistente ambición –aludo a la *Sonata de Vespertina*, de Marco, y a la *Toccata* de Turina–, lesione un punto la unidad y redondez constructiva.

Despreciable *debe* entre tan ciertas explicaciones como las que el excelente artista uruguayo-español brindó a los fieles de los *jueves monclovitas* de nuestro reciente pianismo. Y quizás más certeras aún las dedicadas a páginas breves y de tan jugosa intencionalidad como la *Fantasia*, de Cano, la *Elegía*, de Stefani, o *Sein und Zeit*, de Consuelo Díez. O la que sirvió para proporcionarnos a través del *Intermezzo opus 1*, el *Vals calavérico* y la *Danza satánica*, puntual noticia de la interesante evolución de Manuel Balboa.

L.H.

DE EDUARDO RINCÓN AL DÚO AGUSTÍ-WADE

No ha estado nada mal la oferta de música nuestra de hoy –actual, quiero decir, y en algún caso recién cocinada– de la que nos ha sido posible disfrutar en Madrid entre los cierras del SCHERZO anterior y especialmente paradigmáticas de lo dicho, las dos manifestaciones que, dentro de las más relevantes, representan al propio tiempo las dos propuestas más separadas estéticamente entre sí. El compositor santanderino, residente desde hace mucho en Gerona, Eduardo Rincón (1924), presentó con carácter de estreno absoluto en el Centro de Arte Reina Sofía (23-II), prácticamente llena la sala y dentro de los *Conciertos en el Museo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea*, su *Reportaje*, para voz, flauta, violonchelo y piano. Es obra de gran ambición no solamente formal –está articulada en tres secciones de casi diez minutos cada una, las tres abiertas con breves introducciones instrumentales–, sino también evocadora. Doblemente evocadora. Porque a los recuerdos que el poeta José Hierro, tan montañés o más que madrileño, vertió en sus versos, años más tarde de los hechos, sobre los primeros meses pasados en la prisión provincial de Santander, a partir del 1 de septiembre de 1939, por poeta y músico, acaba de incorporar éste ahora los suyos, transmutados en sonidos.

Se encuentran estos sonidos muy cuidadosamente tratados en su discurrir conjunto, muy bien entendido el cometido de la voz en la doble y simultánea misión que se le encomienda: la de ser un instrumento más dentro del cuarteto que comenta el poema, y la de tener que asumir la función añadida de narrar, con expresión cuasisalmódica y en clima doliente y desolado, las dolientes, desoladas remembranzas de Hierro. Se trata de página, sí, doble y tristemente circunstanciada, pero que, siéndolo de un ayer lejano, su amplio curso sonoro no se ocupa con giros de rabia o de venganza sino en coloraciones de resignación y esperanza, sin que asuste al compositor el riesgo de monocordismo. Dedicada al también compositor

Juan José Mier, trágicamente desaparecido el verano pasado, *Reportaje* fue excelentemente traducida por Elena Gragera (mezzo), David Millán (flauta), Itziar Atutxa (chelo) y Carmen-Rosa Capote (piano), y muy bien acogida.

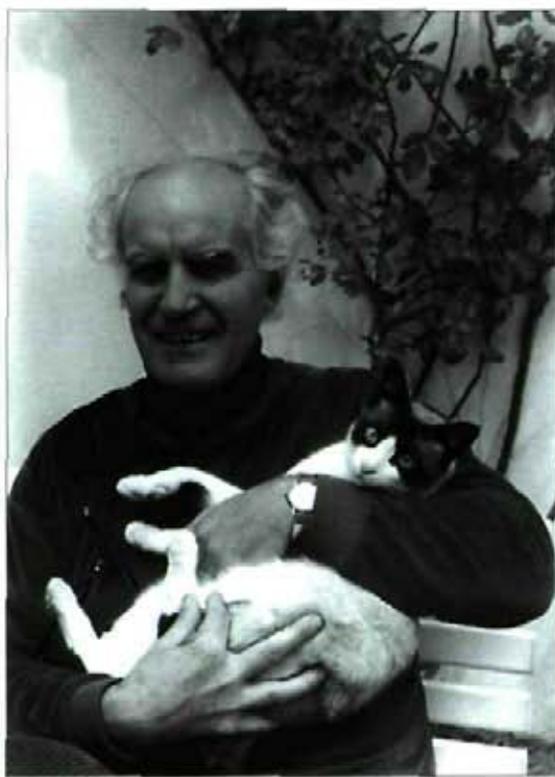
Fue con preocupaciones harto diferentes a las de Rincón, en efecto, en orden a la elaboración de sus propuestas creadoras, como se presentaron a improvisar en la sala de columnas del Círculo de Bellas Artes (9-III) Agustí Fernández (piano) y Wade Matthews (flauta, saxo, clarinete). La cita se inscribía dentro del ciclo *Paralelo Madrid* que coordina Llorenç Barber, se atenia al epígrafe *del riesgo, esto es, del sonar* y merecía –mereció– bastante más audiencia de la que se reunió en el Círculo. Sólo dos músicos que, preparaciones académicas aparte, lo sean desde la entraña, pueden mantener durante la hora larga que lo hicieron Fernández y

los instrumentos que seleccionaran para cada *pieza*. Porque los apuntes de *acción* no fueron más que eso, apuntes. Y el anticonvencionalismo en la utilización de los vehículos sonoros tampoco se prodigó en exceso, ni mucho menos.

Novedad no menos merecedora de ser subrayada fue el estreno absoluto en el Monumental (26 y 27-II) de la página orquestal *Perfume*, de José Luis Greco. Ofrecido por la Sinfónica de RTVE dirigida por su todavía titular Sergiu Comissiona, el nuevo título –que escuché en su retransmisión radiofónica del 27– es demostrativo del gran dominio técnico que el autor posee en punto a lograr de la voz orquestal sonoridad rica, sabiamente coloreada y, por qué no, de grata recepción. Como tampoco resultó menos merecedora de la reseña la ejemplar sesión que, también dentro del ciclo

del CDMC *Conciertos en el Museo* como la que acogió el estreno de Rincón, protagonizó en el Reina Sofía (2-III) el magnífico dúo que forman Cayetano Castaño (oboe, y corno inglés) y Francisco Luis Santiago (piano), con apoyo ocasional del Laboratorio electrónico del CDMC. Por el atractivo y bien planificado tríptico *Tres imágenes de la vida de fauno*, estreno mundial en el que Alberto Llanas acerca, enfrenta y reconcilia muy imaginativamente a oboe y piano, pero también por la muy oportuna reposición de títulos del interés, *diverso pero cierto*, de Espai sonor, de Lluís Callejo, *Pianocócteles*, de Fernando Palacios, y *Triángulo de verano*, de Zulema de la Cruz.

No hubo estrenos absolutos, aunque sí españoles, en el otro concierto del CDMC a que me fue dado asistir. Pero su especial carácter y la gran altura interpretativa que en él se disfrutó, le hacen sobradamente acreedor a la cita. Aludo a la sesión que el Ensemble Triolog dedicó en la sala de cámara del Auditorio Nacional (25-II) a títulos camerísticos de Hans Werner Henze; quien finalmente no pudo asistir a ella como en principio se había previsto.



Eduardo Rincón

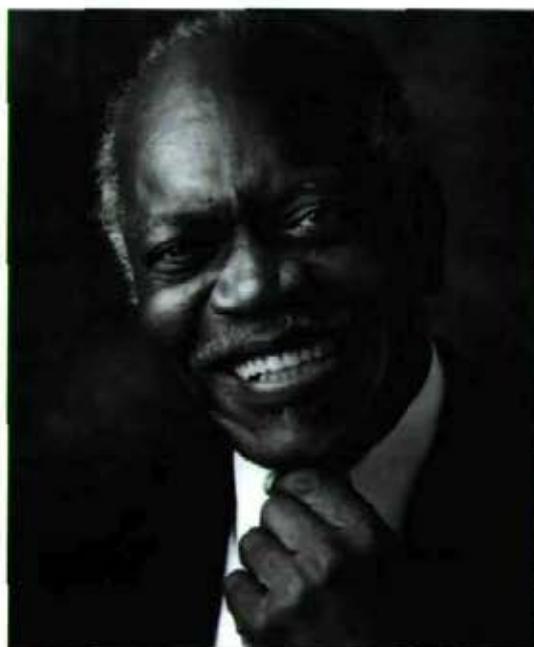
Matthews no sólo la tensa atención de quienes les escuchaban, sino la perfecta coordinación ejecutora y de ideación de sus improvisaciones al alimón. Y ello, fieles a aquel epígrafe, apelando casi con exclusividad al puro *sonar* de

COLECCIONISTAS... ¡A SUS MARCAS!

Primero la mala noticia. Johnny Coles se nos fue el pasado 21 de diciembre en Filadelfia, a los 71 años de edad. No ha tenido la debida repercusión ni siquiera en los medios especializados, como si este elegante trompetista hubiese querido hacer mutis con la misma discreción con que llevó en vida su amor por los estilos de Miles Davis y, en menor medida, Kenny Dorham. Estuvo orgulloso de ser un seguidor humilde de Miles, pero jamás se permitió caer en la mera imitación. Le emparentaban con el maestro el uso significativo de los silencios, el gusto refinado, la sonoridad oscura y el alejamiento voluntario de los aspavientos técnicos, rasgos que el compositor y arreglista Gil Evans, socio de Miles por aquella época en ambiciosos proyectos, explotó con éxito en el formidable disco *Great Jazz Standards* (Pacific Jazz, 1959). Escuchar a Coles hurgar el fondo expresivo de *Davenport Blues*, *Straight, No Chaser* o *Django* supone toda una lección de honradez artística y de capacidad creativa. Emociona comprobar cómo el trompetista pone a prueba su sensibilidad de solista mayor y apela a su poder de comunicación para conjurar cualquier amenaza de rutina. Coles grabó muy pocos discos a su nombre, pero todos son excelentes. Son únicos trabajos para los sellos Blue Note, *Little Johnny C* (1963), y *Criss Cross*, *New Morning* (1982), pueden servir de buena introducción a su hondo concepto del jazz, pero yo le tengo particular cariño a otro título, *The Warm Sound* (Epic, 1961), en el que se puede apreciar a Coles en estado puro, sobre todo en una subyugante balada compuesta por el pianista Randy Weston, *Pretty Strange*.

Es de esperar que la nueva revista *Más jazz*, dirigida por Javier de Cambra, le dedique a Coles la atención que merece. En su editorial se dice que «no hemos venido a poner puertas al campo y entendemos el jazz como un continuo mestizaje». En esta línea se dedica el número 1 al pianista gaditano Chano Domínguez como abanderado del jazz flamenco, un veterano fenómeno mestizo cuya viabilidad hace años que ya no se discute. Un emotivo artículo del contrabajista Javier Colina sobre Tete Montoliu refleja el interés de la publicación en que los músicos también tomen la palabra. Larga vida a *Más jazz*.

Las buenas noticias restantes afectan muy en particular al tenaz colectivo de los coleccionistas avanzados. El inquieto sello Verve ha cumplido la promesa de complementar sus esmerados productos habituales con una nueva línea consagrada a rescatar piezas olvidadas. Convendrá estar atentos porque las tiradas no sobrepasan los 6.000 ejemplares en todo el mundo (a Polygram España le ha correspondido una cuota peligrosamente corta) y se asegura que cuando se agoten estos discos secretos, hasta ahora tan bien guardados, se habrá perdido una ocasión quizá irrepetible. El primer lanzamiento de la *Elite Edition* comprende diez títulos cuyos diseños retrotraen a la época dorada del elepé. Lo mejor del lote es una deliciosa rareza del pianista Hank Jones, *Urbanity* y una pequeña maravilla sin título que significó el estreno del trompetista Clark Terry como líder. En el primero, grabado en 1953, Jones ilumina con magistral naturalidad el tránsito estilístico que va del clasicismo de Art Tatum al bebop, siempre al frente de un trío completado por el ortodoxo guitarrista Johnny Smith y el pètreo contrabajista Ray Brown. Como valiosa



Hank Jones, uno de los grandes protagonistas de la Elite Edition

propina se incluyen seis temas que Jones grabó en solitario en 1947 (en uno de ellos acompañado por un contrabajista anónimo), publicados originalmente en un elepé Mercury de diez pulgadas. Si todavía alguien duda en comprar *Urbanity* es probable que se decida en cuanto mire la cubierta: el deli-

cioso dibujo del gran David Stone Martin enamora a primera vista.

La portada del disco de Terry no es tan llamativa, pero la música conserva intacto su sabor 43 años después de haberse grabado. El trompetista ya acariciaba en 1955 la plena independencia estilística y componía con notable aplomo. La labor de sus compañeros de sesión, en particular la de Jimmy Cleveland (trombón), Horace Silver (piano) y Art Blakey (batería), realza un disco esencial que, como en el caso de Jones, crece en interés gracias a la inclusión de cuatro temas aparecidos en un viejo diez pulgadas MGM.

La adquisición del resto depende de intereses más concretos. Los aficionados a la guitarra disponen del excelente *This is Tal Farlow*, y del irregular *Johnny Smith*, trabajo sin título lastrado por una dudosa elección de repertorio. Convincientes sólo a medias resultan los discos de Art Farmer, una pizca ambiguo y disperso; Lalo Schiffrin, basado en anticuadas orquestaciones en memoria del Marqués de Sade; Wynton Kelly, obra de un pianista excelso en un momento no demasiado afortunado; y Dizzy Gillespie, peculiar documento en el que se subordina la labor del trompetista al trabajo compositivo, algo árido, de Gunther Schuller. Por el contrario, es aconsejable acercarse a *Only The Blues*, intenso encuentro del saxofonista Sonny Stitt con el trompetista Roy Eldridge, y a *The Best In Blues*, enésima demostración de grandeza de la inolvidable Dinah Washington, muy bien acompañada además por un sólido equipo de ilustres solistas.

Las buenas nuevas para los coleccionistas no acaban aquí porque Hispavox anuncia la distribución en España de la serie *West Coast Classics* para que haga compañía a *Jazz Connosteur*, colección gemela basada en el ingente catálogo Blue Note, y para que el jazz típico de las dos costas norteamericanas esté equitativamente representado en las tiendas. De entrada se anuncia la publicación de seis discos: *Bud Shank/ Bill Perkins*, *Jack Sheldon: The Quartet & The Quintet*, *The Jack Montrose Sextet*, *Cy Touff*, *His Octet & Quintet*, *On Stage: The Bill Perkins Octet* y *The Chet Baker Quartet With Russ Freeman*. De nuevo estamos ante ediciones más bien efímeras, de modo que coleccionistas... ¡a sus marcas!

Federico González

Guías *sch*erzo

P E N Í N S U L A

LA COLECCIÓN DE LA QUE NINGÚN MELÓMANO
PODRÁ PRESCINDIR



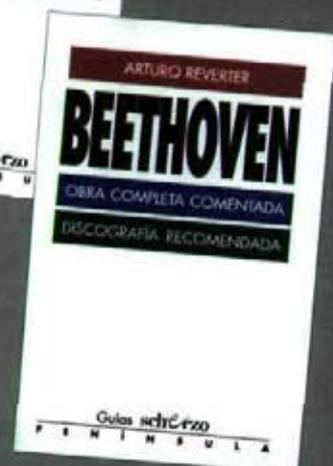
P.V.P. 2.990' pts.
(IVA incluido)



P.V.P. 2.690' pts.
(IVA incluido)



P.V.P. 2.900' pts.
(IVA incluido)



P.V.P. 1.990' pts.
(IVA incluido)

EN CADA LIBRO, LA VIDA, LA OBRA COMPLETA
Y LA DISCOGRAFÍA RECOMENDADA DE UN GRAN COMPOSITOR.

MONOGRAFÍAS ESCRITAS POR **ARTURO REVERTER Y ENRIQUE MARTÍNEZ MIURA**,
CON EL CATÁLOGO COMPLETO DE CADA AUTOR,
CLASIFICADO POR NÚMERO DE OPUS Y POR AÑO DE COMPOSICIÓN,
Y UNA CRONOLOGÍA DE LOS MÁS EXCEPCIONALES MOMENTOS
DE LA OBRA DEL COMPOSITOR.

NOMBRE Y APELLIDOS
CALLE O PLAZA
POBLACIÓN
FECHA FIRMA

NÚMERO
C.P.

DESEO RECIBIR EN MI DOMICILIO, CONTRA REEMBOLSO Y SIN CARGO ALGUNO POR GASTOS DE ENVÍO,
LOS EJEMPLARES: BEETHOVEN MOZART BRAHMS BACH (marcar con una X)

Enviar a: SCHERZO EDITORIAL, S.A. c/Marqués de Mondéjar, 11, 2ºD. 28028 - Madrid

LA INSTITUCIÓN AUDIO RESEARCH

Cuando una marca en Alta Fidelidad deviene Institución? Sencillamente cuando con el transcurso de los años se mantiene un nivel de calidad muy alto, se investiga constantemente y se crea poco a poco una cierta personalidad en el comportamiento musical de los componentes que van moldeando la historia de la firma. Ya se puso de relieve todo esto cuando ya hace varios años publiqué en estas mismas páginas un trabajo sobre la institución Thorens y espero poder en el futuro dar a conocer al lector mi opinión sobre otras ilustres firmas que a mi juicio han definido el lado brillante de la historia de la Alta Fidelidad, por ejemplo Mc-Intosh, Radford, Linn, Marantz, YBA, AR, Spondor, etc...

Viene esto también al hilo de otro trabajo en esta Sección sobre la «Consagración en el tiempo» de ciertos componentes por los que no pasa el tiempo y valga la redundancia. Pienso que estas consideraciones son igualmente válidas para otros sectores de los bienes de consumo.

La firma Audio Research nació en 1970 bajo la iniciativa de William Zane Johnson con la legítima aspiración de producir sistemas de amplificación de Audio que pudieran merecer la calificación «High Definition» ciertamente en boga por aquel tiempo en los Estados Unidos. De hecho esta terminología había sido ya aplicada por Johnson diez años antes de la fundación de Audio Research para una serie de amplificadores fabricados en series muy cortas y vendidos bajo la marca Electronic Industries que era entonces una división de la People Incorporated situada en Minneapolis a pocos kilómetros de la sede actual de Audio Research.

Ya en los comienzos de los años sesenta Johnson había diseñado e incluso comercializado una etapa de potencia verdadera precursora de la ya legendaria D-79 que es uno de los hitos en la historia de Audio Research. Se trataba de la dual-100 de 75 vatios por canal con alimentación regulada en chasis independiente y al decir de las crónicas de una musicalidad extraordinaria. Ni que decir tiene que el ingenio era de

válvulas empleando cuatro 6550; con el transcurso de los años los sucesivos diseños de Audio Research han permanecido absolutamente fieles a este modelo de válvula.

Cuando ya en 1970 se pone en marcha la entonces pequeña fábrica de Audio Research el objetivo no fue otro que rehabilitar el diseño y puesta en práctica de las electrónicas a válvulas en un momento en que se había decretado ya la implantación de los sistemas de estado sólido como si la nueva tecnología constituyese una especie de panacea. Desde luego Johnson fue uno de los «rebeldes» al nuevo sistema sin otro acompañamiento que algunos nostálgicos en Inglaterra y Japón, países estos en los que nunca se aceptó del todo la tecnología del transistor. Aún recuerdo un inefable trabajo publicado en *Hi-Fi News* por Donald Aldous bajo el título «Transistors without tears» cuya mera enunciación denota cuál era la postura del maestro británico sobre este interesante y por demás debatido asunto.

poneses y británicos. No cabe duda de que Johnson tenía razón como la tuvieron quienes en su momento defendieron la misma tesis. Un pequeño recuerdo en este momento para Anthony Michelson y Kevin Austin quienes por las mismas fechas en un pequeño sótano de New Bond Street en Londres pusieron en circulación la ya legendaria TVA-1 que también marcó un hito en esta pequeña e interesante historia. La visita a cualquiera de las varias ferias de sonido que se celebran actualmente en muchos países demuestra sin lugar a dudas que la resurrección de la válvula es un hecho que ya no ofrece lugar a dudas; los locos de antaño son los cuerdos de hoy. Cuando en una exposición de componentes en 1970 Johnson presentó uno de los primeros amplificadores a válvulas ya bajo la denominación Audio Research la reacción de un ingeniero asistente a la feria fue la de atribuir a nuestro héroe un retroceso de 20 años en la historia de los diseños de Audio.



La etapa de potencia D-79C forma parte del ayer de Audio Research. Fué un componente formidable, sueño aún para muchos audiófilos

La pequeña fábrica que se puso en marcha en 1970 ha crecido considerablemente y se trabaja ya sobre una superficie de 10.000 metros cuadrados. Por otra parte hay que considerar que operan actualmente en el mundo unas doscientas cincuenta firmas fabricantes de ingenios a válvulas sin contar los pequeños artesanos ja-

Sobre éste y otros interesantes temas *Stereophile* publicó hace ya algún tiempo una amplia y densa conversación entre Johnson y Robert Harley en la que el maestro americano expone sin ambigüedades toda una filosofía sobre las pautas a seguir en el diseño de las electrónicas de Audio.

En dicha entrevista Johnson hace

historia, recuerda sus comienzos, la feria de Washington de 1970 en la que se produjo la anécdota antes citada sobre cómo fue acusado de retrógrado por un colega y sobre todo los avatares derivados de las enormes diferencias que existen entre las pruebas de laboratorio y las pruebas de escucha realmente serias. En un momento de la entrevista Harley comenta:

producto determinado. Es un hecho que los grandes diseñadores de componentes de audio aparte de la regla de cálculo utilizan como es lógico el oído.

Desde sus comienzos en 1970 hasta la fecha el modelaje de Audio Research ha sido relativamente amplio y no todo ha sido de válvulas; se han realizado algunas incursiones en el campo del transistor y algunos dise-

rado como el mejor preamplificador realizado hasta la fecha.

Como ya se apuntó antes Johnson ha sido muy conservador en la elección de las válvulas empleadas en los diversos modelos. Como indica en la conversación con Robert Harley un problema con el que se enfrenta hoy cualquier diseñador es el de conseguir *stocks* de verdadera calidad; de ahí que Audio Research ha trabajado siempre con válvulas extremadamente comunes tipo KT-88, 6L6, 6550, 12AX7, etc... En todo caso actualmente las fábricas rusas Sovtek y Svetlana garantizan la provisión en válvulas de este tipo de una calidad más que estimable para la fabricación de aparatos en cantidades relativamente importantes. Esta es la razón por la que en los planes de Audio Research no figura el diseño de aparatos con válvulas esotéricas tipo W-300B, 2A3, 845 ó 211, por ejemplo.

Ya conocemos la importancia de los transformadores de salida en las etapas de potencia a válvulas. Dada la escasez de ingenios verdaderamente fiables Audio Research ha optado por fabricar sus propios transformadores siendo el ingeniero Rich Larsen el responsable del tema.

Se puede hablar sin lugar a dudas de un «sonido Audio Research» con una personalidad enorme. Cualquier componente Audio Research imprime un cierto carácter al equipo sin que estemos aludiendo a coloraciones. Desde luego hay diferencias a lo largo y ancho del ya amplio catálogo de la firma entre unos y otros componentes y entre unas y otras épocas. Es posible que dentro de la evolución de los diseños de Johnson se haya ido consiguiendo poco a poco una mayor precisión, una mejor microinformación y en resumidas cuentas una mayor sutileza. Desde estos puntos de vista los modelos recientes son mejores que los antiguos pero en lo que a mi juicio no se han producido variaciones sustanciales es en esa sensación de elegante potencia que es un denominador común a todos los componentes de la firma; el sonido es de una enorme convicción, «mano de hierro en guante de seda», consecuencia seguramente del exquisito cuidado que ponen los ingenieros de la firma en el diseño de las fuentes de alimentación. Un detalle final muy a considerar: la línea estética no ha variado en absoluto desde que se fundó la firma.



El hoy de Audio Research: la etapa VT-150 indudablemente uno de los mejores amplificadores del mundo con tecnología a válvulas

«Dijiste en una ocasión que la de la Alta Fidelidad es una de las pocas industrias cuyos productos son medidos de una forma y utilizados de otra».

A lo que Johnson contesta:

«He dicho esto en más de una ocasión. Cada medición que realizamos a conciencia siempre corre el riesgo de caer en la esfera de lo repetitivo, de lo estático. En el mundo real, la señal musical más simple incluye componentes cuyo tamaño es la diezmilésima parte de las otras señales presentes y en muchas frecuencias a la vez. Todo ello constituye un formidable desafío para la capacidad de cualquier circuitería concebida para la realización de mediciones estáticas.»

Ilustra bien claramente lo anterior el enorme sentido práctico con que se han hecho y se hacen las cosas en la famosa fábrica de Minneapolis; la Música antes que la Electrónica. Pienso que debemos estar de acuerdo; cuando se diseña para melómanos se satisface a éstos y a muchos audiófilos que a lo mejor tienen un punto de vista diferente.

El padre de Audio Research se ufana y con razón de que sus ingenieros y personal de *marketing* son al propio tiempo melómanos y audiófilos con lo que se puede calibrar de un modo muy eficaz cuál ha de ser la reacción de la clientela ante un

nos híbridos como la serie Classic de gran éxito en su momento. Pero en todo caso las grandes realizaciones de William Z. Johnson y su equipo han sido previos y etapas de «pura válvula» como el ya citado D-79 hasta llegar a la cúspide de la gama actual integrada por el preamplificador Reference 1 y los bloques monofónicos Reference 600.

Para este conjunto previo-etapas monofónicas Peter Montcrieff en su último *Boletín IAR* reclama una especie de primer premio a nivel mundial. Pero indudablemente la historia de Audio Research no se limita a estas últimas creaciones. Hay que dedicar lógicamente un recuerdo a los primeros modelos de la Feria de 1970, la etapa dual 50 y los previos SP-1 y SP-2 ahora muy buscados por los coleccionistas. Y más adelante las formidables etapas de potencia de los años ochenta: D70, D115 y D250 que marcaron el comienzo de una evolución que culmina en la serie VT (130 y 150 respectivamente).

Aunque se sostiene en algunos medios audiófilos que el fuerte de Audio Research han sido las etapas de potencia yo soy de la opinión de que los diseños de previos han estado siempre al mismo o parecido nivel; recordemos al respecto los modelos legendarios SP-8, SP-10 y SP-11 hasta llegar al actual «flagship» Reference 1 que puede perfectamente ser conside-

EL DURO OFICIO DE BUSCAR

Me preguntan algunos lectores que dónde pueden encontrar hoy las series baratas que salen en esta página. Ya hemos hablado alguna vez del tema, y ellos y yo sabemos en qué tiendas –pocas– de sus ciudades se trabajan estos materiales. La verdad es que, en lo que respecta a lo cutre, lo que hoy se llaman grandes superficies han copado el mercado sin miramientos. Los Pryca, Continente, Alcampo y similares ofrecen la mayor oferta de estos discos que por cien duros poco más o menos se etiquetan de distinta manera pero contienen casi siempre lo mismo. A veces hay que buscar entre montones de discos rebajados y encontrar la perla confundida con la rumba, Pimpinella o Dyango, sacar la mano con los dedos negros de suciedad, esperar a que termine ese compulsivo que tenemos delante y hasta distraerle si ha visto antes que nosotros ese único ejemplar que llevarse a la boca. Suele funcionar el mostrar interés por algún disco, sin que él pueda ver de cuál se trata, y examinarlo atentamente. Picado por la curiosidad, nuestro rival acudirá a nuestro terreno. Entonces ocularemos el disco de nuevo para que lo busque y le quitaremos limpiamente el que él tenía entre manos y dejó en ese momento de ambición y descuido. Es

duro, muy duro, pero permite también estar entretenido mientras la parienta hace el trabajo sucio en los lineales repletos de detergentes o en la cola de la pescadería.

La escasez de tiendas puede paliarse también con la compra por correo. Aquí nos metemos en el terreno de las series llamadas económicas, que suelen superar las mil pesetas y, además, le cobran a uno los gastos de envío. Otros incluyen en sus ofertas liquidaciones que acaban por salir muy apañaditas, sobre todo si pensamos en que fueron en su día materiales a precio fuerte. Antes había buenas ofertas en las revistas inglesas, pero, tal y como está la libra esterlina, al final se acaba pagando todo a precio de orillo. Un amigo mío que vive en Pozuelo de Alarcón sólo compra así, para no moverse de casa, dice él, y la verdad es que se apaña bastante bien y combina con sabiduría curiosidad e indolencia.

También se quejan algunos de la desaparición de sellos antes dedicados por entero al circuito asilvestrado. Los Virtuoso, Pilz, Point y compañía no aparecen ya donde solían y ello amostaza mucho a los cabales. La verdad es que bastantes de sus cosas siguen por ahí con otros nombres, pero, claro, eso ya lo teníamos. Si es interesante andar un poco al loro de las rebajas de lo ya

barato, tratar de encontrar los Classikon de DG o la Red Line de EMI a precio todavía más rebajado, cosa perfectamente posible según he podido comprobar yo mismo. Y con la ventaja de que ahí no debemos conformarnos con versiones de chichinabo, sino compartir nuestro placer con los más pudientes. De todas maneras, la cosa está más difícil que antes. Fácil nunca fue, eso lo sabemos ustedes y yo, pero da la sensación de que hace falta encanallarse un poco más, salir de ojo más horas y esperarse lo peor. Pero eso forma parte de nuestra pasión compartida.

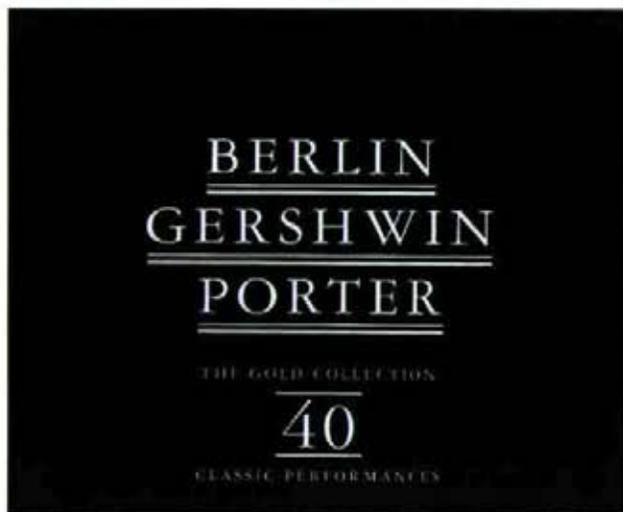
Don José María Polo me escribe a través del E-mail de SCHERZO –la primera vez que me llega una carta por ese conducto, lo que me ha hecho mucha ilusión– para contarme que se ha comprado las sinfonías de Beethoven por Krips en Pryca. Yo tengo algún viejísimo disco negro con alguna, pero no he encontrado aún esta reedición barata en CD, a pesar de haberlo intentado. Para ponernos los dientes largos, don José María me dice de la versión: «¡Qué maravilla! Ausencia de afectación, claridad, flexibilidad, dramatismo sabiamente dosificado, sencillez y una orquesta de lujo». Les prometo seguir buscando y traerla aquí.

Nadir Madriles

La ganga del mes

PARA DESENGRASAR

Habrà quien diga que lo que recomendamos este mes no es música clásica. Bueno, pues no y sí. No porque no suele asociarse a lo que escuchamos como tal en los conciertos o en los discos. Y sí porque lleva vivita y coleando desde que nació allá por los veinte. Gentes como Kiri Te Kanawa o Frederica von Stade la han incorporado a su repertorio. Y si Berlin o Porter lo han tenido más difícil, Gershwin ha pasado el fiato y sale en los libros de música clásica sección siglo XX. O sea que sí. El caso es que aquí traigo un álbum de dos discos que incluye el *Libro de canciones* de George Gershwin y lo que también llaman aquí *Songbooks* de Irvin

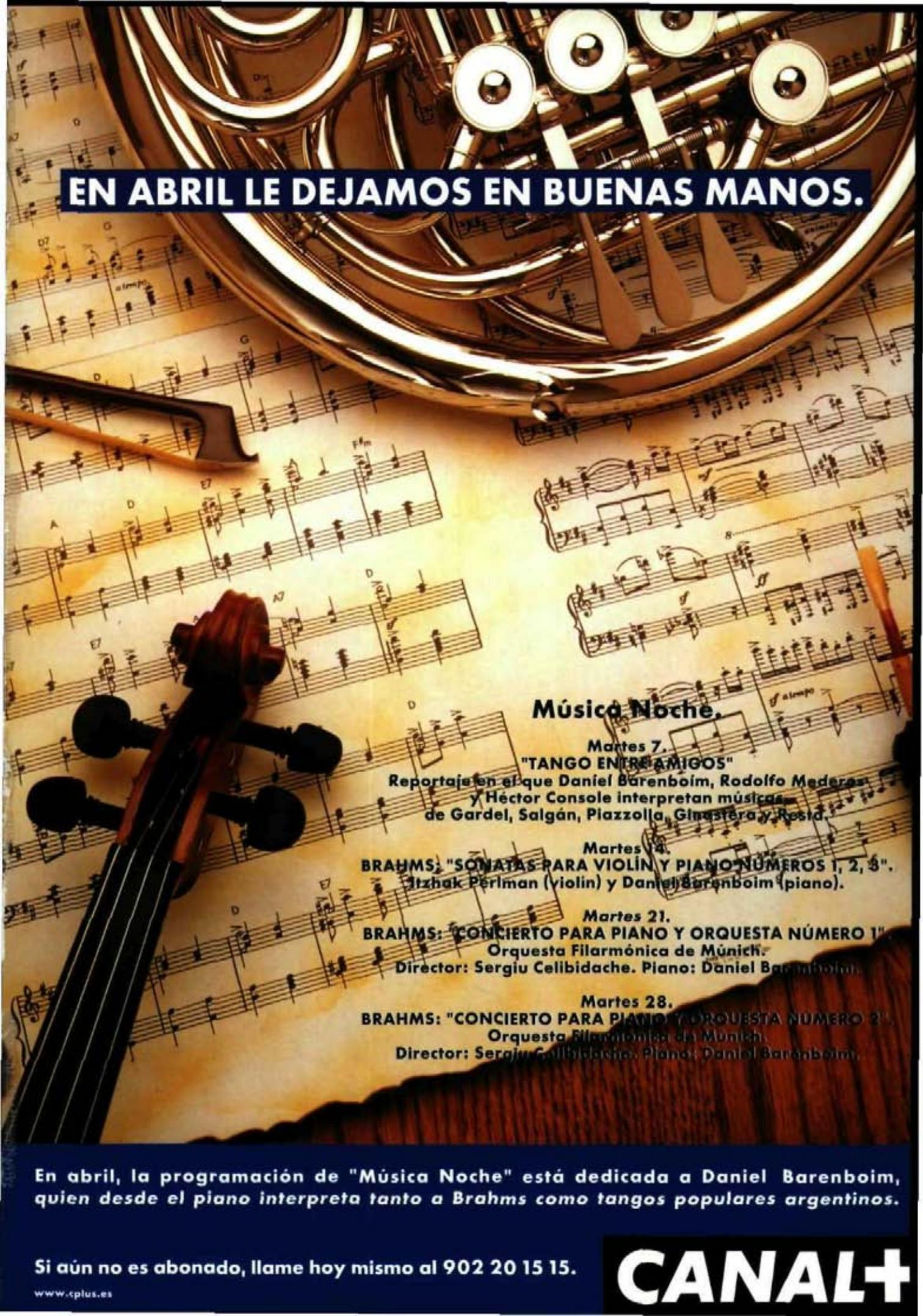


Berlin y Cole Porter. Eso incluye cosas como *Cheek to Cheek*, *Blue's Skies*, *Somebody Loves Me*, *The Man I Love*, *Beguin the Beguine* o *Night and Day*.

Los intérpretes se llaman, por ejemplo, Fred Astaire, Ginger Rogers, Al Jonson, Frank Sinatra, Marilyn Monroe, Bing Crosby, Fats Waller, Judy Garland, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald o Billie Holiday. Una joya de esas que desengrasan el gusto y el espíritu y que a mí no sé si me hacen rejuvenecer o, decididamente, más viejo. No se lo pierdan. ¿El precio? Yo lo he visto desde 850 hasta 1200 pesetas, según el sitio.

N.M.

BERLIN. GERSHWIN. PORTER.
Varios intérpretes. 2 CD PRO-
PER/RETRO R2C 40-24. 120'39".



EN ABRIL LE DEJAMOS EN BUENAS MANOS.

Música Noche.

Martes 7.

"TANGO ENTRE AMIGOS"

Reportaje en el que Daniel Barenboim, Rodolfo Mederos y Héctor Console interpretan músicas de Gardel, Salgán, Piazzolla, Ginastera y Rosía.

Martes 14.

BRAHMS: "SONATAS PARA VIOLÍN Y PIANO NÚMEROS 1, 2, 3".
Itzhak Perlman (violin) y Daniel Barenboim (piano).

Martes 21.

BRAHMS: "CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA NÚMERO 1"
Orquesta Filarmónica de Múnich.
Director: Sergiu Celibidache. Piano: Daniel Barenboim.

Martes 28.

BRAHMS: "CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA NÚMERO 2"
Orquesta Filarmónica de Múnich.
Director: Sergiu Celibidache. Piano: Daniel Barenboim.

En abril, la programación de "Música Noche" está dedicada a Daniel Barenboim, quien desde el piano interpreta tanto a Brahms como tangos populares argentinos.

Si aún no es abonado, llame hoy mismo al 902 20 15 15.

www.cplus.es

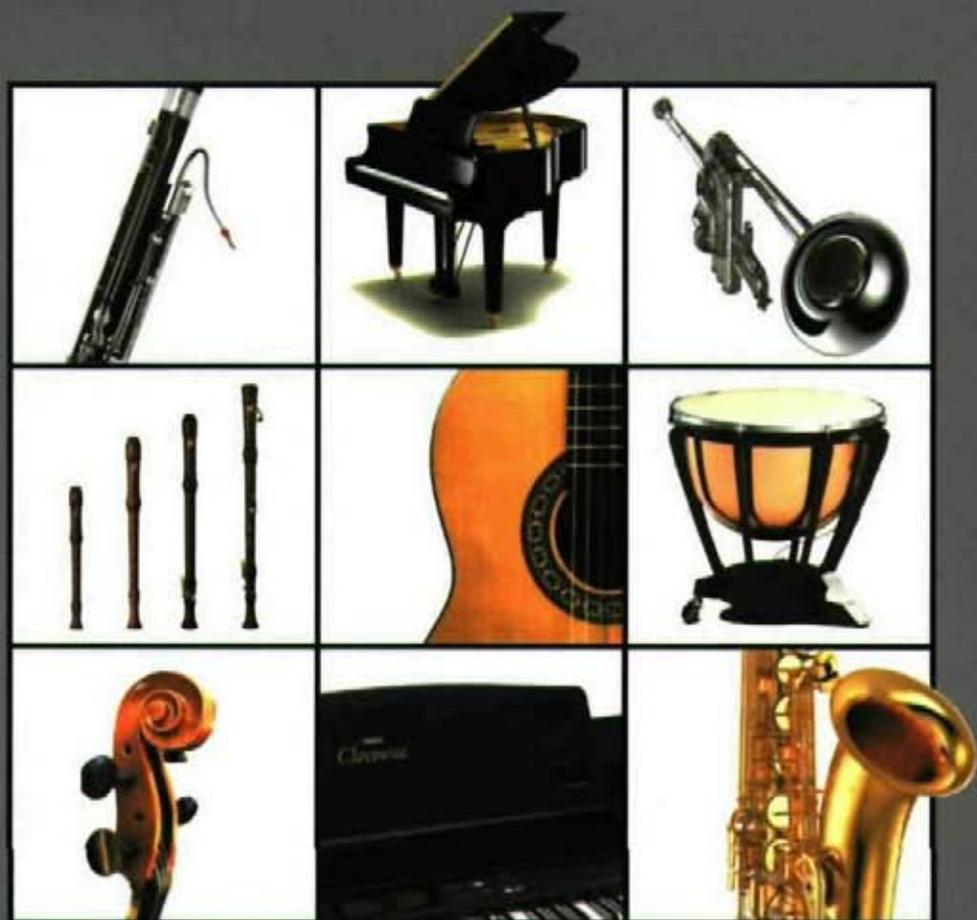
CANAL+

"LA MÚSICA COMIENZA
DONDE ACABA EL LENGUAJE"

HOFFMANN

"LA MÚSICA CONSTITUYE
UNA REVELACIÓN MÁS ALTA
QUE NINGUNA FILOSOFÍA"

BEETHOVEN



TODO LO QUE PUEDA DESEAR
PARA DESCUBRIR LA ESENCIA DE
DE LA MÚSICA, LO ENCONTRARÁ
EN HAZEN, CON LOS MEJORES INSTRUMENTOS.
SERVICIO, CALIDAD, FINANCIACIÓN, ASESORAMIENTO.

HAZEN, LA NUEVA TIENDA DE MÚSICA, DE SIEMPRE

c/ Arrieta, 8 (junto al Teatro Real) - 28013 Madrid - Tel. 559 45 54

Ctra. de La Coruña Km. 17,200 - 28230 Las Rozas (Madrid) - Tel. 639 55 48



HAZEN